

FRANCESCO CARPANELLI

## ***Erotika pathemata nel teatro eschileo: un itinerario***

### **Ipermestra e le sorelle (La trilogia delle Danaidi)**

L'itinerario da me proposto in questo intervento si prefigge lo scopo di rivalutare alcuni *plot* eschilei concernenti il sentimento amoroso nel rapporto tra uomo e donna, o tra essere umano e divinità, un settore ben definito che ha nelle *Supplici* il nucleo per noi più fruibile ma che risulta evidente anche in alcuni drammi a noi giunti in miseri frammenti. Il primo dramma<sup>1</sup> che prenderemo in esame è dunque quello dedicato alle Danaidi, nel suo impianto sostanzialmente statico ma teso a mantenere un altissimo *pathos* emotivo fin dall'inizio quando le fanciulle fuggitive, guidate dal padre Danao, concludono la loro traversata per mare; al termine del loro viaggio dall'Egitto esse giungono in un luogo aperto sulla costa vicina ad Argo, la loro patria di origine: un'entrata laterale alla *skene* conduce al mare, una alla città.

La preghiera rivolta a Zeus, nei primi versi, interpreta subito la volontà di respingere l'unione con i cugini, ma soprattutto la loro violenza erotica (come più volte leggeremo nella tragedia); è il padre Danao che ha scelto di partire e che funge da «guida alla sedizione» (v. 11 *στρασίαρχος*):

CORO: in fuga dai maschi (*φυνάξορίαν*) della nostra stirpe, perché l'unione con i figli di Egitto e la loro empia <intenzione> (*διόνοιαν*)<sup>2</sup> noi aborriamo (vv. 8-10)<sup>3</sup>.

Le vergini chiedono aiuto: possano essere accolte ad Argo mentre i figli di Egitto affondino con le loro navi prima di approdare sulla costa e salire sui talami che Themis<sup>4</sup> «preclude» (v. 37 *εἴργει*), al fine di far proprie le creature che al fratello del loro padre appartengono:

CORO: 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 (vv. 29-39).

Poi invocano Zeus perchè

---

<sup>1</sup> La datazione oscilla tra il 470 e il 459 a.C.; il dramma risultò primo o secondo nella tetralogia che includeva anche *Egizi e Danaidi*, nonché il dramma satiresco *Amimone* (cf. SOMMERSTEIN 2008, vol. I, 276-87). Tra gli studi più aggiornati cf. GARVIE (1969); GANTZ (1978); MACKINNON (1978); WINNINGTON-INGRAM (1983, 55-72); ZEITLIN (1988); SOMMERSTEIN (1996, 135-68); CONACHER (1996, 75-111). Tratteremo successivamente la questioni relative alla tetralogia, sulla quale per ora cf. SOMMERSTEIN (2008, vol. I, 281-6).

<sup>2</sup> Congettura di Weil.

<sup>3</sup> Il testo delle *Supplici* (come quello delle altre opere a noi giunte di Eschilo), salvo diversa indicazione, è quello di WEST (1990) nella la traduzione di CENTANNI (2007).

<sup>4</sup> «Themis è la giustizia fondata, non arbitraria, non convenzionabile, non pattuibile: non accetta mediazione e non può essere oggetto di negoziazione» (CENTANNI 2007, 857).

CORO: 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 †acceccamento e inganno† da cui non si sfugge (104-110).

La loro avversione trova evidente conferma nella metafora dedicata all'odio per uomini capaci solo di mostrare il loro desiderio erotico; inequivocabile, infatti, l'immagine usata da Eschilo ai vv. 105s. (Βήλειος οἶαι νεάζει πυθμὴν / δι' ἄμὸν γάμον τεθαλώς): la stirpe di Belo è come un ceppo pieno di gemme che sta per esplodere nella fioritura (chiara metafora erotica), ostinata, delirante perché spinta dal desiderio di nozze.

La volontà delle Danaidi risalta<sup>5</sup> soprattutto nell'invocazione ad Artemide vergine (ἄδυῆτος, v. 149)<sup>6</sup> in un contesto in cui si vedono le statue di altri dèi poste sul tumulo dal quale il loro padre può scorgere tutto quello che accade nella pianura e sulla spiaggia<sup>7</sup>:

CORO: E noi nobile stirpe, nate da una sacra madre, i letti dei maschi (εὐνάς ἀνδρῶν) – ah ah – e le nozze – noi indomate – possiamo evitare! Una dea vuole ciò che io voglio: è l'intatta figlia di Zeus! (vv. 141-5)

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 (vv. 154-61).

Un breve intervento di Danao precede le parole di Pelasgo, re di Argo; il Coro è seduto vicino all'altare sul quale vi sono ora alcuni dei rami con i fiocchi di lana, attributo dei supplici. Il re arriva dalla parte che guarda alla città, su un carro da guerra, scortato dai soldati. Svolte le procedure di riconoscimento reciproco e ricordata Io, antenata delle vergini, esse chiedono aiuto contro i cugini, nell'apprensione crescente di Pelasgo, timoroso di essere coinvolto in una guerra.

La nostra decisione, precisano le fanciulle, è di non cadere mai sotto l'egida dei maschi: i cugini cercano nozze empie, meglio allora un qualsiasi «rimedio sotto gli astri» (ὑπαστρον... μῆχαρ, vv. 393s.) che sposarli

CORO: Non voglio cadere mai in loro mano, in potere dei maschi (κράτεσιν ἀρσένων)! Arriverò fino al confine delle stelle, per fuggire a queste male nozze! Ma tu scegli per alleata Giustizia e decidi di onorare gli dèi (vv. 392-6).

Il re, dopo molte esitazioni, decide di rimettersi alla volontà popolare<sup>8</sup>; Danao e Pelasgo lasciano quindi le giovani per recarsi in città e convocare l'assemblea popolare mentre il secondo stasimo (vv. 524-99) canta le vicende di Io, la progenitrice delle Danaidi<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> Cf. i vv. 141-5.

<sup>6</sup> «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» (CENTANNI 2007, 860).

<sup>7</sup> Cf. figura 3 di CENTANNI (2007, 1172).

<sup>8</sup> Vv. 480-9.

Il giudizio favorevole alle Danaidi da parte della città di Argo, annunciato dal padre Danao<sup>10</sup>, crea un'occasione alle fanciulle, ma sarebbe meglio dire ad Eschilo, per cantare la vita, quasi edenica, di una città che vive sotto l'egida di Dike<sup>11</sup>. Le supplici, esuli, indicano un'immagine ideale di *polis* e di *oikos* che anticipa il canto finale che le accompagnerà dentro le mura cittadine, forse nel palazzo stesso di Pelasgo, dove esse vorrebbero vivere lontano dal ricordo della *hybris* che le ha portate a fuggire dalla patria<sup>12</sup>.

Nel terzo episodio (vv. 710-75), in parte commatico (vv. 736-61), dopo l'avvistamento delle navi nemiche, da parte del padre, le Danaidi cadono di nuovo nella paura e nell'angoscia; nelle brevi parti cantate (due coppie strofiche) prorompono ancora in espressioni di terrore:

CORO: Deliranti, smodati, empi, prepotenti, pazzi, cani furiosi, non prestano ascolto agli dèi (vv. 757-9).

Sono come bestie dementi e immonde! Hanno la stessa rabbia dei mostri! †Sono forti e† dobbiamo difenderci! (vv. 762s.)

Danao decide di andare a cercare aiuto ad Argo mentre le figlie, nel quarto stasimo (vv. 776-824), ripiombano, in una sorta di *refrain*, nell'ansia di fuga e di morte per evitare le nozze.

La tecnica qui usata fa ben comprendere l'impianto del dramma (forse anche della trilogia): l'ossessione totale, nella cantilena di concetti già noti agli spettatori, dimentica temi politici o bellici per rifugiarsi in un unico motivo: meglio morire piuttosto che «un uomo» (ἄνδρ', v. 790) possa toccare le loro carni. Il termine generico ἄνδρ', rappresenta l'uomo in generale ed è la conferma della condanna dell'amplesso; questo, dunque, è il punto principale dell'indagine parallela a quella politica delegata al consenso che Pelasgo deve ottenere dall'assemblea popolare<sup>13</sup> mentre rimane marginale anche il riferimento al rapporto incestuoso, che pur esiste, subordinato però ad una più ampia condanna dell'*eros*:

CORO: 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 (βία) di queste nozze (γάμου) che mi lacerano il cuore. Oppure sarò carne per i cani, cibo per gli uccelli di qui: lo accetto! Morire libera dal dolore e dal pianto! Venga la morte prima che tocchi il letto nuziale (κοίτας γαμηλίου)! quale altra via di fuga posso trovare, che mi liberi dalle nozze (γάμου λυτῆρα)? (vv. 787-807)

---

<sup>9</sup> Cf. CARPANELLI (2012, 73-6).

<sup>10</sup> Vv. 600ss.

<sup>11</sup> «Eschilo ha intenzionalmente presentato all'ammirazione del pubblico ateniese un'Argos del tutto simile all'Atene contemporanea, ed il suo Pelasgo è l'incarnazione dell'ideale governante democratico, estraneo a velleità autoritarie e demagogiche [...] l'inattesa esaltazione di Argos non può d'altra parte prescindere dall'alleanza Atene-Argos, che frutto della politica democratica, venne appunto conclusa nel 461» (BONANNO 1979, 268s.).

<sup>12</sup> Vv. 666-97.

<sup>13</sup> Cf. BURIAN (1974).

La stirpe d'Egitto, superbia insopportabile <...>: loro, i maschi, corrono, mi braccano, io in fuga...e loro urlano e sbraitano, per prendermi a forza (vv. 816-21)

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 (πολυαίμων φρόνιος ἀποκοπὰ κρατός)? Su, su! Siete perdute, †perdute...alla barca!† (vv. 836-41).

La morte è dunque l'estrema risorsa che accompagna le Danaidi ma è anche la minaccia che pende sui cugini; si ha quasi la sensazione che si tratti della ripresa di uno scontro già avvenuto in una precedente occasione (negli *Egizi?*). I pretendenti terrorizzano le fanciulle con un'espressione che, se tradotta alla lettera, vuol dire «molto sanguinosa, omicida decapitazione» (πολυαίμων φρόνιος ἀποκοπὰ κρατός, v. 840), l'indizio più evidente lasciato da Eschilo per un contrappasso che noi sappiamo ricadrà invece, nella prima notte di nozze, su loro stessi; ἀποκοπά è dunque la parola che forse riassume il contenuto della tragedia che seguiva *Le Supplici*, nella realizzazione del taglio (o amputazione) delle teste minacciato dai cugini. Un termine, raro, τιλμοί (v. 839), «taglio dei capelli», di uso medico viene ripetuto due volte: tutti gli Egizi (ironia della sorte?), in una sola notte perderanno sia i capelli che la testa.

La minaccia di morte è dunque l'unica forma di affetto che regola questo tipo di *eros*<sup>14</sup>; il canto legato alle nozze rimane tale e non ha toni retorici: le Danaidi si impiccheranno («vorrei ricorrere a questo coppia di morte e impiccarmi» (θέλωμι δ' ἄν μορσίμων / βρόχου τυχεῖν ἐν ἀρτάναις, vv. 787-9), prima che il deprecato maschio si avvicini alla loro pelle; meglio morte (θανούσας, v. 791) che sfiorate dalle mani di un uomo (ἄνδρ', v. 790); esse troveranno comunque un luogo dove sia possibile suicidarsi in caso di insuccesso: strofe e antistrofe, vv. 799 e 807, finiscono con lo stesso caso, il genitivo singolare della stessa detestata parola, γάμος, le nozze.

Nel quarto episodio (vv. 825-1017) si prepara quindi lo scontro con gli Egizi, ormai giunti sulla costa, e il linguaggio violento, impostato sulla lascivia dei maschi, è un'occasione per ricreare la contrapposizione tra i due sessi, anche se le condizioni del testo ne impediscono una piena fruizione<sup>15</sup>; l'ossessione delle Danaidi rimane inalterata, granitica, così come le loro parole, perché

---

<sup>14</sup> Anche SEAFORD (1984-1985, 221) deve ammettere lapidariamente che non si può nascondersi sotto il pretesto dovuto al cerimoniale: «In un normale matrimonio la riluttanza e ostilità, reale o immaginaria, della sposa è superata, o si immagina che sia superata, dalla tendenza positiva della cerimonia, mediante la persuasione o mediante i riti di partecipazione. Nel caso delle Danaidi, d'altra parte, il risentimento delle spose, la tendenza negativa nel rituale nuziale, ha abbastanza forze per prevalere, e culmina nell'assassinio degli sposi»

<sup>15</sup> «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 ritmo 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» CENTANNI (2007, 892). Dal v. 825 fino al v. 902 il testo risulta molto corrotto.

il colpo di scena è affidato al padre Danao che stigmatizza il comportamento che le figlie dovranno tenere preservando la purezza verginale, sfuggendo ogni allettamento erotico; anche all'interno della città ci possono essere tentazioni di ogni tipo. È quindi in questi versi che si risolve il dramma e non a caso qui si trova, a livello subliminale, il piano messo in atto poi nella prima notte di nozze.

Dall'analisi di questo passo dipende l'interpretazione generale delle *Supplici* e qualsiasi caratterizzazione finalizzata alla loro messa in scena. Ne propongo, quindi, una rilettura.

Entra Danao, proveniente dalla città con una scorta armata:

DANAOS: Io vi raccomando di non disonorarmi: perché siete nel fiore dell'età, e questo attrae (ἐπίστρεπτον)<sup>16</sup> gli uomini. Non è facile da custodire (εὐφύλακτος)<sup>17</sup> il vostro fiore (ὀπώρα)<sup>18</sup> così bello e maturo: bruti e uomini sono pronti a guastarlo (κηραίνουσι)<sup>19</sup> Questo è certo. Così accade anche per le bestie, in cielo e in terra: Cipride mette all'incanto (κηρύσσει)<sup>20</sup> i suoi frutti stillanti, e la giovinezza languida smania<sup>21</sup>; chiunque passi accanto alla bellezza piena di grazia delle fanciulle, scaglia uno sguardo dardeggiante di seduzione (ὄμματος θελκτήριον τόξευμ' ἔπεμψεν)<sup>22</sup>, soggiogato dal desiderio (Ἰμέρου νικώμενος)<sup>23</sup>. Perciò badiamo bene a non dover subire la stessa sorte per cui abbiamo avuto un lungo travaglio, per cui abbiamo solcato con la nostra nave tratto di mare. Guai se procuriamo vergogna a noi stessi e soddisfazione ai nostri nemici. Abbiamo a disposizione una doppia possibilità di sistemazione: la reggia di Pelasgo e le case che ci offre la città, gratuitamente; questa è una comoda soluzione. Devi solo osservare questi avvertimenti di tuo padre, e curare la discrezione (τὸ σωφρονεῖν) più della stessa tua vita (vv. 996-1013).

La prima impressione che lasciano questi versi è quella di una tirata contro qualsiasi relazione erotica con gli uomini; la vergogna delle fanciulle risiede nell'essere esse stesse in quanto donne una tentazione, non solo per i cugini ma per tutti gli uomini, tanto da far pensare ad un inserto moraleggiante adatto alle ragazze in età da marito. Il pericolo non è solo quello rappresentato dai cugini ma dall'*eros* in generale; la salvezza è custodire il fiore della verginità mentre la morbosità del padre che giustifica la fuga insieme alle figlie per preservarle dall'unione con i cugini sembra, nel finale, una norma di vita: accontentarsi delle dimore offerte dagli argivi, una comoda soluzione, e seguire la «discrezione» (τὸ σωφρονεῖν, v. 1013) valore più importante della vita stessa, cui solo lui potrà fornire una successiva giustificazione. Le fanciulle dovevano rimanere vergini per sempre

<sup>16</sup> V. 997: gli uomini volgono lo sguardo al passaggio delle ragazze.

<sup>17</sup> V. 998: non è facile da custodire la verginità delle ragazze, l'ossessione di Danao.

<sup>18</sup> V. 998: è il fiore della giovinezza giunto alla maturità, come i frutti nel pieno dell'estate.

<sup>19</sup> V. 999: "distruggono"; il verbo κηραίνω ricorda l'aggettivo ἀκήρατος "inviolata, vergine" e dà quindi una valenza erotica all'espressione (cf. SOMMERSTEIN 2008, vol. I, 420 n. 206).

<sup>20</sup> V. 1001: Cipride "svolge il ruolo del banditore d'asta" evidentemente senza pensare a come verranno trattati i fiori che propone a coloro che inevitabilmente li deturperanno.

<sup>21</sup> Il v. 1002 è corrotto e tutti i tentativi di ricostruirlo non sono pienamente accettabili, neppure questo. Cf. SOMMERSTEIN (2008, vol. I, 421 n. 208).

<sup>22</sup> Vv. 1004s.: "è solito gettare il dardo con l'occhio incanta"; l'aoristo di consuetudine rende l'immagine ancora più seducente e, per l'appunto, ammiccante; è come se vedessimo uscire infinite frecce dagli occhi degli uomini che incrociano una bella ragazza. L'ossessione di Danao sembra un trattato di sessuofobia.

<sup>23</sup> V. 1005: "vinto dal desiderio": non bastava quanto detto perchè l'uomo in questo caso, precisa Eschilo, è capace e, come in guerra, è annientato dal desiderio, dalla brama amorosa.

o attendere il matrimonio che gli avrebbe indicato il padre? È certo che saremmo tentati di propendere per la seconda soluzione: l'indottrinamento morale delle figlie, a lui sottomesse, sembrerebbe farci capire che solo a Danao spetta di cedere la verginità delle figlie, a chi può offrirgli un regno tutto suo, privo dell'ingombrante presenza del fratello Egitto e dei suoi figli, ma il padre-padrone teme anche un incontro casuale che potrebbe macchiare l'onorabilità delle ragazze. Danao subentra ad Afrodite nella gestione della vita intima delle fanciulle, rendendole poi, presumibilmente, pie assassine devote ad Artemide, la dea della castità. Un piano che Eschilo anticipa, ancora una volta, in questi versi dove un pensiero contraddittorio sottolinea non l'incapacità ma l'impossibilità per l'uomo di interpretare la volontà divina; il poeta registra per il suo pubblico l'immobile essenza che regola l'esistenza: gli esseri umani tendono a costruire una personale immagine degli dèi cui prestare il proprio pensiero. Sembra quasi l'esposizione di un discorso che si conclude con l'utilitaristico vantaggio di aver trovato una casa che non costa niente. Le figlie hanno ripetuto ossessivamente quanto insegnato loro dal padre: o per un vaticinio che avrebbe indicato in un genero l'assassino di Danao, o in un sottile quanto incredibile rapporto incestuoso, o in una norma preventiva dell'incesto, o meglio ancora in un disprezzo, in una separazione dall'universo maschile.

Dopo l'intervento di Danao segue il corteo delle vergini dirette ad Argo che si alterna con un secondo coro (composto da Abitanti di Argo o da Ancelle)<sup>24</sup> memore, rispetto al primo, dei debiti dovuti ad Afrodite: l'invocazione alla purezza che solo Artemide può assicurare alle Danaidi è seguita dalla raccomandazione a non dimenticare anche Afrodite, allo stesso modo in cui le due divinità si troveranno di fronte nell'*Ippolito* euripideo:

CORO: Ci protegga Artemide pura: abbia pietà di tutte noi, e che per forza non giunga il compimento della dea Citerea! Sarebbe un'impresa: mortifera impresa!

<ARGIVI> (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 [...] per chi la sfugge, tempeste, mali e dolore e guerre sanguinose prevedo con terrore: perché, perché quelli hanno avuto una navigazione così buona? Perché così veloce è stato il loro inseguimento? Ma ciò che è destino dovrà accadere! È inevitabile il volere della grande, sconfinata mente di Zeus! Ci sono state molte altre nozze prima, altre nozze per molte donne (vv. 1030-51, *passim*).

CORO: Zeus che è sovrano ci eviti (ἀποστειροίη)<sup>25</sup> le nozze con gli odiati maschi, nozze crudeli: lui che Io liberò dai tormenti, toccandola con la sua mano risanatrice, compiendo una dolce violenza; ora dia potere alle donne! Nel male, spero nella soluzione migliore: e †a

---

<sup>24</sup> Il codice **M** non indica cambiamenti di attori nei vv. 1018-73 e il testo rivela che i vv. 1018-33 vengono da un gruppo, i vv. 1034-51 da un altro; i vv. 1052-61 rappresentano invece un dialogo tra i due gruppi (cf. SOMMERSTEIN 2008, vol. I, 424s. n. 215).

<sup>25</sup> V. 1062: il verbo ἀποστειροεῖν indica la privazione di qualcosa che si ha, in questo caso come diritto dovere offerto dalla natura: la necessità di sposarsi. Le Danaidi vogliono esserne private per sempre: si augurano quindi il più terribile danno che poteva invece capitare ad una donna greca, rimanere zitella.

giustizia segua sempre giustizia†, in accordo con le mie preghiere, intervenga un dio, in qualche modo, a liberarmi (λυτηρίοις μαχαναῖς)! (vv. 1062-73).

La conclusione del dramma rivela per l'ultima volta il piano drammatico eschileo, ossessionante nella sua ripetitività; le figlie accettano in pieno quanto previsto per esse dal padre:

– Zeus impedisca l'unione con gli odiati maschi

– ogni decisione che riguardi le donne rimanga nelle loro mani sciolta da qualsiasi autorità concorrente (κράτος, v. 1068)

– se non Zeus, un qualsivoglia dio (θεοῦ πάρα, v. 1073) offra loro un artificio liberatorio che renda la giustizia dovuta.

A livello filologico-letterario l'espressione usata a cavallo dei vv. 1072s. «mezzi di liberazione» (λυτηρίοις μαχαναῖς) fa pensare quasi ad una anticipazione di quanto potrebbe essere avvenuto in seguito, nella notte fatale, quella in cui avrebbero ucciso i cugini nelle camere da letto; al tempo stesso però non possiamo escludere che le Danaidi assecondino così anche l'ansia sessuofoba del padre, cercando qualcosa che le renda immuni da tutti gli uomini che vedranno aggirarsi in una città che non conoscono... Sarà il padre, non Zeus, a trovare un modo per privarle dell'assillo dei cugini, facendoglieli sposare e subito dopo uccidere, non dimentichiamolo mai, nella stessa notte in cui avrebbero dovuto conoscere i dolci piaceri dell'*eros*. Proprio il termine μαχαναῖς poteva dunque ricorrere, più volte, nella tragedia successiva, in riferimento all'inganno omicida, costruendo così un saldo rapporto con la richiesta di liberazione indirizzata a Zeus. Allo stesso modo in cui un'altra preghiera, sempre ne *Le Supplici*, quella iniziale, potrebbe ricollegarsi al finale degli *Egizi* (se questi erano il primo dramma), spiegando, dopo la rocambolesca fuga dall'Egitto, qual era stato il viaggio e i motivi per cui era stato intrapreso: partite dalle foci del Nilo, esuli, non condannate per nessun misfatto, in fuga dai cugini, erano ora guidate, nella sedizione, dal padre.

Lo schema è chiaro e sorregge tutta la tragedia, che può apparire statica ed arcaica, mentre in realtà si rivela una sorta di argomento monotematico, sperimentale in quanto difficilmente paragonabile ad altri drammi. Impossibile, invece, a parte il tentativo performativo che ci proponiamo, restituire una vaga immagine di Ipermestra<sup>26</sup> e rispondere così al nostro vero quesito concernente la struttura della trilogia.

---

<sup>26</sup> Delle Danaidi, come abbiamo detto, non si parla in Omero ma sappiamo che esisteva un poema: il *Danais*. Esiodo potrebbe aver raccontato la storia nel *Catalogo delle donne* nella parte concernente le discendenti di Io; Frinico ha scritto *Egizi e Danaidi* (TrGF 1, 3; F I 4) probabilmente in un'unica trilogia; anche Timesiteo ha scritto una tragedia intitolata le *Danaidi* (TrGF 1, 214).

Terminata dunque la storia che conosciamo da *Le Supplici*, i racconti di Apollodoro<sup>27</sup> ed Igino<sup>28</sup> sono l'unica traccia fruibile sul seguito della storia, anche se queste notizie appaiono in parte contraddittorie e schematiche. Il racconto di Igino, che contiene una prolusione politica concernente la lotta per il potere ingaggiata da Egitto contro Danao (un possibile accenno al contenuto degli *Egizi* di Eschilo?), non fa alcun riferimento alla richiesta di asilo da parte delle Danaidi a Pelasgo<sup>29</sup>, ma parla di contrasti interni alla dinastia, momentaneamente sopiti in cambio della sospensione della guerra. Per quanto riguarda le altre notizie:

– le nozze ingannatrici e l'uccisione dei mariti, ad eccezione di Linceo, sono presenti in entrambi i mitografi;

– la punizione negli inferi, attingere acqua in eterno da un orcio bucato, è presente in Igino (168) (le Danaidi, negli affreschi funerari, entrano nel regno degli Inferi come simbolo dell'incompiuto, non avendo mai raggiunto un vero scopo, il *telos*, in riferimento al matrimonio<sup>30</sup>)

– l'epilogo a lieto fine con la purificazione e il secondo matrimonio delle principesse è descritto in Apollodoro sempre ad opera di Danao; in Igino (170) dopo la morte dello stesso.

È quindi a giusta ragione che Guidorizzi parla di un conflitto «potentemente e anche ambigualmente profilato nella trilogia eschilea»<sup>31</sup>; il *P.Oxy.* 20 (1952) 2256, fr. 3, confermerebbe comunque che la trilogia eschilea finiva con gli *Egizi* e le *Danaidi* mentre *Amimone* era il dramma satiresco; Eschilo vinse e Sofocle arrivò al secondo posto:

Sotto l'ar[conte...]<sup>32</sup>, durante la...Olimpiade. Vinse Eschilo con *Supplici*, *Figli di Egitto*, *Danaidi*, e il dramma satiresco *Amimone*<sup>33</sup>. Secondo fu Sofocle; terzo Mesato [...]

I pochissimi versi superstiti non hanno alcun valore e tutto quello che possiamo fare è affidarci ad Ovidio, dopo aver detto qualcosa sugli *Egizi*, una tragedia sulla quale sono state fatte innumerevoli e suggestive ipotesi, alcune delle quali da noi anticipate, tese anche a cambiare l'ordine dei tre drammi; si ritiene comunemente<sup>34</sup> che negli *Egizi* avesse luogo la battaglia tra di essi e gli argivi, che questi ultimi venissero sconfitti e che Pelasgo fosse ucciso. Danao divenuto re al suo posto negoziava il matrimonio tra le figlie e i nipoti; poi avrebbe istruito le figlie su come

<sup>27</sup> II 1, 4-5.

<sup>28</sup> *Miti* 168 e 170.

<sup>29</sup> Stessa cosa in Apollodoro.

<sup>30</sup> Cf. Strab. IX 1, 9.

<sup>31</sup> GUIDORIZZI (2009, 449 n. 814).

<sup>32</sup> L'integrazione può indicare la carica di arconte, come leggiamo nel nostro caso, oppure il nome dello stesso che doveva comunque iniziare per  $\alpha\rho$ .

<sup>33</sup> Un'altra figlia di Danao, Amimone, era destinata a sposarsi, proprio con una divinità, Poseidone che la salvava dalle insidie di un satiro, mentre attingeva l'acqua ad una fonte. A noi rimangono solo le testimonianze mitologiche: Apollod. II 1, 4 e Igino, *Miti* 169a. Si tratterebbe quindi di un unico tema: il tentativo, non riuscito, di violenza sessuale per unirsi ad una giovane; il matrimonio avveniva invece, in questo caso, con chi aveva sottratto la ragazza allo stupro. Era il *plot* del dramma satiresco che concludeva la trilogia delle Danaidi. Cf. SUTTON (1974).

<sup>34</sup> Cf. WINNINGTON-INGRAM (1983, 57).

uccidere i cugini, un crimine contro Zeus Xenios, la prima notte dopo le nozze, e solo una di esse, Ipermestra, salvava il suo sposo, Linceo<sup>35</sup>.

La soluzione alternativa ricordata da Sommerstein nella sua recente edizione eschilea<sup>36</sup> indica il dramma come il primo della serie, nella convinzione che Danao avesse ricevuto un oracolo che lo spingeva a non far sposare le figlie perché destinato ad essere ucciso da uno dei generi<sup>37</sup>, dando così un senso al divieto assoluto di matrimonio. Lo scontro avrebbe quindi coinvolto i due fratelli, nella loro terra, l'Egitto, con un Coro, a giusta ragione, rappresentato dai giovani principi; insomma un'opera introduttiva in cui si creavano le premesse per *Le Supplici*, nel primo scontro, quello per il regno egiziano. La maggior parte degli studiosi rispetta quanto detto nella parte che ci rimane dell'*hypothesis* (se così la possiamo definire) e lo vede come il secondo dramma dedicato a ciò che avveniva in terra argiva: la guerra tra Pelasgo e gli Egizi, la morte del re, la successione al trono di Danao, l'uccisione dei cugini dopo il matrimonio riparatore. Un mistero testuale ad oggi ovviamente irrisolvibile nell'assenza di altre testimonianze drammaturgiche, sia greche che latine.

Anche de *Le Danaidi* non abbiamo quasi niente, a parte due frammenti ed un riassunto della storia, di fonte eschilea (o pseudoeschilea)<sup>38</sup> inserito nel *Prometeo incatenato* in cui si ricorda che dall'amore dell'unica fanciulla che risparmiò il suo sposo nascerà una stirpe regale da cui discenderà l'eroe che libererà il Titano dalle proprie sofferenze. *Le Danaidi* sembrerebbero in questo modo metabolizzate in un richiamo mitologico. Alla curiosità insistente della Corifea Prometeo risponde narrando la storia delle discendenti di Io:

PROMETEO: Alla quinta generazione dopo di lui cinquanta tue discendenti ritorneranno ad Argo: non vi andranno di loro volontà, ma per sfuggire alle nozze incestuose con i loro cugini. Ma loro eccitati dalle passioni, 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 donna in una notte di veglia. Ogni sposa priverà della vita il suo uomo e nell'eccidio ogni donna bagnerà nel sangue una spada affilata: facesse altrettanto la Cipride dea contro i miei nemici! Una sola delle fanciulle si innamorerà e non vorrà uccidere il suo sposo: l'intenzione affilata del delitto si spunterà per amore. E farà la sua scelta: preferirà essere chiamata vigliacca e non assassina. Ad Argo da lei nascerà una stirpe regale. Ci vorrebbe un lungo discorso per raccontare tutto per bene (PV 853-70).

Il passo ha l'aspetto di una *hypothesis*: la volontà divina impedisce che le Danaidi consumino «nozze incestuose» (συγγενῆ γάμον, v. 855) senza però parlare del definitivo destino delle sorelle assassine, né in senso positivo, né in senso negativo. Ciò è ancora più importante perché questa versione (una fonte teatrale!) potrebbe appunto riassumere *Le Danaidi*: il futuro della stirpe era

<sup>35</sup> Cf. WINNINGTON-INGRAM (1983, 55-72).

<sup>36</sup> Cf. SOMMERSTEIN (2008, vol. I, 283-6).

<sup>37</sup> Interpretazione, contestata, di uno *schol. ad Suppl.* 37.

<sup>38</sup> Cf. in generale CARPANELLI (2012, 86-103).

affidato all'unica sorella che non aveva sacrificato lo sposo, come se le altre sorelle fossero rimaste nubili: una sola insomma avrebbe ceduto (ἴμερος θέλξει, v. 865).

Dalla lettura del v. 859 di questo inserto, infine, in cui si dice che un dio avrà «invidia» (φθόνον) e quindi negherà il possesso carnale dei corpi delle ragazze, si arguisce che gli Egizi saranno puniti per volere divino; gli omicidi avvenuti in una notte in cui le ragazze hanno vegliato per aspettare il momento propizio alla strage, «con notturna audacia» (νυκτιφρουρήτῳ θρόσει, v. 861), erano forse, in seguito, stigmatizzati negativamente, da un'altra divinità, cioè da Afrodite, in quel continuo giuoco delle parti permesso a tutte le divinità, e quindi particolarmente amato da tutta la poesia greco-latina.

Altra piccola traccia testuale delle *Danaidi* nelle *Supplici*: Pelasgo esce per tornare in città con alcuni dei suoi, lasciando altri a guardia delle vergini che, stranamente, invocano le loro ancelle, delle quali non abbiamo avuto precedentemente notizia, a parte quanto leggiamo al v. 954 per bocca di Pelasgo<sup>39</sup> (questo è il motivo per cui si può ipotizzare che il coro secondario dell'esodo possa essere interpretato dalle ancelle invece che dagli argivi<sup>40</sup>):

CORO: Disponetevi, ancelle care (δμώιδες)<sup>41</sup>, così come Danao vi assegnò in dote al servizio di ciascuna di noi (*Suppl.* 977-9).

Sarebbe quindi possibile pensare alla trasposizione, operata da un copista, di tre versi delle *Danaidi* nelle *Supplici*; le fanciulle, ormai sposate, si rivolgono alle schiave loro assegnate invitandole a seguirle nella nuova dimora (cosa che avveniva comunemente nella realtà<sup>42</sup>), prima di uccidere gli sposi in un intervento, falso al pari di quello interpretato da Clitemnestra nell'*Agamennone*, quando gioisce per il ritorno da Troia del marito. Un intervento in cui le sposine indicavano falsamente anche la loro eterna fedeltà al nuovo nucleo familiare?

Il primo esile frammento sembra ambientato nel mattino, quando il sole fa scoprire la strage:

E poi giungerà la splendida luce del sole, ed io sveglierò (ἐγείρω) con delicatezza, le coppie di sposi, intrattenendoli con il canto<sup>43</sup> di un coro composto da fanciulli e da vergini<sup>44</sup> (*TrGF* 3, 43).

Seaford<sup>45</sup> pensa all'arrivo di un coro di giovani uomini e di un coro di fanciulle per cantare il *diegertikon*<sup>46</sup>, ma aggiunge

---

<sup>39</sup> «E voi tutte, con le vostre ancelle (ὑπόσιν)»; viene qui usato un termine generico che significa “accompagnatrici, compagne”.

<sup>40</sup> Cf. CENTANNI (2007, 899s.).

<sup>41</sup> «It is therefore likely that the maids, and the three lines addressed to them, were added to the play by a later producer, perhaps in place of a short choral song » SOMMERSTEIN (2008, vol. I, 417).

<sup>42</sup> Cf. SOMMERSTEIN (2008, vol. I, 416 n. 200).

<sup>43</sup> Cf. Theocr. XVIII 56s. e relativi scolii.

<sup>44</sup> Mia, salvo diversa indicazione, la traduzione dei frammenti, che seguono la numerazione di *TrGF* 3 ma anche la recente revisione di SOMMERSTEIN (2008, vol. III).

Ciò che è descritto nel frammento, forse da Danao, è che le spose devono cantare una canzone per propiziarsi i mariti da loro assassinati. Sia che si ritenga che questo canto sia cantato insieme al *diegertikon* oppure in sua vece, il risultato è un notevole esempio di un concetto sul quale la tragedia ritorna costantemente: il contrasto orribile tra canti che si contrappongono nell'atmosfera e nel tono<sup>47</sup>.

Seconda ed ultima traccia delle *Danaidi* un'ode alle nozze ed al reciproco desiderio sessuale, principio naturale della vita, per intervento diretto dell'epifania di Afrodite:

125. {vv. 20-26 = 44 N} *P.Oxy.* XX (1952) 2255 fr. 14:

(il marg. sup. manca)

... fa dormire gli animali domestici [tre rr. con poche lettere ciascuna]...dagli animali schiera (o insidia) [altre 12 rr. con poche lettere o nessuna]

ama il Cielo sacro trapassare il Suolo, amore di avere nozze s'impossessa di Terra: la pioggia caduta dal Cielo sposo fecondò la Terra, ed essa genera ai mortali pascoli per le greggi e il frutto di Demetra che vivifica: le piante ormai mature sono il risultato più compiuto delle nozze irrorative: io ne sono la causa (32 *P.Oxy.* 2255, fr. 14, 14-20 = *TrGF* 3, 44)

[il marg. inf. Manca]

Cf. Athen. XIII 73: «E il venerandissimo Eschilo nelle *Danaidi* introduce Afrodite stessa a dire: 'Ama...io ne sono la causa'»<sup>48</sup>.

Se ci basiamo sul valore eziologico del finale della trilogia Eschilo potrebbe aver qui celebrato, nell'esaltazione di Afrodite, la separazione e il ricongiungimento in matrimonio previsto nelle Tesmoforie<sup>49</sup>; se pensiamo poi al sovvertimento del valore del canto nuziale, come abbiamo visto nel precedente frammento, saremmo ora di fronte, per bocca di Afrodite, all'istituzione formale del suddetto<sup>50</sup> e alla volontà del poeta di istituire un collegamento con le Tesmoforie<sup>51</sup> come festa volta a salvaguardare la dignità delle donne nel matrimonio<sup>52</sup> in un ambito sacrale e folclorico che ben si adegua al contesto, prevedendo una soluzione riconducibile comunque alle fonti mitologiche<sup>53</sup>, come testimonia Erodoto (II 171):

Anche sui misteri di Demetra, che i Greci chiamano Tesmoforie, anche su tali cerimonie manterrò un religioso silenzio, tranne per ciò che è lecito rivelare: furono le figlie di Danao che importarono questi riti dall'Egitto e li insegnarono alle donne dei Pelasgi<sup>54</sup>.

---

<sup>45</sup> SEAFORD (1984-1985, 226s.).

<sup>46</sup> Il canto che si eseguiva al risveglio della coppia dopo la prima notte del matrimonio.

<sup>47</sup> SEAFORD (1984-1985, 227).

<sup>48</sup> Traduzione di RAMELLI (2009, 251) su testo di METTE (1959).

<sup>49</sup> Cf. in generale DETIENNE (1990) e ZEITLIN (1988)

<sup>50</sup> «Afrodite mette al servizio della Danaide la potenza delle sue parole seduttrici...con Iperimestra, come del resto con Amimone, la persuasione trionfa sulla violenza e la solidarietà della coppia diventa modello dell'ordine sociale» DETIENNE (1990, 46s.).

<sup>51</sup> Cf. CONACHER (1996, 107s.).

<sup>52</sup> Si tratta di feste religiose che si celebravano in molte zone della Grecia in onore di Demetra, alla fine di ottobre in Atene, per le donne di condizione libera e sposate; comprendevano una notte di veglia in cui si ricordava il ritorno di Persefone dagli inferi, una giornata di digiuno con lamentazioni funebri per la scomparsa di Persefone rapita da Ade, e nell'ultimo giorno festa ed allegria con sacrifici, danze e banchetti.

<sup>53</sup> Cf. BELFIORE (2000, p. 59) e SEAFORD (1984-1985, 116).

<sup>54</sup> Traduzione di COLONNA – BEVILACQUA (1996).

Torniamo al *Prometeo incatenato* e alla notizia dell'orrendo delitto: tutte le Danaidi, eccetto una, uccidono i loro sposi-cugini, la prima notte di nozze. Pausania aggiunge che il padre Danao avrebbe condotto in giudizio la figlia "degenere" rea di non aver obbedito ai suoi ordini; ed Ipermestra, dopo essere stata assolta, dedicava una statua proprio ad Afrodite. Un altro processo, simile a quello cui assistiamo nelle *Eumenidi* a carico di Oreste per la ragione opposta, l'uccisione della madre per ordine di Apollo (Paus. II 19, 6):

La statua ligna di Afrodite dicono sia un lavoro di Epeo, quella di Ermes un dono votivo di Ipermestra, unica delle figlie che disattese l'ingiunzione paterna e che perciò Danao portò davanti al tribunale, sia perché riteneva che la salvezza di Linceo fosse per lui motivo di pericolo, sia perché il non aver partecipato al delitto delle sorelle aveva aggravato l'infamia anche per chi ne era stato consigliere. Giudicata nel sesso argivo, essa, però, fu assolta e per questo dedicò un'Afrodite Nicefora [portatrice di vittoria]<sup>55</sup>.

Bello ma impossibile ricostruire tragedie per congettura e collazione di passi<sup>56</sup>; più realistico dare il giusto valore al singolo frammento, alla testimonianza indiretta, alle fonti archeologiche, ma soprattutto al confronto tragedia-lirica; meglio affidarsi ad una testimonianza che riecheggi un dramma oggi perduto ma che non debba identificarsi con esso e che non pretenda una trama, addirittura con rigide scansioni.

Se, come è logico, dall'epoca ellenistica in poi, la tragedia ha rappresentato un modello imprescindibile, le *Eroidi* di Ovidio, ad esempio, sono indubbiamente la risultanza anche di monologhi tragici, uno spiraglio sul palcoscenico da vedere in modo diacronico e quindi forse come prodotto molteplice e non di un singolo *plot*.

Il monologo di Ipermestra, la quattordicesima lettera ovidiana<sup>57</sup>, inviata a Linceo<sup>58</sup>, il cuginosposo da lei salvato ricostruisce la scena della notte fatale<sup>59</sup>.

### **Scena a<sup>60</sup>. Ipermestra racconta la notte fatale successiva alle nozze**

Ha inizio la cerimonia nuziale e le Danaidi arrivano al palazzo di Pelasgo; sono armate (probabilmente nascondono le spade sotto le vesti nuziali), Imeneo, dio delle nozze, e Giunone, protettrice dei matrimoni si allontanano da Argo (anche sulla scena gli dèi si allontanano quando si

---

<sup>55</sup> Traduzione di RIZZO (1994-2004).

<sup>56</sup> Per le *Danaidi* cf. SOMMERSTEIN (1996, 148-51).

<sup>57</sup> «La peculiarità dell'epistola nell'ambito del libro delle *Heroides* risiede nell'eliminazione di qualsiasi motivo erotico a tutto vantaggio di elementi etici: ciò dipende dal fatto che Linceo non può essere un soggetto amoroso, perché Ipermestra subisce il rapporto con lui e si preoccupa a tal punto di mettere in luce il suo atteggiamento di donna pia da fare del suo personaggio un vero e proprio esempio di *pietas*» (FEDELI 1999, 1244s.).

<sup>58</sup> Cf. JÄKEL (1973).

<sup>59</sup> Per una sintesi sulle posizioni della critica per il rapporto tra questa lettera ed Eschilo cf. REESON (2001, 240-2), ricordando che non si deve mai cercare una concordanza totale tra più versioni poetiche, un esercizio meramente retorico).

<sup>60</sup> Da un agone tra Ipermestra e Danao?

avvicina la morte di qualcuno). Gli Egizi, pieni di cibo e di vino, entrano nelle stanze da letto con le loro future assassine

Sulla terra era appena calato il crepuscolo, era la fine del giorno e insieme iniziava la notte. Siamo condotte, noi figlie di Inaco, nel palazzo del grande Pelasgo, e il suocero stesso ci accoglie<sup>61</sup>, le sue nuore armate. Da ogni parte risplendono lampade circondate d'oro; si sparge empivamente incenso sui bracieri ostili; la folla invoca «Imene, Imeneo!» ma egli fugge al loro grido: la sposa stessa di Giove si allontanò dalla sua città. Ed ecco, barcollanti di ebbrezza, fra la folla schiamazzante dei compagni, le chiome stillanti raccolte da corone di fiori freschi, si portano in festa nelle stanze nuziali – le stanze nuziali, le loro tombe!<sup>62</sup> – e gettano i corpi sui letti, letti più adatti ad un funerale (Ov. *Her.* XIV 21-32)<sup>63</sup>.

Il contrasto, ironico tra la cerimonia nuziale e la futura carneficina (*Undique collucent praecinctae lampades auro; / dantur in invitos impia tura focos*, vv. 25s.), lo sfarzo e la tristezza delle camere-celle di mattanza (tombe) (*thalamos, sua busta*, v. 31), ha fatto pensare ad un (vanaglorioso?) annuncio, alla fine degli *Egizi*, da parte del Coro dei Principi, delle nozze avvenute poi nelle *Danaidi*<sup>64</sup>. Improvvisamente al v. 35 la costruzione personale inserisce Ipermestra nel suo ruolo, mentre già le sorelle hanno ucciso, o stanno uccidendo i mariti (*circum me gemitus morientum audire videbar*, v. 35); ella racconta la sua esitazione fino al momento in cui decide di svegliare il marito per farlo scappare lontano dal destino di morte. Ipermestra ha raccontato, pubblicamente, la sua versione dei fatti, ed infine conclude in un modo che fa pensare al frammento *TrGF* 3, 43 e al canto che al mattino svegliava (ἐγείρω) gli sposi; Ipermestra ha già svegliato Linceo, l'unico superstite (*expulerunt somnos haec mea dicta tuos*, v. 72), Danao conta i morti, ne manca uno

Mentre cerchi di abbracciarmi, e agiti le braccia intorpidite, poco manca che la tua mano si ferisca con la mia spada<sup>65</sup>. Ormai temevo mio padre, i servi del padre<sup>66</sup> e la luce del giorno; ti strapparono al sonno queste mie parole: “Alzati<sup>67</sup>, via, nipote di Belo, unico ormai di tanti fratelli! Questa notte, se non ti affretti, sarà per te senza fine!” [...] Era il mattino: Danao conta i generi caduti nell'eccidio: manchi tu solo a far completo il delitto (*ibidem*, 69-80 *passim*).

È per noi, a questo punto, fondamentale ricostruire il percorso poetico che ha trasformato il testo tragico in elegia: Ipermestra, idealmente, come poteva avvenire nel dramma, è di fronte al

---

<sup>61</sup> La presenza di Egizio è un dato interessante da mettere in rapporto con il dramma, visto che allude ad una precedente e “definitiva” riappacificazione all'interno del *ghenos*.

<sup>62</sup> Come non pensare ad Agamennone (nell'*Agamennone* eschileo) che entra nel palazzo con Clitemnestra prima che questa le tenda l'agguato finale?

<sup>63</sup> La traduzione delle *Eroidi* di Ovidio è di ROSATI (1989).

<sup>64</sup> Cf. REESON (2001, 242s.).

<sup>65</sup> Cf. *LIMC* 5, 2, 5, s.v. *Hypermetra* (un vaso frammentario a figure rosse del IV sec. a.C. in cui si vedono le teste di due figure femminili sotto un tetto; accanto ad una di esse compare il nome Hypermetra); un frammento separato dello stesso vaso mostra la gamba sinistra di una figura che giace in un letto) e *LIMC* 3, 2, s.v. *Danaides*, 5 (un altro vaso frammentario della stessa età e con le stesse caratteristiche) mostra uomini sdraiati e donne che impugnano spade intorno a loro.

<sup>66</sup> I *famulosque* del v. 71 vanno forse visti in rapporto con la guardia del corpo che Danao riceve nelle *Supplici*.

<sup>67</sup> Cf. Hor. *Od.* III 11, 37-52.

padre, trascinata via perché colpevole di non aver compiuto il misfatto, in un colloquio, dunque, che ricorda quello dell'*Antigone* sofoclea tra Creonte, Antigone e le guardie; qui cessa ogni riferimento al vero finale perché la fanciulla attende il suo destino e per l'epistola non serviva altro materiale:

Sono trascinata via dai piedi di mio padre, e afferrata per i capelli mi accoglie il carcere – questo premio mi è valsa la pietà! (*ibidem*, 83s.)<sup>68</sup>.

### Scena b<sup>69</sup>. La prigionia

La successiva parte del dramma potrebbe essere in parte ricavata dall'inizio della lettera se immaginiamo che l'opera si concludesse con l'assoluzione di Ipermestra, *ex machina*, da parte di Afrodite, senza alcun ricongiungimento con Linceo e senza seconde nozze per le sorelle; notizie queste che potevano essere semplicemente annunciate dalla dea. Non c'era alcun bisogno che gli spettatori seguissero tutte le sequenze (un gusto della nostra epoca e un tratto semmai tipico della tragedia del IV secolo<sup>70</sup>):

Sono tenuta chiusa in casa, costretta da pesanti catene: causa del mio supplizio è l'esser stata pia (*est mihi supplicii causa fuisse piam*) (*ibidem*, 3s.).

Se anche mio padre dovesse bruciarmi col fuoco che non ho profanato, e volgere contro il mio viso le torce che brillavano nel sacrificio nuziale, o sgozzarmi con quella spada che mi affidò con scopo crudele, così che io, la sposa, soccomba alla strage in cui non cadde lo sposo, non otterrà tuttavia che le mie labbra morenti dicano “mi pento: non è pia colei cui rincesce di esserlo (*non est, quam piget esse piam*). Si pentano piuttosto del delitto Danao e le sorelle crudeli: questa è la conseguenza abituale delle azioni nefande” (*ibidem*, 9-16).

Questi ultimi versi devono essere ricondotti al motivo, unificante, della *pietas*, idoneo adattamento latino al contenuto del frammento delle *Danaidi* relativo ad Afrodite: le nozze sono un momento ineluttabile della vita (proprio dal punto di vista biologico). La *pietas* di cui parla Ipermestra, senza alcun riferimento ad un sentimento di vero amore, diventa una rivisitazione latina dell'*eros* coniugale ricordato da Afrodite a coloro che non avevano avuto nessun tipo di pietà per gli sposi. Afrodite, *sema* della forza della natura, conclude una vicenda altrimenti irrisolvibile.

È una peculiarità eschilea quella di usare il mondo divino come estrema riserva per la pacificazione di un *kosmos* in cui gli uomini e le donne trovano una propria risposta alla violenza, in modo autarchico e laico: Oreste vendica la madre per un istinto naturale (oltre che per volere di Apollo), cioè per vendicare il clan ed Atena trova per lui una via di uscita nelle *Eumenidi*. Eteocle e Polinice, nei *Sette contro Tebe*, si uccidono per il trono e nessun dio interviene; Niobe, nella

---

<sup>68</sup> Segue il racconto delle vicende di Io, sua antenata, proprio come leggiamo nelle *Supplici* eschilee (cf. CARPANELLI 2012, 52-85).

<sup>69</sup> Da un monologo eschileo?

<sup>70</sup> Una per tutte ricordiamo l'ipotetica trama dell'*Antigone* di Astidamante il giovane che forse seguiva l'eroina nelle peripezie della fuga, il matrimonio con Emone da cui aveva un figlio, il sacrificio finale (cf. CARPANELLI 2007).

*Niobe*<sup>71</sup> non si pente e rimane adirata con gli dèi che l'hanno punita; Achille, nei *Frigi*<sup>72</sup>, non restituirebbe, se non costretto, mai il cadavere di Ettore. Il frammento di Afrodite insomma va letto con molta attenzione; è freddo nella sua essenza, è proprio un monito assoluto che tale deve rimanere senza pensare che anticipi l'ineluttabilità di un secondo matrimonio delle sorelle assassine. Questo senso di incompiutezza, quello stesso della frammentaria *Niobe*, è un tratto saliente di una volontà drammaturgica palese: Afrodite soccorre Ipermestra e richiama le Danaidi a quell'ordine universale che deve essere conservato. Le nozze sono invece riservate ad Amimone in un dramma satiresco che chiude e stempera questa tensione tra il volere degli dèi e il pragmatismo degli uomini<sup>73</sup>.

### **Il ratto di Talia (*Le Etnee*)**

Impossibile, per questo dramma, parlare di un *plot* coerente nella mancanza di testimonianze poetiche diacroniche; sappiamo solo che erano previste cinque scene differenti<sup>74</sup> come leggiamo in una notizia<sup>75</sup>, scarna, di quest'opera<sup>76</sup> eziologica e propiziatoria scritta in onore della fondazione di Etna da parte del tiranno Ierone<sup>77</sup>.

Tra il 476 e il 475 a.C.<sup>78</sup>, il poeta famosissimo e già plurivittorioso negli agoni drammatici ateniesi, durante una delle sue visite in Sicilia costruisce un dramma, su commissione, ambientato ad Etna (la montagna più che la città, se pensiamo all'ambiente in cui vivevano le ninfe), a Xuthia (un distretto vicino a Leontini), ancora ad Etna, poi a Leontini, a Siracusa, ed infine in un altro luogo difficilmente identificabile<sup>79</sup>. Un'indicazione generica<sup>80</sup> che fa pensare ad una impostazione per quadri simile proprio alle nostre *performance*; anche Macrobio<sup>81</sup>, in una lunga analisi lessicale, ci fornisce notizie relative ad un contenuto mitologico ed eziologico: la nascita del frutto di un *raptus* erotico fedigrafo, consumatosi comunque all'interno del *pantheon* olimpico. Zeus rapisce e mette incinta Talia, figlia di Efesto, poi la fa ingoiare dalla terra per nasconderla all'ira della moglie

---

<sup>71</sup> Cf. CARPANELLI (2012, 191-7).

<sup>72</sup> Ne parleremo tra poco.

<sup>73</sup> Cf. SUTTON (1974).

<sup>74</sup> Nel Catalogo eschileo, noto da due manoscritti medievali, sono citate due *Etnee* (o *Etne*) forse in base ad una rappresentazione ad Etna ed una successiva ad Atene, rivisitazione del dramma ad opera di Eschilo stesso o del figlio Euforione. Cf. SOMMERSTEIN (2008, vol. I, xxiii n. 34).

<sup>75</sup> Lo leggiamo nei frammenti di quella che poteva essere una *hypothesis*, conservata nel Papiro di Ossirinco 2257.

<sup>76</sup> Cf. GARZYA (1997, 211-21). Più in generale e soprattutto per l'aggiornata bibliografia cf. POLI-PALADINI (2001) e TOTARO (2011).

<sup>77</sup> Cf. Pind. *Pyth.* I, scritta per la stessa occasione.

<sup>78</sup> Anche se questa è la datazione comunemente accettata a giusta ragione SOMMERSTEIN (2008, vol. I, xii-xiv), pensa che sia stata rappresentata qualche anno più tardi, forse nel 470 a.C. quando era finita l'egemonia teatrale di Frinico, morto nel 473 a.C., sulla corte siciliana. Eschilo tornato nel 470 a.C. in Sicilia potrebbe aver rappresentato, nuovamente, *I Persiani* a Siracusa e le *Etnee* ad Etna.

<sup>79</sup> Per l'identificazione del luogo con il quartiere di Siracusa, Temenite, cf. POLI-PALADINI (2001, 292s.).

<sup>80</sup> Cf. CATAUDELLA (1969).

<sup>81</sup> *Sat.* V 19, 16-31.

Era (oppure è la dea stessa a vendicarsi sulla rivale). Il Coro poteva essere formato dalle ninfe montane<sup>82</sup>, sorelle di Talia, che presenti alla scena del rapimento la cercavano in diversi luoghi della Sicilia e poi la ritrovavano quando aveva partorito due gemelli, i Palici; questo nome, come dice Macrobio, vuol dire «coloro che ritornano»: essi saranno venerati in un culto praticato nell'antica città di Palica, in Sicilia, lungo il lago di Naftia, non lontano da Leontini, famoso per alcuni fenomeni vulcanici<sup>83</sup>.

Tale, in estrema sintesi, poteva essere la cornice in cui veniva raffigurato il dramma di cui a noi rimangono i quattro versi citati da Macrobio (*TrGF* 3, 6) contenenti un chiaro riferimento alla fondazione religiosa dedicata ai due gemelli e all'etimologia del nome che teneva conto della leggenda del loro inabissamento, insieme alla madre, nelle viscere della terra, e della loro resurrezione simile all'eruzione dei lapilli.

L'alto numero di cambiamenti di scena, impensabile negli altri tragici del V secolo a.C., a quel che ne sappiamo, collocherebbe quindi l'opera in un'ottica performativa (forse non l'unico esperimento del genere)<sup>84</sup> mentre l'interazione tra mondo divino ed umano, attraverso la famiglia del tiranno (i Dinomenidi) che promuove la fondazione di questa città, doveva sostenerne il piano ideologico. La violenza di Zeus, sul finale, potrebbe essere stata sostituita dalla presenza di Dike, la "Giustizia" che salvaguardava la regione (la violenza promuoveva così la pace e la convivenza); a questo proposito dobbiamo solo ricordare anche i cosiddetti *frammenti di Dike* da alcuni attribuiti alle *Etnee*<sup>85</sup>.

In questa situazione testuale, disperata, possiamo comunque ricostruire alcune caratteristiche scenografiche:

- il rapimento di Talia, rappresentato sulla scena grazie ad una *mechane*
- lo sprofondamento di Talia nella terra con la successiva risalita dopo il parto dei due figli (difficile, da rappresentare, ma non impossibile).

Due momenti forti a livello di spettacolo, in un contesto che, attraverso rapidi cambiamenti di scena, creava un rapporto con la storia mitica precedente ma soprattutto illustrava il nuovo territorio.

Una via di mezzo tra una rappresentazione corale e un dramma vero e proprio, in un contesto politico cui i suddetti elementi erano più che sufficienti; un teatro "delle meraviglie", privo, in questo caso, di riferimenti alla difficile situazione che l'*oikumene* greca aveva affrontato nelle

---

<sup>82</sup> Cf. SOMMERSTEIN (2010, 193).

<sup>83</sup> Cf. la dissertazione mitologica di CROON (1952).

<sup>84</sup> Cf. POLI-PALADINI (2001, 290) che pensa anche a confronti con le opere a noi giunte «I need not mention that neither the structure of the seven pairs of speeches in *Septem* nor the bold treatment of time in *Agamemnon*, nor the central *kommos* in *Choephoroi* is completely paralleled. A more economical supposition seems to be that Aeschylus produced a proper tragedy by contriving and exploiting an unusual dramatic device».

<sup>85</sup> Cf. SOMMERSTEIN (2008, vol. III, 276-9).

guerre persiane o alle lotte politiche che preparavano l'ascesa di Pericle. Talia veniva rapita da Zeus (in forma di aquila? E mentre si trovava insieme alle sue amiche o sorelle vicino all'altare di Zeus Etneo?); le ninfe impaurite la cercavano nelle zone limitrofe ma la fondazione della città di Etna e il culto dei figli, i Palici, era un motivo per onorare il luogo in cui il sommo degli dèi l'aveva amata: dignità eziologia per la fondazione di una nuova città voluta dal regime tirannico. Impossibile invece definire dopo quali vicende tragiche tutto questo poteva avvenire (la persecuzione della ninfa da parte di Era ad esempio, o la morte stessa di Talia)<sup>86</sup>.

Uno spettacolo di grande effetto, che doveva aver particolarmente colpito gli spettatori, e di cui potrebbe esserci una traccia nella ceramica nelle attestazioni del rapimento di Talia ghermita da un'aquila (Zeus), realizzabile, in teatro, grazie alla *mechane*<sup>87</sup> (più facile da pensare rispetto ad un vero e proprio volo come quello delle Oceanine nel *Prometeo incatenato*); tutto ciò per una festa di carattere politico celebrativo. Si ricorre, a questo proposito, ad un gruppo di vasi che provengono dall'Italia meridionale (390-310 a.C.)<sup>88</sup> e che presentano Talia mentre viene rapita da un grande uccello predatore. La supposizione è suffragata soprattutto da un'anfora apula (340-330 a.C.)<sup>89</sup> (perduta); un uccello circondato da una specie di aureola si leva in volo da una zona vicina ad un altare (?). Sono anche presenti fiori e una palla che sembra balzare fuori da un cesto.

Questa, dunque, la scena più vicina ad una realtà drammatica: le fanciulle giocavano a palla e il *raptus* di Talia da parte della rappresentazione teriomorfica di Zeus sconvolgeva il gruppo che fuggiva via dal luogo poi celebrato con la fondazione di una città nata dove il sommo degli dèi aveva coronato l'ennesimo capriccio amoroso<sup>90</sup>.

Una *performance*<sup>91</sup> in cui la musa venale avvicinava Eschilo ai grandi lirici corali Simonide, Pindaro, Bacchilide, precorrendo gli ultimi anni di Euripide in Macedonia e le tragedie con finalità encomiastiche quali l'*Archelao*, ma soprattutto un gioco teatrale dedicato ai sensi di un pubblico *sui generis* più che una tragedia strutturata, insomma forse una delle più belle pagine dello sperimentalismo eschileo.

---

<sup>86</sup> Cf. POLI-PALLADINI (2001, 308).

<sup>87</sup> Cf. POLI-PALADINI (2001, 318) tenendo presente quanto leggiamo nella *Vita di Eschilo*, 14: «Per primo Eschilo migliorò la tragedia con passioni più elevate, abbellì la scena e colpì la vista degli spettatori con la magnificenza, dipinti e macchine teatrali, altari e tombe, trombe, apparizioni, Erini» trad. di MORANI – MORANI (1987).

<sup>88</sup> Cf. LIMC 7, 1, 896-8, s.v. *Thalia*.

<sup>89</sup> LIMC 7, 2, 4, s.v. *Thaleia*; ci rimane un disegno di Tischbein.

<sup>90</sup> Cf. POLI-PALADINI (2001, 308).

<sup>91</sup> «This supposition is begged by the whole set of western Greek vases studied by Kossatz-Deissmann (n. 62 [1978]), all of which seem to represent scenes of Aeschylean dramas» POLI-PALADINI (2001, 309)

## Il ratto erotico di Orizia

Il dramma *Orizia*<sup>92</sup> doveva trattare del ratto dell'omonima fanciulla da parte del dio Borea<sup>93</sup>; la figlia del re ateniese Eretteo, viene rapita ad Atene<sup>94</sup> e portata in Tracia da Borea, il vento del nord (tra i molti figli che avranno, due di essi, Zete e Calais, prenderanno parte alla spedizione degli Argonauti).

Al pari delle *Etnee*, che abbiamo ora analizzato, potrebbe trattarsi di un dramma eziologico composto in occasione della fondazione del culto di Borea sull'Ilisso; i miseri resti eschilei sono riferibili al momento in cui l'ira di Borea colpisce tutta Atene: nessuno dovrà combattere il gelo con il quale il dio ha punito il re che non gli ha concesso la figlia.

492. {291 N} a) Giovanni Siculo, *Commento a Ermogene*, "Sulle idee", I, p. 225, 23 Walz.: ... l'inopportunità del poeta [*scil.* Eschilo] appare maggiormente chiara nel dramma di *Orizia*, laddove dice: "soffiando con le due guance" Borea "sconvolge" il "mare" – non mi ricordo bene a memoria questi versi giambici; me li sono dimenticati –: perciò anche Sofocle li imita (?). parla infatti con maggior precisione riguardo a questi Longino, nel XXI libro dei *Filologi*.

b) Anonimo *Sul sublime*, 3, 1: <...>

<Borea:>...

... e abbiano il fortissimo barbaglio di una fucina. Se infatti vedrò un solo padrone del focolare, avvolgendo un'unica spira di tempesta, brucerò la dimora, la ridurrò in carbone. Ora, però, non ho ancora intonato il nobile canto<sup>95</sup>.

Queste parole non sono più tragiche, bensì stravaganze di tragedia: le "spire", il "vomitare contro il cielo", il fare di Borea un "flautista, e le altre espressioni via di seguito: risultano, infatti, torbide nel fraseggio e disordinate nella loro valenza rappresentativa, più che non enfatiche e maestose, e, se si guarda attentamente ciascuna di esse, in piena luce, dal tremendo a poco a poco si abbassa verso il facilmente disprezzabile.<sup>96</sup>

La citazione comprende una critica alla scelta linguistica eschilea che oggi noi definiremmo barocca; Borea, parla in prima persona rivolgendosi agli Ateniesi ai quali intima il divieto assoluto di accendere il focolare, pena la riduzione in cenere della casa in cui questo si fosse verificato. Infine un canto, dedicato al contrastato amore o alla potenza del dio stesso (?).

---

<sup>92</sup> Opera non citata nel catalogo eschileo. Sia l'anonimo autore del trattato *Sul Sublime* (3, 1), sia Giovanni Siceliota (*Rhet. Graec.*, VI 225s) criticano Eschilo per lo stile dell'opera. Il dato certo è che per gli Ateniesi il mito divenne attuale nelle guerre persiane perchè Borea, il vento, per due volte distrusse parte della flotta persiana: nel 492 a.C. al monte Athos, e nel 480 a.C. presso capo Artemisio. Platone, nel *Fedro* (229 b-c) parla del suo tempio sull'Ilisso per la fondazione del quale Simonide scrisse *La battaglia navale presso l'Artemisio* (frr. 1-4 W<sup>2</sup>).

<sup>93</sup> Cf. Apollod. III 15, 2.

<sup>94</sup> «Le opere del Maestro dei Niobidi ci inducono a pensare che la situazione sia stata salvata da Atena. In tre distinte rappresentazioni il pittore ci mostra come la dea entrò a fianco del vento: in un caso si trova ai margini della raffigurazione, due volte, invece, tra lui e Orizia e gli si rivolge con sguardo e gesto lasciandogli rapire la ragazza. E Atena consentirebbe che il ratto avvenga durante la processione delle Panatenee. Per uno spettatore ateniese il momento sarebbe stato ben scelto, in quanto questa festa era celebrata alla fine di Ecatombeone, cioè in piena estate. Questo è il tempo in cui nell'Egeo insorgono le «etesie», che non sono altro che i soffi nord-orientali di Borea che nell'estate del 492 e del 480 aiutò i greci contro i persiani; la piena estate e non l'inverno era ed è per i greci il tempo di Borea» Galasso in PADUANO – PERUTELLI – GALASSO (2000, vol. II, 1072).

<sup>95</sup> È il fr. *TrGF* 3, 281 su cui cf. VAN GRONINGEN (1952).

<sup>96</sup> Traduzione di RAMELLI (2009, 493)

In questo caso siamo, però, più fortunati dal momento che abbiamo un'importante testimonianza poetica, Ovidio, grazie al quale possiamo tentare ciò che ci siamo prefissi: non ricorrere ad un'immaginifica trama ma salvare un mito trattato in ambito tragico, grazie alle suggestioni drammatiche che percepiamo in ambito poetico. Altre vie non sussistono e il tentativo sfrutta, non solo a livello di semplice lettura, miti altrimenti dimenticati da un pubblico più vasto<sup>97</sup>. Basta solo cercare in questa fonte gli elementi di carattere drammatico, nella certezza di un cammino parzialmente arbitrario ma almeno percorribile.

Ovidio nelle *Metamorfosi* (VI 675-721) dopo pochi versi di inquadramento dell'episodio prologico, passa subito alla narrazione del rapimento di Orizia scandendo alcune scene.

### Scena a. Il monologo di Borea innamorato

In rapporto al frammento *TrGF* 3, 281 immaginiamo il monologo di Borea in cui si pente di non aver subito affrontato Eretteo, con la sua forza divina, per pretendere la donna di cui si era innamorato; ha perso tempo utile tentando di persuaderlo quando ha preferito le preghiere alla forza (*admovique preces, quorum me dedecet usus*, v. 689)<sup>98</sup>:

a Borea nocevano Tereo ed i Traci, e a lungo il dio restò senza la sua amata Orizia, finchè la chiese preferendo le preghiere alla forza. Ma quando vide che le blandizie non risolvevano nulla, ispido d'ira, che a quel vento è consueta e familiare, fin troppo, disse: "Me lo merito: perché ho lasciato le mie armi, la crudeltà, la forza, la collera, la minaccia, e ho usato le preghiere, che non mi si addicono? A me è adatta la violenza con cui scaccio le tristi nuvole, scuoto il mare e abbatto le querce nodose, ghiaccio la neve e percuoto la terra con le grandinate; e quando trovo i miei fratelli nel cielo aperto, che è il mio campo di battaglia, lotto con tanta furia che il cielo in mezzo risuona dei nostri scontri, e dalle nuvole cave sprizzano i fulmini; e ancora quando mi insinuo nelle fessure del suolo, e inarco violentemente il mio dorso sotto le grotte profonde, sconvolgo e faccio tremare i mani e tutto il mondo. Con questi mezzi dovevo chiederla in moglie, e non pregare che Eretteo diventasse mio suocero, ma farlo tale!" (Ov. *Met.* VI 682-701).

### Scena b. Il ratto di Orizia

Borea rapisce Orizia atterrita (*pavidamque metu caligine tectus Orithyan amans fulvis amplectitur alis*, vv. 706s.) e si leva in volo con lei come fosse su un carro per condurla nella terra dei Ciconi (*nec prius aërii cursus subpressit habenas, quam Ciconum tenuit populos et moenia raptor*, vv. 709s.).

Detto questo, o cose non inferiori a queste, Borea scosse le ali, e scuotendole, tutta la terra fu investita dal soffio, e si increspò il vasto mare; trascinando il mantello coperto di polvere per le cime dei monti, spazza la terra e, nascosto dalla caligine, l'innamorato abbraccia con le ali fulve

<sup>97</sup> Cf. E. Frank in *RE* XVIII. I, col. 954, 48ss.

<sup>98</sup> Dobbiamo qui immaginare un colloquio di Borea che chiede la mano di Orizia ad Eretteo.

Orizia atterrita. Mentre volava, arse più forte il fuoco, e il rapitore non tirò le briglie nella corsa aerea, prima d'aver raggiunto la terra e la città dei Ciconi (*ibidem*, VI 702-708).

La fine del monologo è segnata da un verso, *Haec Boreas aut his non inferiora locutus* (v. 702), che potrebbe indicare proprio la fine del riferimento al proprio modello, parole rivolte soprattutto a tutti coloro che conoscevano il testo eschileo. Il messaggio allusivo di Ovidio si potrebbe leggere così: questo è in sintesi quello che dice Borea ma per altri riferimenti ricorrete al dramma eschileo.

### Scena c. Il lieto fine

Dall'unione di Borea e Orizia nascono due gemelli (*illic et gelidi coniunx Actaea tyranni et genetrix facta est partus enixa gemellos*, vv. 711s.) che parteciperanno all'impresa del vello d'oro

la donna attica diventò moglie del sovrano gelido, e madre di due gemelli che presero tutto dalla madre, ma ebbero le ali del padre. Ma dicono che le ali non nacquero assieme al corpo: finché la barba non spuntò loro sotto i capelli rossi, i ragazzi, Zete e Calai, erano implumi; poi insieme cominciarono a crescere, come agli uccelli, due ali sui due fianchi, e a farsi bionde le guance. E quando la puerizia lasciò il passo alla giovinezza, partirono con i Mini, sulla prima nave, per un mare non noto, a cercare il vello splendente (*ibidem*, VI 711-21).

A questo punto si interrompe la narrazione che prende i toni della favola a lieto fine; come nelle *Etnee*, l'unione di una nativa con una divinità diventa anche per la città di Atene e per gli Ateniesi una benedizione perenne, un insostituibile aiuto nella guerra (la stessa trasformazione delle Erinni che coinvolge tutto il *plot* delle *Eumenidi*).

Numerose rappresentazioni<sup>99</sup> attestano il mito nella ceramica (soprattutto apula); Borea, sceso dal cielo, rapisce Orizia con ali molto grandi che sembrano proteggere la fanciulla (il dio ha alette anche ai piedi<sup>100</sup>), e l'abbraccia teneramente mentre la conduce in cielo. Molto più violenta l'immagine di Borea a cavallo, come un cavaliere trace, che la ghermisce violentemente prendendola per i capelli<sup>101</sup>, in una rielaborazione ormai lontana da suggestioni teatrali volta invece a mettere in rilievo lo stupro divino, prova del differente ruolo che può avere la rappresentazione artistica quando si sofferma esclusivamente su un aspetto del mito.

A differenza della sorte di Talia, destinata alla morte o comunque a rimanere sola, Orizia formerà con il suo dio una famiglia numerosa, con due figli famosi; un lieto fine adatto ad un annuncio *ex machina* da parte di Borea stesso agli ateniesi (?). Un'altra peculiarità eschilea che ci fa

<sup>99</sup> Cf. in generale GIUDICE RIZZO (2009).

<sup>100</sup> Molto interessante LIMC 3, 2, 64, s.v. *Boreas*, un cratere apulo (360-350 a.C.) del pittore di Licurgo, con la fanciulla che cerca di fuggire dall'abbraccio di Borea, simile forse alla rappresentazione teatrale rivelata dalla presenza di una menade e di un satiro (come attesta anche la testimonianza del *Sublime* che abbiamo inserito nella citazione del passo dell'*Orizia*) sotto il gruppo di Borea e Orizia che si trovano accanto ad un altare e all'immagine di Afrodite 360/350 a.C.

<sup>101</sup> LIMC 3, 2, 60, s.v. *Boreas*, del pittore di Issione conservato all'Ashmolean Museum di Oxford.

pensare ad un serrato svolgimento del testo nella fase dell'innamoramento del dio e del duro trattamento riservato ad Atene dopo il diniego del futuro suocero. Una finalità indubbiamente didascalico religiosa, in questo senso affine a quella delle *Etnee*, da inserire quindi, da un punto di vista storico letterario, in questa categoria eschilea.

### **L'eros empio (?) di Atteone (le *Toxotides*)**

Atteone<sup>102</sup>, nella fase più antica del mito, è un uomo violento e superbo, fa la corte a Semele e la sua fine è voluta da Zeus, geloso, che gli aizza contro Artemide facendolo sbranare dai suoi stessi cani<sup>103</sup>; più diffusa poi la storia della collera della sola Artemide nel qual caso Callimaco<sup>104</sup>, per primo, stando alle nostre testimonianze, lo fa trasformare in cervo dalla dea, irata solo per il fatto di essere stata vista nuda da Atteone mentre faceva il bagno presso una fonte. I cani dopo averlo divorato senza riconoscerlo lo avrebbero poi cercato invano, terrorizzando la foresta con i loro ululati. Arrivati infine alla grotta dove viveva il centauro Chirone sarebbero stati da lui consolati ricevendo in dono una statua che raffigurava il loro padrone.

### **Scena a. Atteone pensa che Artemide sia una vergine mortale**

Atteone è orgoglioso di essere in grado di distinguere se una donna è vergine o no

†...† alle caste vergini dei talami nuziali †...† s'inclina la direzione degli sguardi (*TrGF* 3, 242)

(ATTEONE?): Non potrebbe sfuggirmi l'occhio ardente <di una giovane donna> la quale abbia gustato un uomo: avendo un animo pronto nel cogliere queste cose di cavalle<sup>105</sup>... (*TrGF* 3, 243).

Un'unica labile traccia: i due frammenti sembrano però indicare un'indole propensa all'*eros* da parte di Atteone; nelle successive testimonianze poetiche Ovidio tace al proposito (solo la sorte avrebbe fatto giungere Atteone nel momento in cui la dea faceva il bagno) mentre ne parla Nonno di Panopoli. Mettiamo a confronto i due testi:

Mentre la dea si bagna nell'acqua solita, il nipote di Cadmo, avendo sospesa la sua fatica e vagando con passi incerti nel bosco ignoto, arrivò a quel recesso: lo guidava il suo destino. Quando entrò nella grotta bagnata dalla sorgente, alla vista dell'uomo le ninfe, nude com'erano, si batterono il petto e riempirono il bosco di urla improvvise; poi circondarono Diana e la

---

<sup>102</sup> Figlio di Aristeo, figlio di Apollo e di Cirene, e di Autonoe, figlia di Cadmo e di Armonia. La più antica testimonianza sulla morte di Atteone è trasmessa da un lacunoso frammento (Pseudo Esiodo, fr. 217 A. M. W.) che si è cercato di inserire nel *Catalogo* pseudo-esiodico (il frammento esametrico del *P.Oxy.* 2509): cf. CASANOVA (1969). Per le testimonianze mitografiche cf. Apollod. III 4, 4 e Igino, *Fab.* 181.

<sup>103</sup> Cf. Stesicoro, fr. 236 *PMGF* (Artemide provoca la morte di Atteone per prevenire il suo matrimonio con Semele) e Acusilao (*FGrH* 2 F 33) sostiene che era Zeus ad essere adirato con Atteone perché aveva corteggiato Semele (ma non menziona Artemide).

<sup>104</sup> *Inno V*, 108-16. La trama ripresa poi da Ovidio e da Igino.

<sup>105</sup> Cf. Anacreonte *PMG* 417 e Alcmane *PMG* 1, 45-59.

coprirono coi loro corpi ma, più alta di loro, la dea stessa le sovrastava tutte dal collo in su. Il colore delle nubi, colpite dal sole in fronte, o dell'aurora purpurea apparve nel volto di Diana vista senz'abito... prese quello che aveva, l'acqua, e ne bagnò il volto dell'uomo e, inondando i capelli del fiotto vendicatore, aggiunse parole presaghe di futura rovina: "E adesso racconta pure, se potrai farlo, d'avermi vista senz'abito". E senza aggiungere altre minacce, dà al capo spruzzato lunghe corna di cervo, allunga il collo, appuntisce in cima le orecchie, cambia le mani in piedi, le braccia in lunghe zampe e cosparge il corpo di pelo chiazzato. Vi aggiunse la paura, e l'eroe figlio di Autonoe fuggì, meravigliandosi mentre corre di essere così veloce. Come vide nell'acqua il muso e le corna, voleva dire "Me infelice", ma non uscì nessuna voce: gemette, e fu quella la voce; le lacrime scesero per il volto non suo; la mente solo rimase la stessa (*Ov. Met* III 173-204).

Posteriore nel tempo ma rilevante per i collegamenti con i due frammenti riportati il testo di Nonno di Panopoli (*D. V* 287-551<sup>106</sup>): Atteone vede Artemide al bagno, una Naiade senza veli lo scorge a sua volta, grida e Artemide si ripara il seno pudico. Atteone si trasforma, i cani non lo riconoscono più e lo sbranano.

Appollaiato sull'alto tronco di un faggio, vide il corpo (tutto!) di Artemide al bagno. Eccolo spettatore insaziabile della dea che non è consentito vedere, misurare con lo sguardo il corpo puro di quella vergine che è così vicina. Ma nell'atto di guardare di nascosto il corpo nudo della dea, lo scorge di lontano con un'occhiata obliqua una naiade senza veli; spaventata lancia un grido, per avvertire la sua regina dell'audacia senza ritegno di un uomo in preda al desiderio. Artemide, visibile solo a metà, afferrata la veste con la cintura intorno, si ripara il seno pudico con questo cinto verginale, e immergendo le membra umide nella corrente, piena di vergogna, nasconde in veloce progressione tutto il corpo. Atteone che triste destino! Subito la forma umana ti abbandona (*Nonn. D. V* 303-16).

Il testo non dà adito a dubbi sulle intenzioni morbosamente erotiche e sull'indole del cacciatore.

### **Scene b e c:**

**- Atteone sbranato dai suoi cani**

**- Esodo (?). I genitori di Atteone vengono informati della sua morte)**

I labili riferimenti testuali sulla fine di Atteone trovano un'unica corresponsione in Ovidio

I cani dilaniarono l'uomo loro padrone (*TrGF* 3, \*244)

lo avvistarono i cani; per primi diedero il segno latrando Melampo e il sagace Icnobate, poi piombano gli altri, più veloci del vento...la muta lo segue per brama di preda attraverso sassi, dirupi e rocce senza passaggio, dove la via è difficile, dove non ce n'è nessuna...da ogni parte lo circondano, affondano il muso nella sua carne, sbranano nella falsa figura del cervo il padrone, e l'ira di Diana, si dice, non finì prima che a lui finisse tra molte ferite la vita (*Ov. Met* III 173-252).

---

<sup>106</sup> «Dalla versione documentata dai tragici e in particolar modo da Eschilo Nonno riprende la colpevolezza di Atteone per aver desiderato di unirsi ad Artemide [...] questa singolare miscela di elementi, che finisce per reinterpretare il mito, è strutturata da Nonno con evidenti richiami al teatro: il graduale apprendimento della verità da parte di Autonoe e l'apparizione del fantasma di Atteone che agisce da *deus ex machina* nella risoluzione della vicenda possono far pensare a un modello tragico, forse soltanto in via indiretta» GIGLI PICCARDI (2003, 271s.).

Polluce<sup>107</sup> parla di una maschera di Atteone con le corna, segno della sua metamorfosi, mentre le testimonianze archeologiche ci hanno consegnato un Atteone sopraffatto dai cani, vestito o di una pelle di cervo, o con testa umana ma caratteristiche di cervo, o con una testa di cervo; tra i più importanti, perché vicino cronologicamente alle *Toxotides*, è forse un cratere a volute, che si trova al Louvre di Parigi, attribuito al Pittore dei Satiri lanosi (450 a.C. ca.). Artemide conduce un carro alla sinistra di Atteone che, attaccato da due cani sta cadendo; a destra un uomo, seguito da un terzo cane riferisce la morte di Atteone ai suoi genitori, Aristeo ed Autonoe. Le rocce dietro di lui testimoniano la presenza di un paesaggio<sup>108</sup>. Proprio Nonno riporta la scena del coinvolgimento dei genitori di Atteone:

Già la Fama, col suo sapere innato, vola per i monti e il suo urlo rivela ad Autonoe la morte del figlio sbranato dai cani, non che ha assunto la forma di un cerbiatto dal folto pelo, ma solo che è morto. E la madre, colpita nei suoi affetti più cari, a piedi nudi, senza velo, prova la sferza del dolore; si strappa i capelli, si lacera la veste, in preda alla disperazione si griffia con le unghie le guance, arrossandole di sangue; sul petto nudo al ricordo del parto imporpora di sangue le mammelle; dal volto addolorato lacrime infinite le bagnano le vesti [...] il vecchio Cadmo taglia i suoi capelli bianchi, Armonia urla; l'eco profonda e confusa dei lamenti delle donne risuona in tutta la casa. Autonoe allora insieme al marito Aristeo va a cercare i resti sparsi del figlio morto: lo vede ma non lo riconosce, scorge la forma di un cervo screziato e non ne vede la sembianza umana (Nonn. *D.* 370-91, *passim*).

### **La trilogia di Achille: amore e morte**

Un caso davvero particolare è quello di Achille, soggetto di una trilogia che contiene un movente primario assente in Omero: l'amore per Patroclo. Da questo dato desidero partire per un confronto tematico importante; poteva esistere, infatti, un altro dramma con un argomento affine, quello dedicato a *Callisto*<sup>109</sup>, una storia arcade sulla quale possiamo però solo fantasticare, appoggiandoci a testimonianze legate all'unico mito greco dedicato (?) all'amore lesbico<sup>110</sup>.

Callisto figlia del re Licaone<sup>111</sup> o compagna di Artemide e per questo legata alle altre ninfe cacciatrici da un giuramento di fedeltà allo stato verginale, sarebbe stata amata e sedotta da Zeus unitosi a lei sotto le sembianze di Artemide, dal momento che la ragazza fuggiva la compagnia degli uomini; da questa unione era nato anche un bambino di nome Arcade.

Un giorno in cui Artemide e le altre ninfe decisero di fare il bagno la povera Callisto dovette togliersi i vestiti e rivelare così di essere incinta. Artemide la trasformò in orsa e poi, costretta dalla gelosia di Era, la uccise con una freccia, ma Zeus allora la rese eterna nella costellazione dell'Orsa

---

<sup>107</sup> Polluce 4, 141s.

<sup>108</sup> Cf. *LIMC* 1, 2, s.v. *Aktaion*, 16.

<sup>109</sup> Titolo compreso nel Catalogo eschileo.

<sup>110</sup> Cf. in generale SÉRGENT (1986) e VETTA (1991).

<sup>111</sup> Re di Arcadia, il suo nome deriva dal termine greco *lykos* (lupo), fondatore del culto di Zeus Liceo.

maggiore. Una storia fino a questo punto riconducibile ancora al motivo della violenza prevaricatrice di Zeus che arriva a mutare sesso pur di violentare una fanciulla di cui si è invaghito.

Aspetti legati ad un'ipotetico *plot* tragico sono contenuti anche nella seconda parte del mito: il bambino di Callisto, affidato a Maia, madre di Hermes, veniva fatto a pezzi dal nonno e cucinato per Zeus, al fine di provare la chiaroveggenza del dio che, scoperto l'atroce delitto, dopo aver colpito con il fulmine la casa di Licaone e trasformato il re in Lupo restituiva la vita ad Arcade. Divenuto grande, durante una battuta di caccia, e imbattutosi nell'orsa (sua madre), il figlio l'avrebbe rincorsa fino alla zona sacra di Zeus Licio; entrambi erano destinati ad essere uccisi perché avrebbero violato la legge che puniva chiunque entrasse nel tempio. Soccorsi da Zeus venivano assunti in cielo e trasformati in costellazioni: l'Orsa e il suo Guardiano (Arturo). Sia l'episodio della trasformazione in costellazione che il collegamento con il nonno Licaone sono giudicati come un'aggiunta tarda nella tradizione mitica<sup>112</sup>.

Questa la storia nel mito mentre la suggestione che il soggetto teatrale riguardasse la violenza erotica su Callisto rimane valida solo grazie alle sequenze narrate poi da Ovidio<sup>113</sup>, una delle quali crea un allusivo ma chiaro riferimento proprio all'*eros* omosessuale nel momento precedente al vero e proprio stupro con il ritorno alla sua essenza virile:

Subito prende<sup>114</sup> l'aspetto e l'abbigliamento di Diana, e le<sup>115</sup> disse: "Vergine che appartieni alle mie compagne, in quali boschi sei andata a cacciare?" la vergine si alza dall'erba e dice: "Salute a te, che secondo il mio giudizio, sei maggiore a Giove (*maius Iove*), mi sentisse pure! (*audiat ipse licet*)<sup>116</sup>". Ride, e gode di essere preferito a se stesso, e le dà baci non casti (*et oscula iungit nec moderata*), che non dovrebbe dare una vergine. Mentre sta per raccontare dove è andata a caccia, glielo impedisce abbracciandola, e si rivela attraverso il delitto (*nec se sine crimine prodit*). Lei si ribella, per quanto può fare una femmina (Ov. *Met.* II 425-34).

Il testo di Ovidio in riferimento ad un titolo eschileo serve solo per rafforzare l'ipotesi di un microsettore nel *corpus* eschileo legato all'*eros* omosessuale, motivo senza dubbio importante nella trilogia basata sull'*Iliade* (cc. 9-24) composta da *Mirmidoni*, *Nereidi*, *Frigi* (o il *Riscatto di Ettore*) e forse da un dramma satiresco, *I Costruttori del talamo*<sup>117</sup>. Per la datazione facciamo riferimento ad una serie di corresponsioni archeologiche collocabili intorno al 490 a.C. ca., precedentemente alla prima vittoria eschilea del 484 a.C. (oppure coincidente con essa)<sup>118</sup>, mentre il motivo conduttore, come ho indicato nel titolo del paragrafo era il dolore di Achille per la morte dell'amico e amante Patroclo, seguito dal rientro in battaglia per la vendetta, l'uccisione di Ettore, e la

<sup>112</sup> Cf. CARPANELLI (2012, 184-91).

<sup>113</sup> Cf. Apollod. III 8, 1-2 e Ov. *Met.* I 211-40 e II 401-530.

<sup>114</sup> Zeus.

<sup>115</sup> A Callisto.

<sup>116</sup> È certo che la sente perché sta parlando proprio con Giove e non con Diana.

<sup>117</sup> Cf. DI MARCO (1993) che attribuisce all'opera un frammento di 27 versi mutili non inseriti in *TrGF* 3; la scena sarebbe da collocare a Troia e il titolo deriverebbe dal riferimento al talamo di Paride ed Elena.

<sup>118</sup> Cf. SOMMERSTEIN (2008, vol. III, 134s.).

restituzione del suo cadavere al padre Priamo. Due cadaveri dunque occupavano la scena del primo e del terzo dramma, ma forse anche del secondo se era lì previsto, come alcuni dicono, il funerale di Patroclo.

Achille appariva, nella prima scena, seduto e velato, chiuso nel suo dolore: la meditazione preparava il dissidio tra silenzio e rumore, tra privato e pubblico, nella scissione tra momento monodico e momento corale, nella riaffermazione dei valori del singolo in una società che il giovane poeta aveva visto, dopo le riforme di Clistene, basarsi ormai sullo spirito assembleare comunitario; la trilogia, nel suo complesso, doveva dunque offrire:

- una summa iliadica (ll. IX-XXIV) rivisitata e mutata nella sostanza di alcuni elementi antropologici, dovuti alle innovazioni di carattere teatrale,
- un *eros* omosessuale in grado ancora di galvanizzare gli ideali aristocratici, legati all'arcaica poesia simposiaca,
- grandi scene corali di fortissimo impatto, ipostasi del passaggio o meglio dell'accettazione del fatto che la *polis*, come comunità politica, aveva ormai il sopravvento sull'isolamento (intellettuale) del singolo e sul dolore privato.

**1. I Mirmidoni**, privi di un vero apparato scenico, prevedevano la raffigurazione della *skene*, la tenda (*κλισία*<sup>119</sup>) dell'eroe, dove egli rimaneva a lungo in silenzio<sup>120</sup> e velato, come viene testimoniato anche da Aristofane<sup>121</sup>.

### **Parodo. I rimproveri dei Mirmidoni**

Il Coro dei Mirmidoni accusava Achille di non curarsi di quello che stava accadendo intorno alle navi degli Achei; l'eroe veniva dunque messo in discussione dalle sue truppe che potevano raccontare le sventure patite a Troia, in un'atmosfera in cui il canto luttuoso per la morte di tanti compagni anticipava quella di Patroclo, vittima espiatoria del ritiro di Achille dalla battaglia. Una lunga parodo da parte del proprio esercito composto da Mirmidoni poteva creare un isolamento ancora più totale del singolo eroe omerico di fronte alla necessità di decisioni condivise ormai anche dalla massa dei soldati<sup>122</sup>:

Vedi dunque, glorioso Achille, i dolori dei Danai uccisi dalle lance; tu li tradisci mentre te ne stai seduto dentro la tua tenda (*κλισία*)<sup>123</sup> ...? (*TrGF* 3, 131)

---

<sup>119</sup> Cf. *TrGF* 3, 131.

<sup>120</sup> Il silenzio dell'eroe veniva interrotto dalle parole del suo vecchio tutore Fenice (*TrGF* 3, 132b).

<sup>121</sup> Cf. *Ran.* 911-5.

<sup>122</sup> Può essere interessante un confronto, totale, con l'*Ifigenia in Aulide* di Euripide.

<sup>123</sup> Anapesti che il coro doveva rivolgere ad Achille seduto in silenzio di fronte ad esso.

Achille di Ftia, perché mai, quando tu senti la carneficina e la sofferenza degli uomini, ah, non vai in loro soccorso?<sup>124</sup> (*TrGF* 3, 132)

Achille viene accusato dai suoi uomini di tradimento nei confronti di coloro che soffrivano e morivano trapassati dalle lance; l'eroe non vuole andare in loro aiuto, anzi rimane seduto nella sua tenda. Dobbiamo dunque pensare, visti i termini usati, ad una lunga requisitoria utile anche a narrare ciò che era accaduto prima dell'invio dei messaggeri da parte di Agamennone. Un intervento inimmaginabile in Omero, un processo assembleare e corale di un forte gruppo di soldati che prendevano le difese degli amici, così numerosi, ormai cadaveri, mentre ad essi toccava l'ozio vicino alla tenda del loro comandante. Il silenzio di Achille deve in qualche modo rappresentare un suo primo fallimento.

### **Scena a. Fenice interrompe il silenzio di Achille<sup>125</sup>**

FENICE: [...] non possiedo più convincenti ed attrattivi mezzi di persuasione [...] mi sono liberato di qualsiasi briglia (?) [...] ma tu Achille fai quello che vuoi

ACHILLE: Vecchio Fenice, caro al mio cuore, mentre ascoltavo molte calunnie sono stato a lungo in silenzio senza dare una risposta. ma per quanto riguarda te, il più rispettabile (?) degli uomini, ti risponderò che (...)(*TrGF* 3, 132b)

ACHILLE: Essi lapideranno il mio corpo: non pensare davvero che il figlio di Peleo, ammazzato a colpi di pietra, possa... sulla terra troiana. Ai Troiani potrebbe capitare di vincere, restando seduti, una battaglia senz'armi, e più facilmente avresti... questo: per i mortali rimedio agli affanni. (Per timore) degli Achei dovrò accostare alla lancia la mano, (bramosa) d'ira per un malvagio pastore? Ma se essendo da solo, come dicono gli alleati, ho causato una tale rotta con la mia assenza dalla battaglia, non sono io tutto per l'esercito acheo? Non ho ritegno a pronunziare un simile discorso: chi infatti (direbbe) più nobili di me simili comandanti...e dell'esercito?...un solo uomo vi ha oltraggiati...rendendovi sconvolti e sparpagliati...oggetti intorno alle giovani braccia.  
(*Segue una ventina di versi mutili*) (*TrGF* 3, 132c, 1-17)<sup>126</sup>

### **Scena b. Un messaggero descrive il momento dell'appiccamento del fuoco alle navi (?)**

E si liquefa una scura aquila gallo-equina<sup>127</sup>: grande fatica di colori versati (*TrGF* 3, 134)<sup>128</sup>

### **Scena c. La notizia della morte di Patroclo, portata da Antilocho**

ACHILLE: Antilocho, piangi per me che sono ancora in vita, più che per il morto: tutto ciò che avevo è perduto (*TrGF* 3, 138)

---

<sup>124</sup> Forse l'inizio di un canto corale.

<sup>125</sup> Cf. SOMMERSTEIN (2008, vol. III, 138-43) per quel poco che si riesce a leggere nelle due testimonianze papiracee.

<sup>126</sup> È il *PSI* 1211, restaurato da Norsa e Vitelli. Ho riportato la traduzione di MORANI – MORANI (1987, fr. 88, 669).

<sup>127</sup> L'insegna di una nave greca descritta mentre si scioglie a causa del calore causato dall'incendio appiccato alla flotta achea.

<sup>128</sup> Traduzione di MORANI – MORANI (1987, fr. 91, 671).

L'arrivo del cadavere di fronte agli spettatori, dava modo ad Eschilo di marcare la sua innovazione: Achille riconosceva l'amore carnale per l'amico<sup>129</sup>, dando quindi un *pathos* maggiore ad una storia, tra le più conosciute dagli ateniesi<sup>130</sup>.

Patroclo, come sappiamo da Omero, aveva persuaso l'amico, dopo l'incendio delle navi achee da parte dei troiani, a lasciarlo andare in battaglia con le sue armi; il soliloquio di Achille, oltre ai richiami al loro rapporto, nel ricordo del tempo passato insieme, verteva sul rimprovero di non aver seguito i suoi avvertimenti quando gli aveva chiesto di non avvicinarsi eccessivamente a Troia, una scena patetica che ricordava l'ultimo colloquio avuto in vita, attraverso un lessico erotico normalizzante

Non osservasti sacro rispetto delle membra (μηρῶν)<sup>131</sup>, o sommamente ingrato per i frequenti baci (*TrGF* 3, 135)

ACHILLE: La pia compagnia delle tue membra (*TrGF* 3, \*\*136)

ACHILLE: E in verità, lo amo infatti; queste cose non sono per me detestabili (*TrGF* 3, 137)

L'eroe riflette, con un apologo, sul fatto che egli stesso, accondiscendendo Patroclo, è stato la causa del proprio dolore:

ACHILLE: Questo è quello che dice il racconto dei Libici: che l'aquila, trafitta da un dardo avvelenato, disse, vedendo quel congegno alato: 'Questi mali non vengono da altri, ma a opera delle nostre stesse ali siamo ora catturate' (*TrGF* 3, 139)

Qui termina la parte soggetta ad una ricostruzione sommaria; il finale dobbiamo inventarlo: un *threnos* per Patroclo da parte del Coro che usciva dal teatro poteva concludere l'azione<sup>132</sup>, se vogliamo pensare ad una corresponsione dei tre finali, immaginando il contrasto fra la solitudine di Achille, per tre volte identica, ed un esodo altamente scenografico. I Mirmidoni potevano ora riconciliarsi con il loro comandante ed accompagnare il suo dolore con un momento corale che preparava alla guerra<sup>133</sup> e alla vendetta.

**2. Le Nereidi.** In *Il. XVIII* 35-147 Teti, accompagnata dalle sorelle Nereidi, conforta il figlio disperato per la morte di Patroclo e poi (*Il. XIX* 1-39) torna da sola a portargli le nuove armi

---

<sup>129</sup> Cf. MOREAU (1995, 16-20).

<sup>130</sup> Situazione ribadita anche da Platone «Eschilo, però dice sciocchezze, affermando che Achille amava Patroclo, egli che era più bello non solo di Patroclo, ma anche senz'altro, di tutti quanti gli eroi, ed era ancora imberbe, poiché era molto più giovane, come dice Omero» Plat. *Symp.* 180a. È la testimonianza RAMELLI (2009, 228d, 317).

<sup>131</sup> Forse un chiaro riferimento all'azione sessuale tipicamente intercorsa tra due uomini. Cf. DOVER (1978, 96-9 e 197).

<sup>132</sup> Cf. in generale GARZYA (1997, 175-90).

<sup>133</sup> Ὀπλων ὄπλων di *TrGF* 3, 140.

fabbricate da Efesto; in ambito eschileo doveva esserci una contrazione dei due segmenti epici, e le *Nereidi*<sup>134</sup>, secondo dramma della trilogia potevano essere ispirate ai libri XIX-XXIII dell'*Iliade*.

### **Parodo**

Solo un frammento, in anapesti, ci dà l'opportunità di unire il testo all'immagine del Coro delle Nereidi mentre una serie di vasi dipinti mostra Teti mentre porta le nuove armi ad Achille, di nuovo seduto e (a volte) imbacuccato; è accompagnata, appunto, dalle Nereidi (un dato nuovo rispetto a testi e immagini più arcaici) a dorso di delfini o altri animali<sup>135</sup> e questo ricorda l'arrivo delle Oceanine nel *Prometeo incatenato*

Attraversando la piana del mare ricca di delfini (*TrGF* 3, 150)

Il contrasto tra il silenzio di Achille e il movimento teso al meraviglioso, ottenuto con una tecnologia che non dobbiamo pensare elementare, rientra forse tra gli artifici preferiti da Eschilo. I lunghi interventi iniziali del Coro espressi in un linguaggio denso per il suo alto livello, servivano infatti a creare un'aura misterica incrementata e poi sopita dal lento risvegliarsi del personaggio principale, Achille, cui toccava sostenere gli ultimi due terzi del dramma

### **Scena a. Achille in battaglia**

Una testimonianza ci fa pensare che in qualche modo fosse descritto l'intervento di Achille in battaglia

e, scagliando la sua lancia con la sua duplice punta (*TrGF* 3, 152)

La famosa lancia, fatta con il frassino del Pelio, donata da Chirone al padre di Achille, l'unico che poteva impugnarla, come testimoniato da *Il. XVI* 140-2.

### **Scena b. Achille che dà disposizioni per il funerale di Patroclo?**

Poi un velo sottile di lino sia posto intorno al corpo (*TrGF* 3, 153)

Queste dunque le scene previste nel dramma:

1) una visita ad Achille, (seduto e velato?), da parte della madre Teti accompagnata dalle sorelle Nereidi; nessun indizio che venissero portate nuove armi ad Achille al posto di quelle che erano state date a Patroclo.

2) L'intervento in battaglia di Achille. Nessun indizio fa riferimento ad uno scontro con Ettore che poteva essere riferito da un Messaggero.

---

<sup>134</sup> Per la bibliografia cf. SOMMERSTEIN (2008, vol. III, 157).

<sup>135</sup> Cf. *LIMC* 1, 2, s.v. *Achilleus*, da 510 a 525.

3) Il funerale di Patroclo. Il fr. 153 ripropone il tema della morte dell'eroe, così come doveva avvenire nei *Mirmidoni*, lo abbiamo detto, ed anche nei *Frigi* (il cadavere di Ettore restituito al padre). Quest'ultimo è il punto più importante, a livello di impostazione scenografica presunta; cerchiamo di spiegarlo, anche attraverso Omero. Parlare in due drammi diversi, in successione, della morte di Patroclo prima, del suo funerale poi, seguito nella terza tragedia dalla presenza sulla scena del cadavere di Ettore, che doveva essere pesato per il riscatto, con un successivo corteo funebre verso Troia, non solo forniva un tema unitario alla trilogia ma permetteva anche un confronto diretto con le scene di massa contenute nell'*Iliade*.

**3. I *Frigi*** (o *Il riscatto di Ettore*) era ispirato al ventiquattresimo libro dell'*Iliade*<sup>136</sup> e la scena era nuovamente rappresentata dalla tenda di Achille che diveniva così l'ossessionante luogo della riflessione e del dolore causato dalla morte, metafora della solitudine dell'eroe in guerra.

### **Prologo. Achille ed Ermes**

L'irreale silenzio dell'inizio del dramma imposto dall'attore che veste i panni di Achille, di nuovo velato, è interrotto da uno scambio di battute con il dio Ermes che non riesce a convincerlo a deporre il suo odio ostinato nei confronti di chi l'ha privato dell'amato Patroclo<sup>137</sup> (lo leggiamo negli *scholl. ad Ar. Ran.* 911 e nella *Vita di Eschilo* 6).

Ermes ricorda ad Achille che il maltrattamento del corpo di Ettore è inutile e arreca solo male a chi lo compie

<ERMETE>: e quanto ai morti, se vuoi beneficiarli oppure fare loro del male, va bene in entrambi i casi: poiché i trapassati non provano né gioia né dolore. Tuttavia, al di sopra di noi c'è Nemese, e Dike per il morto compie vendetta (*TrGF* 3, 266)

L'attenzione del pubblico viene ricercata, nel passaggio dalla fase riflessiva a quella espositiva, tramite una tecnica che presentando tre quadri prologici identici ribadisce uno stesso stato d'animo interrotto da personaggi che hanno il ruolo di spezzare il silenzio e al tempo stesso accompagnare Achille nel contatto con la realtà da cui tende ad estraniarsi<sup>138</sup>.

---

<sup>136</sup> Per la bibliografia cf. SOMMERSTEIN (2008, vol. III, 265).

<sup>137</sup> Il tema del primo dramma, *I Mirmidoni*.

<sup>138</sup> «Non par dubbio invece che anche i *Frigi* fornissero un esempio di quella che altrove ho designata come «tecnica degli approcci reiterati» al fine di piegare, a lungo invano, l'inflessibilità muta di un personaggio, tecnica che fu da Eschilo praticata con varia destrezza nei *Mirmidoni*, nella *Niobe*, nel *Prometeo*, nei *Sette*, e che ebbe anche a suggestionare la giovanile arte di Sofocle, nell'*Aiace*» GARZYA (1997, 205).

### Scena a. L'arrivo di Priamo e dei Frigi alla tenda

Il titolo si riferisce ovviamente agli schiavi Frigi (il Coro<sup>139</sup>), arrivati con Priamo; essi interrompono l'atmosfera pesante con una *performance* ispirata ad una danza orientale, tipica dei loro costumi<sup>140</sup>, cui spesso avrà assistito anche Ettore; l'armonia del contrasto tra morte e danza spezza l'azione scenica in rapporto all'atteggiamento di Achille ma anche a quello dell'uomo che accompagnano, un vecchio abbruttito dalla sofferenza, presentato non come un re ma come un semplice e modesto mercante di pesce, categoria non certo all'apice della società greca

bensì un commerciante che va per mare ed esporta merce dal suo paese (*TrGF* 3, 263)

### Scena b. Il riscatto di Ettore

In *Il. XXII* 346-54, Achille diceva che non avrebbe restituito il corpo di Ettore neppure se questo fosse stato calcolato a peso d'oro, cosa che invece doveva avvenire nella tragedia eschilea

Eschilo invece, in verità, ha rappresentato nei *Frigi* un riscatto appunto d'oro per il corpo di Ettore (*scholl. ad Il. XXII* 351<sup>141</sup>)

dove il riscatto veniva accettato e pesato su una bilancia sulla quale il corpo del defunto fungeva da esatto contrappeso all'oro offerto da Priamo; un atto che dalla finzione scenica riporta alla realtà della guerra, un atto dovuto al ricevente che poteva così giustificare il suo nuovo atteggiamento conciliante.

Qui terminano riferimenti precisi alle scansioni del dramma, lasciando lo spazio ad un *esodo* che poteva essere contrassegnato dalla partenza del carro con il cadavere del principe accompagnato dai lamenti di Priamo e dei Frigi, in forte divergenza con il triste e solitario corteo omerico, ora impostato invece in consonanza con le esigenze di una trilogia basata su una scenografia contrastiva, momenti di forte meditazione accompagnati da scene di "massa".

Qualche dato, non trascurabile, ce lo fornisce l'iconografia almeno nei riferimenti dello stesso ambito mitologico, diffusi all'intera trilogia<sup>142</sup>.

### Area attica

Il cratere a calice di Polignoto, spezzato in molti frammenti<sup>143</sup>, rivela l'interesse che la trilogia avrebbe avuto ad Atene<sup>144</sup>

---

<sup>139</sup> Cf. STALTMAYR (1991).

<sup>140</sup> Cf. Aristoph. fr. 696.

<sup>141</sup> Traduzione di RAMELLI (2009, 254a, 335).

<sup>142</sup> Cf. in generale MASSEI (1969, 165-77) e TAPLIN (2007, 83-7).

<sup>143</sup> Il vaso, che si trova all'Università di Vienna, si può collocare verso il 440 a.C.

<sup>144</sup> Cf. MASSEI (1969, 171s.).

– Taltibio<sup>145</sup> (ce lo dice l'iscrizione) con clamide, calzari, petaso e kerykeion, si avvicina ad una tenda nella quale c'è una donna e, su uno sgabello, un uomo (*I Mirmidoni*)<sup>146</sup>  
– sopra questa scena si vedono le Nereidi sedute su dei delfini<sup>147</sup> (*Le Nereidi*)  
– in altri frammenti abbiamo un mulo e un pezzo di carro carico<sup>148</sup>, una ruota del carro<sup>149</sup>, immagini del corteo<sup>150</sup> guidato da Priamo con l'oro destinato al riscatto del corpo del figlio (*I Frigi*).

### Area egea

Un rilievo melio ora a Toronto<sup>151</sup> mostra disteso per terra il cadavere di Ettore, mentre Priamo, con himation e bastone, si trova a destra, Achille a sinistra, al centro la bilancia.

### Area italiota

Si tratta di due vasi apuli di cui riporto direttamente quanto annota Massei:

il primo è il frammento n. 20185 (Fig. 12) del Metropolitan Museum (New York)<sup>152</sup>, che rappresenta il vecchio Priamo inginocchiato, con i capelli lunghi adorni di pietre preziose, e vestito sfarzosamente alla maniera frigia. Egli è seguito da un'altra figura maschile, nuda, visibile solo nella parte inferiore del corpo: in essa è da vedere senza alcun dubbio Ermete, come si può riconoscere dalle ali ai piedi. Dietro ad Ermete si intravede un lembo di mantello appartenente ad un terzo personaggio. Al di sopra della testa di Priamo, si notano i resti di una colonna e di uno scudo, con cui forse si voleva indicare l'interno della tenda di Achille. L'opera è attribuita dallo Webster ad un artista molto vicino al pittore di Sarpedonte [...] ed è quindi da porsi nel primo ventennio del IV sec. a.C. [...] un'analisi più precisa si può fare, invece, per il secondo esemplare, il quale ci è giunto, per quanto molto restaurato, interamente: si tratta del cratere a volute 1718 di Leningrado (Fig. 13), proveniente da Ruvo ed attribuito dallo Webster ad un artista molto vicino al pittore di Licurgo<sup>153</sup>. I personaggi che compaiono sul cratere sono disposti su due piani: nel centro sta Achille (ΑΧΙΛΛΕΥΣ), seduto e velato, seguito da Ermete (ΕΡΜΑΣ) nudo. Dietro a lui c'è un seduto, anch'egli nudo, con un pileus conico in testa ed un corto mantello gettato sulle spalle: l'iscrizione lo chiama ΑΜΦΙΛΟΧΟΣ, ma probabilmente è un errore per ΑΝΤΙΛΟΧΟΣ. Davanti ad Achille si erge maestosa Atena, riconoscibile dall'alto cimiero e dall'egida. Alle sue spalle, in piedi, sta Nestore (ΝΕΣΤΟΡ) barbato nell'atto di appoggiarsi ad un bastone. Sullo sfondo si notano diversi oggetti: un carro da guerra (forse è un'allusione alla biga di Achille) e le armi del Pelide (schinieri e scudo). Sul piano inferiore sono raffigurati: nel centro Priamo (ΠΙΡΙΑΜΟΣ) seduto vicino ad un'ara, riccamente vestito alla maniera frigia, che tiene in mano due ramoscelli di olivo: sia l'ara che l'olivo ne accentuano il carattere di *ἰκήτης* alle spalle si nota Teti (ΘΕ...), seduta con uno scettro a destra. Davanti agli

<sup>145</sup> Colui che cercava di riportare Achille in battaglia.

<sup>146</sup> Fr. 9.

<sup>147</sup> Il riferimento alle nuove armi portate dalla madre ad Achille è evidente nel fr. 1 dove si vede una nereide con armi nelle mani.

<sup>148</sup> Fr. 10 e 12.

<sup>149</sup> Fr. 13.

<sup>150</sup> Omero non offre spunti, la visita di Priamo è segreta, non c'è alcun corteo perché egli è accompagnato dal solo Ido

<sup>151</sup> Anche questo databile verso il 440 a.C. Cf. MASSEI (1969, 172s.).

<sup>152</sup> Cf. ora TAPLIN (2007, 21, 87).

<sup>153</sup> Cf. ora TAPLIN (2007, 20, 83-7).

occhi di Priamo, due giovani, completamente nudi, trasportano il cadavere di Ettore (EKTOP) verso una bilancia, presso la quale sta un giovane anch'egli nudo<sup>154</sup>.

Con questi riferimenti archeologici si conclude la nostra rassegna unito all'invito a riconsiderare fortemente la tragedia frammentaria, alla luce anche di testimonianze quali l'anfora di Ruvo: quando troviamo raffigurazioni che rappresentano momenti differenti di un mito, attinenti anche ai pochi resti di un testo, si può essere quasi sicuri che ci troviamo di fronte ad una volontà narrativa che ricalca lo stile drammatico, o almeno la sua struttura; sarebbe quindi un atteggiamento sterile quello di voler negare che ad alcuni vasi dobbiamo davvero l'idea di un dramma, di una trilogia, l'idea non l'essenza: possiamo davvero pensare, di fronte a testi che forse non ritroveremo mai più, che un artista del V o del IV sec. a.C. non sentisse la necessità di riprodurre l'intensità di uno spettacolo teatrale che aveva percepito insieme agli altri spettatori, con gli strumenti che aveva e certamente con alcuni personali rimaneggiamenti che in fondo rientravano nello spirito agonistico della scena antica? La trilogia di Achille ci aiuta a rispondere grazie al particolare *pathos* di episodi che tutti conoscevano: scene epiche di massa si coniugavano con la disperazione di Achille, iconostasi della fine dell'eroe omerico, per la morte dell'amico e amante, e con quella di Priamo di fronte ai resti del figlio, il lusso dei Frigi sia sulla scena che in teatro messo di fronte alla morte e all'inutilità della *vanitas* (la danza dei ballerini frigi) tanto disprezzata dai greci come dote negativa di tutti gli uomini orientali, una linea che ritroviamo diffusamente in un testo a noi giunto, i *Persiani*.

In conclusione, terminata la rassegna dei testi, raggruppati in un macrosettore che si differenzia, come abbiamo visto, nelle singole premesse mitologiche; risulta evidente che, nel caso di una produzione frammentaria come quella eschilea, a noi giunta in condizioni pessime, è possibile, ed in alcuni casi più utile, grazie alle raccolte frutto di studi recentissimi, mettere insieme tragedie (e a volte anche drammi satireschi) con una tematica comune che in uno studio basato sull'allusività interna permette almeno di trarre conclusioni, spero anche nel nostro specifico caso, credibili. Questa metodologia deve essere, a mio parere, utilizzata anche nel confronto con Sofocle ed Euripide, in modo tale che, trovato un comune denominatore in cui sistemare almeno la maggior parte dei *plot*, si possa poi fare un controllo dell'evoluzione di un tema, sia in campo poetico che drammatico, tenendo presente, ovviamente, la sua origine che nel caso degli *erotika pathemata* deriva da materiale omerico (Calipso e Circe dell'*Odissea*<sup>155</sup>) ed anche da uno degli *Inni*, cosiddetti, omerici, il quinto, quello *Ad Afrodite*, che individua proprio il modello di riferimento del rapporto erotico tra uomini e divinità, un caso davvero unico, in questo genere letterario, per la capacità di descrivere l'approccio tra Afrodite e Anchise, un amore subito, questa volta, da una divinità, ma che

---

<sup>154</sup> MASSEI (1969, 174s.).

<sup>155</sup> Cf. *Od.* 116-29.

comunque è destinato alla procreazione di un figlio; sono solo esempi che dimostrano la centralità della tragedia greca, intesa come un unico *corpus*, quale filtro di raccoglimento, dalla produzione precedente, e di smistamento, di scelte mitologiche ma anche tematiche raccolte poi da tutti gli autori compresi tra il quarto sec. a.C. e il tardo antico.

Francesco Carpanelli

Università di Torino

Dipartimento STUDIUM.

Via Sant'Ottavio, 20

I – 10124 Torino

[francesco.carpanelli@unito.it](mailto:francesco.carpanelli@unito.it)

## Riferimenti bibliografici

BELFIORE 2000

E.S. Belfiore, *Murder among friends*, New York.

BONANNO 1979

M.G. Bonanno, *Letteratura e filosofia*, in R. Bianchi Bandinelli (a cura di), *Storia e civiltà dei Greci*, Milano, 250-80, 10 voll.

BURIAN 1974

P. Burian, *Pelagus and politics in Aeschylus' Danaid trilogy*, «Wiener Studien» VIII 5-14.

BURIAN 1985

P. Burian (ed.), *Directions in Euripidean Criticism*, Durham.

CARPANELLI 2007

F. Carpanelli *Antigone "vergine" (Sofocle), Antigone "sposa" (Euripide)*, «Il Castello di Elsinore» XX/56 5-32.

CARPANELLI 2012

F. Carpanelli, *Eschilo, Pensiero (Dianoia) e Spettacolo (Opsis)*, Acireale-Roma.

CASANOVA 1969

A. Casanova, *Il mito di Atteone nel catalogo Esiodico*, «RFIC» XCVII 31-46.

CATAUDELLA 1969

Q. Cataudella, *Le Etnee di Eschilo*, in Id., *Saggi sulla tragedia greca*, Messina-Firenze, 95-133.

CENTANNI 2007

M. Centanni (a cura di), *Eschilo, Le tragedie*, Milano.

COLONNA – BEVILACQUA 1996

A. Colonna – F. Bevilacqua (a cura di), *Le storie di Erodoto*, Torino, 2 voll.

CONACHER 1996

D.J. Conacher, *Aeschylus, The earlier plays and related studies*, Toronto.

CROON 1952

J.H. Croon, *The Palici an autochthonous cult in ancient Sicily*, «Mnemosyne» V 116-29.

DETIENNE 1990

M. Detienne, *Le Danaidi tra loro. Una violenza fondatrice del matrimonio*, in Id., *La scrittura di Orfeo*, Roma-Bari, 32-49.

DI MARCO 1993

M. Di Marco, *P.Oxy. 2254: dai Thalamopoioidi di Eschilo?*, «QUCC» XLV 49-56.

DOVER 1978

K.J. Dover, *Greek Homosexuality*, London (*L'omosessualità nella Grecia antica*, Torino, 1985).

FANTUZZI 2012

M. Fantuzzi, *Achilles in love*, Oxford.

FEDELI 1999

P. Fedeli (a cura di), *Ovidio, Opere*, vol. 1, *Dalla poesia d'amore alla poesia dell'esilio*, Torino.

GANTZ 1978

T. Gantz, *Love and death in the Suppliants of Aeschylus*, «Phoenix» XXXII 279-87.

GANTZ 1993

T. Gantz, *Early Greek Myth: a guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimora.

GARVIE 1969

A.F. Garvie, *Aeschylus' Supplices*, Cambridge.

GARZYA 1997

A. Garzya, *La parola e la scena*, Napoli.

GIGLI PICCARDI 2003

D. Gigli Piccardi (a cura di), *Nonno di Panopoli, Le Dionisiache*, vol. I, Milano.

GIUDICE RIZZO 2009

I. Giudice Rizzo, *Inquieti "commerci" tra uomini e dèi*, Roma.

VAN GRONINGEN 1952

B.A. van Groningen, *Eschyle fr. 281 N.*, «Mnemosyne» V 214-20.

GUIDORIZZI 2009

G. Guidorizzi (a cura di), *Il mito greco, gli dei*, vol. I, Milano.

JÄKEL 1973

S. Jäkel, *The 14th Heroid letter of Ovid and the Danaid trilogy of Aeschylus*, «Mnemosyne» IV/26 239-48.

MACKINNON 1978

J.K. Mackinnon, *The reason for the Danaids' flight*, «CQ» XXVIII 74-82.

MASSEI 1969

L. Massei, *Problemi figurativi di episodi epici*, «SCO» XVIII 148-81.

METTE 1959

H.J. Mette (Hrsg.), *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*, Berlin.

MICHELAKIS 2002

P. Michelakis, *Achilles in Greek tragedy*, Cambridge.

MORANI – MORANI 1987

G. Morani – M. Morani (a cura di), *Tragedie e frammenti di Eschilo*, Torino.

MOREAU 1995

A. Moreau, *La Niobé d'Eschyle: quelques jalons*, «REG» CVIII 288-307.

PADUANO – PERUTELLI – GALASSO 2000

G. Paduano – A. Perutelli – L. Galasso (a cura di), *Ovidio, Opere, Le Metamorfosi*, Torino.

POLI-PALADINI 2001

L. Poli-Paladini, *Some Reflections on Aeschylus' Aetnae(ae)*, «RhM» CXLIV/2 287-325.

RAMELLI 2009

I. Ramelli (a cura di), *Eschilo, tutti i frammenti con la prima traduzione degli scoli antichi*, Milano.

REESON 2001

J. Reeson (ed.), *Ovid Heroides 11, 13 and 14, a commentary*, Leiden.

RIZZO 1994-2004

S. Rizzo (a cura di), *Pausania, Viaggio in Grecia*, voll. I-VIII, Milano.

ROSATI 1989

G. Rosati (a cura di), *Ovidio, Lettere di eroine*, Milano.

SEAFORD 1984-1985

R. Seaford, *L'ultima canzone corale delle Supplici di Eschilo*, «Dioniso» LV 221-9.

SÉRGENT 1986

B. Sérgent, *L'omosessualità nella mitologia greca*, Roma-Bari.

SOMMERSTEIN 1996

A.H. Sommerstein, *Aeschylean Tragedy*, Bari.

SOMMERSTEIN 2008

A.H. Sommerstein (ed.), *Aeschylus*, Cambridge (Ma)-London, 3 voll.

SOMMERSTEIN 2010

A.H. Sommerstein, *Notes on Aeschylean Fragments*, «Prometheus» III 193-212.

STALTMAYR 1991

M. Staltmayr, *Aischylos und die Phryger*, «Hermes» CXIX 367-74.

SUTTON 1974

D.F. Sutton, *Aeschylus' Aymone*, «GRBS» XV 193-202.

TAPLIN 2007

O. Taplin, *Pots and Plays: Interaction between Tragedy and Greek Vase-painting of the fourth century B. C.*, Malibu.

TOTARO 2011

P. Totaro, *La fondazione di Etna e le reliquiae delle Etnee*, in A. Beltrametti (a cura di), *La storia sulla scena*, Roma, 149-68.

TrGF 1

B. Snell (ed.), *Poetae Minores*, 1971 (rev. R. Kannicht, 1981).

*TrGF* 3

S. Radt (ed.), *Aeschyli fragmenta*, in B. Snell – R. Kannicht – S. Radt (eds.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen 1985, 5 voll.

VETTA 1991

M. Vetta, *Ambivalenza sessuale e condizione femminile nel mondo antico*, «QUCC» LXVI 151-8.

WEST 1990

M.L. West (ed.), *Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheus*, Stuttgart.

WINNINGTON-INGRAM 1983

R.P. Winnington-Ingram, *Studies in Aeschylus*, Cambridge.

ZEITLIN 1988

F.I. Zeitlin, *La Politique d'Eros, Féminin et masculin dans les Suppliantes d'Eschyle*, «Metis» III 231-59.