

Dioniso nel prologo delle *Eumenidi*

Proprio all'inizio delle *Eumenidi*, la Pizia prega, sola in presenza del pubblico, tre antiche divinità femminili epicoriche: le più universali Gea e Themis, che facevano parte del catalogo esiodeo di donne di Zeus¹, e quella più specifica del posto, Febe, che aveva offerto il luogo, come presente per la nascita, al dio Apollo – cioè, Febe a Febo, una paronimia già segnalata da un scolio.

Sono versi eziologici che spiegano, oltre al nome del dio, quello del luogo del suo oracolo, dove viveva Delfo, allora «timoniere di questa terra» (v. 16) della quale fu eponimo e alla quale il dio arrivò – venendo da Delo, attraverso Atene – scortato dai figli di Efesto, gli antenati degli ateniesi davanti ai quali la Pizia parla ora, nella festa e nel teatro di Dioniso. Ella si trova, nel dramma, all'entrata dello stesso tempio di Apollo, dove il dio si manifesta per mezzo di lei nell'oracolo. Nella realtà della rappresentazione, durante le Grandi Dionisie del 458 a. C., davanti agli ateniesi la Pizia ricorda che Atena - assieme ad Efesto, già nominato - loro dea tutelare, aveva un santuario vicino al luogo del dramma, davanti al tempio di Apollo a Delfi. Subito dopo chiamerà in causa anche Poseidone - Eschilo non lo dice, ma uno scolio ricorda opportunamente che era padre di Delfo - con in più le fonti del Plisto (v. 27), per completare la presenza degli dei dell'Attica in questo elenco panoramico delle origini dell'oracolo.

Ma prima la sacerdotessa, come se si allontanasse dal tempio verso la montagna, ha invocato anche un luogo roccioso, il Corico con le ninfe che ci abitano. Nella zona ci deve essere l'anfro che Strabone (9. 417) conosce con questo nome, ma il dato importante per il poeta, ora, è che la montagna è di Dioniso (vv. 24-26).

È stato segnalato² il carattere armonizzatore del prologo, nel senso che, secondo un preciso disegno del poeta, vecchi dei – le dee ctonie del luogo, anteriori ad Apollo – e nuovi dei – gli olimpi – vi coesistono. Questa armonia avrebbe un garante in Zeus – nell'ultima tragedia di una trilogia in cui il padre degli dei non ha certo bisogno di lunga presentazione – come intronizzatore di suo figlio Apollo, che parla al suo posto nella sede profetica (vv. 17-19). Apollo è la voce di Zeus, dio che la voce della Pizia – che è la voce di Apollo - proclama (v. 28) «il più alto» e «che (tutto) porta a compimento».

In questa significativa concentrazione di dei nel luogo profetico di Delfi, che nella tragedia costituirà *pendant* alla città di Atene, non soltanto l'elenco in sé è significativo, ma, spesso, alcune caratteristiche di lessico, alcune insistenze o alcune precisazioni che potrebbero sembrare solo aggettive, circostanziali, potrebbero, invece, risultare sostanziali, basilari.

¹ C. Miralles, *Le spose di Zeus e l'ordine del mondo nella 'Teogonia' di Esiodo*, in *Maschile / Femminile, Generi e ruoli nelle culture antiche*, a c. di M. Bettini, Roma-Bari 1993, 17 ss.

² A. Lebeck, *The 'Oresteia', A Study in Language and Structure*, Cambridge Mass. 1971, 142 ss.

Così, per esempio, l'uso del verbo κτίζω, che significa propriamente 'fondare', al v. 17, un uso certamente forzato o violento, che però già uno scolio dava per caratteristico (ιδίωμα) dello stile di Eschilo. È Zeus che fonda, ma ad essere direttamente fondato, quale oggetto del verbo, non è l'oracolo, bensì Apollo stesso, la sua mente (φρένα), nella misura in cui c'è in questa, come un dio, l'arte profetica (τέχνης ... ἔνθεον): ossia, il luogo è fondato come una qualità essenziale che Zeus ha messo, come un dio, nella mente di Apollo. Oppure, per dare un altro esempio, è significativo il fatto che tutta una serie di parole afferenti insediamento, intronizzazione caratterizzino il modo in cui gli dei del luogo lo dominano: è il luogo che dà senso alla lista degli dei, all'ordine in cui compaiono o a ciò che ne dice la Pizia. Ancora un altro esempio può essere costituito dal ruolo degli ateniesi che scortarono Apollo come costruttori della strada (vv. 12-13) che, dalla lontana città, porta al tempio. Gli scoli antichi, e Triclinio, vi comprendono Teseo, «che sgombrò il cammino dai banditi», e mettono in relazione quella scorta al dio, con la θεωρίς che gli ateniesi inviano a Delfi, preceduta, come informano, da battitori che addolciscono o civilizzano la terra con una specie di scuri che portano con sé: la stessa cosa il v. 14 dice di quegli ateniesi che scortarono il dio alle origini.

Fra questi esempi, dunque, significanti l'importanza del prologo, la mia intenzione ora è cercare di valutare i tre versi (24-26) dedicati a Dioniso, e in special modo l'ultimo di questi, assai caratteristico dello stile carico, intenso d'intenzione e di senso, di Eschilo:

Βρόμιος δ' ἔχει τὸν χῶρον, οὐδ' ἀμνημονῶ,
 ἐξ οὔτε Βάικχαις ἐστρατήγησεν θεός,
 λαγῶ δίκην Πενθεῖ καταρράψας μόνον.

Dapprima, però, per commentare le caratteristiche del luogo agreste che il dio signoreggia, il Corico, ci è necessario considerare anche i due versi precedenti (22-23), che così suonano: σέβω δὲ νύμφας, ἔνθα Κωρυκίς πέτρα / κοίλη, φίλορνις, δαιμόνων ἀναστροφαί. Gli scoli intendono che, di fatto, la Pizia parla del Parnaso nella sua totalità, in quanto è tutto una montagna rocciosa, di forma concava (ossia, una pietra concava: πέτρα κοίλη): ma non importa tanto se si tratta di tutta la montagna o di una parte di essa, quanto il fatto che questo luogo popolato da uccelli, che solo gli dei frequentano, non abbia abitanti. Vale a dire, dunque, che la Pizia mette in risalto il carattere solitario, non umano, di questo luogo roccioso pieno di ninfe, ritiro degli dei, che ha un qualche rapporto soltanto con gli animali. In tal modo la parte del Parnaso riservata a Dioniso non è luogo di insediamenti, come Delfi: qui vive un popolo, ci sono templi, secondo le parole della Pizia, in cui si percepisce l'insistenza sul vocabolario, figurato o no, della fondazione e dell'occupazione; non è neppure meta da raggiungere nel cammino civilizzatore che conduce ad Apollo, ma un luogo deserto, di difficile accesso, frequentato solo da uccelli e da ninfe e visitato dagli dei. Dioniso, e così più avanti Poseidone per quanto riguarda le fonti del Plisto (v. 27), non

è detto che abitino i luoghi di cui sono signori: Dioniso li «ha», quei luoghi, ne è signore e vi dirige, come se fosse un generale o un maestro di danza, i movimenti delle baccanti (vv. 24-25); un luogo, dunque, non caratterizzato dalla strada, dal tempio e dall'oracolo civilizzatori, bensì dalla danza fuori strada e dalla morte di Penteo (v. 26).

È chiaro che, anche in bocca alla Pizia, l'importanza accordata in questo prologo ad Apollo e agli ateniesi - sempre in presenza di Zeus - prefigura, un momento prima dell'apparizione di Oreste in scena, il ruolo - decisivo, imprescindibile - del dio di Delfi e di Atene nella soluzione finale del conflitto fra le Erinni e Oreste. Però non è meno significativa, mi sembra, la differenza che vi si stabilisce fra l'ambito di Apollo e quello di Dioniso nei termini che ho appena segnalato. Perché, nella parte in cui si parla di Dioniso, c'è un chiaro riferimento a caratteristiche del dio che entrano in conflitto con l'ordine della città, con la soluzione politica, civica, dei conflitti, perfino di quelli familiari e di sangue. Da una parte le baccanti, le donne che il dio ha tirato fuori dal loro ruolo e dalla loro sede, dall'esclusione a cui la città le costringe³; dall'altra la brutale definizione del dio stesso come un cacciatore sottile, come un predatore che non lascia scampo, e della sua vittima, umana, veduta come una lepre. Il potere, il dominio di Dioniso su questo luogo ha un'origine, una causa, come ce l'ha la fondazione dell'oracolo, l'arrivo di Apollo; e nel caso di Dioniso quest'origine è chiaramente espressa (v. 25, ἐξ οὗτε: «da quando»), e concretizzata nel rapporto tra le baccanti e il dio e nell'ineluttabile compimento, per opera del dio, della 'parte' che toccava a Penteo.

È stato sottolineato⁴ che le Erinni, cagne che inseguono la preda come un cerbiatto (vv. 246 s.; cf. 111, 131-32), sono presentate da Eschilo come baccanti. Pertanto il v. 26 sembra poter acquisire una dimensione particolare. Come se potesse essere considerato paradigma del rapporto del dio della tragedia con l'eroe tragico, con Penteo come con Agamennone - un rapporto dal quale sfuggirebbe, nella sua relazione con le Erinni-baccanti, Oreste, l'eroe che conta sulla protezione dell'oracolo e del suo dio, così come sulla nuova giustizia degli dei e sulla città di Atene.

Quando Agamennone muore assassinato dalla moglie, nella prima tragedia della trilogia, si parla, non una volta sola, dei «fili di ἄρτη» (Ag. 1375), di fili cui non si sfugge, come una rete per i pesci (v. 1382). In questi due casi è Clitemestra che parla, e l'immagine della trama, del filato, cucito o tessuto, applicata alla morte di Agamennone, ne enfatizza l'inesorabilità, perché così l'eroe non ha potuto «né fuggire né difendersi dal suo μόρον» (v. 1381), dalla parte che le Moire filano per ogni mortale, cioè, dalla morte che gli toccava, che gli spettava - μόρον è la stessa parola che abbiamo trovato in *Eum.* 26 per designare la sorte sicura, la morte di Penteo. Anche il coro dell'*Agamennone* parla di «questa tela di ragno» (v. 1492; cf. 1516) in cui giace il re, esalata la vita in una morte empia. Però è Egisto che si adegua a

³ P. Vidal-Naquet, *Eschyle, le passé et le présent*, in J.- P. Vernant - P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie*, II, Paris 1986, 108 ss.; N. Loraux, *Les mères en deuil*, Paris 1990, 21.

⁴ A. Iriarte, *Traits féminins de la mémoire primordiale*, Métis 9-10, 1994-1995, 322 ss.

Clitemestra. Egli considera che è lui stesso ad aver tessuto (συνάψας) la trama della rovina del re (v. 1609) e lo vede, dice, «nelle reti di Dike» (v. 1611), come dentro a un cerchio di impossibile fuga. Queste reti, questo velo che avvolge il cadavere, li hanno tessuti le Erinni, dice anche Egisto (v. 1580) e, inoltre, aggiunge che è stato lui «a cucire con giustizia la morte di Agamennone» (v. 1604, dove il sostantivo ῥάψεύς, il cucitore o tessitore, che è Egisto, è formato dalla stessa radice del participio καταράψας, di cui è soggetto Dioniso, in *Eum.* 26). Il punto di partenza di questa immagine ricorrente della trama, del filato, cucito o tessuto, possiamo trovarlo nella stoffa con cui Clitemestra ha coperto il cadavere insanguinato del marito⁵, ma il punto di arrivo è che lo spettatore la percepisca a poco a poco come una trappola, come una rete o come il tipo di tessuto di cui si serve il cacciatore per catturare la sua preda. È stato dimostrato che la caccia, le ricorrenze così frequenti delle parole che la significano o delle immagini che la impongono o suggeriscono, rappresenta sovente una perversione del sacrificio, lungo tutta l'*Orestea*⁶; che, come l'immagine del sacrificio mette in relazione la morte di Ifigenia con quella di Agamennone, così le immagini della rete e della caccia suggeriscono la connessione, la relazione causa-effetto, fra la morte del re e la presa di Troia⁷ città sulla quale la notte ha buttato un filato fittissimo, una gran rete, secondo quanto cantano gli anziani del coro dell'*Agamennone* (vv. 355 ss.).

Troia è dunque la lepre; così la interpretò Calcante davanti al presagio che si produsse – lo apprendiamo dagli stessi anziani, nella párodos dell'*Agamennone* – quando i greci partirono verso Troia: due aquile si lanciarono su di una lepre gravida e la divorarono (vv. 104 ss.); le due aquile, secondo Calcante, sono i due comandanti dell'esercito, gli Atridi, e la lepre è Troia. È chiaro che, se non fosse per la logica dell'indovino, la lepre potrebbe essere anche Ifigenia, soprattutto se dovessimo affrontare a fondo l'interpretazione della parola γέυναν, al v. 119, che sorprende se riferita a una lepre gravida, visto che normalmente⁸ indica i piccoli degli animali. Forse non sarebbe troppo segnalare che i greci della spedizione seguono come cani le tracce di Elena (vv. 694 ss.). Perché ciò che ora vorrei sottolineare è che il coro, riferendosi agli Atridi come a «bellicosi divoratori della lepre» (v. 124), immagina le aquile che li rappresentano come «cani alati» di Zeus (v. 135). Sembra imporsi, sotto l'evidenza dell'identificazione dei divoratori della lepre come aquile, l'immagine forse più abituale dei cani come cacciatori di lepri. Di fatto, la spedizione degli Atridi si connette così con l'attacco, l'aggressione e la violenza, e, malgrado il fatto che questi cani, come aquile, possano costituire antitesi alle cagne «senza ali» (*Eum.* 51, 250) che sono le Erinni, alla fine il comportamento dei cacciatori della lepre che, come dice Calcante, è Troia,

⁵ Lebeck 64.

⁶ P. Vidal-Naquet, *Chasse et sacrifice dans l' 'Orestie' d'Eschyle*, in J.-P. Vernant - P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1972, 135 ss.

⁷ Lebeck 63.

⁸ E. Fränkel, *Aeschylus, 'Agamemnon'*, II, Oxford 1950, 71. Cf. J. Bollack, *Agamemnon 1*, première partie, in J. Bollack - P. Judet de la Combe, *L' 'Agamemnon' d'Eschyle, Le texte et ses interprétations*, Lille 1981, 142 ss.

diventa ben paragonabile a quello delle Erinni, le cagne per definizione, e anche a quello di Clitemestra. Sono in relazione, Clitemestra e le Erinni, per il modo in cui il coro delle *Coefore* le nomina (v. 924; cf. 1054): «cagne risentite di una madre»; quanto a Clitemestra, è lei la prima a chiamarsi cagna, anche se dice di farlo in termini di fedeltà al marito, di ferocia contro chi gli vuol male (*Ag.* 607 ss.). È «una cagna della dimora», dice lei in questo senso, ma anche Cassandra vi si riferisce trattandola da cagna e in un contesto, ora (*Ag.* 1227 ss.), che mette in risalto con singolare efficacia poetica gli aspetti più mostruosi, infernali, della donna di Agamennone.

L'atteggiamento paradigmatico che unisce le cagne, Clitemestra e le Erinni, non è quello che la regina si attribuisce, di fare la guardia alla dimora, ma quello che Elettra illustra quando, nelle *Coefore*, si lamenta di come la trattano, dicendo che non permettono che si avvicini alla casa: come quando una cagna, costituendo un pericolo per quello che c'è dentro a un nascondiglio, ad esempio una tana ($\mu\nu\chi\acute{o}\varsigma$, v. 447), viene tenuta lontana. Clitemestra sa bene che le cagne sono sempre in agguato per attaccare. Una situazione di questo tipo, provocata dai cani che costituiscono un pericolo per una casa, è detta di Elettra (cf. il già citato *Cho.* 447) $\kappa\nu\nu\acute{o}\varsigma$ $\delta\acute{\iota}\kappa\omicron\nu\nu$ (e $\kappa\nu\nu\acute{o}\varsigma$ concorda con $\pi\omicron\lambda\nu\sigma\iota\nu\omicron\nu\acute{o}\varsigma$ per dire che il cane fa danni), un sintagma chiaramente antitetico («nel modo di un cane» o «come sono soliti fare i cani») a quell'altro di *Eum.* 26, $\lambda\omicron\gamma\omega\delta$ $\delta\acute{\iota}\kappa\omicron\nu\nu$ («nel modo di una lepre» o «come succede per natura alle lepri»), che dice chiaramente che Penteo non sfuggirà alla trama che gli spetta, filata dal dio, né, come se fossero cagne, alla furia delle baccanti. Contrariamente a Oreste, che, appena ricevuta l'esplicita protezione di Apollo, che l'ha raccomandato a Ermes (*Eum.* 65-84; 88-93), è paragonato dall'ombra di sua madre, uccisa da lui, a un cerbiatto che scappa dalle reti delle Erinni (*Eum.* 111-12): $\nu\epsilon\beta\rho\omega\delta$ $\delta\acute{\iota}\kappa\omicron\nu\nu$ viene detto ora.

Concentrandoci sull'opposizione fra «il modo di un cane» e «il modo di una lepre», è chiaro che la prima immagine propone come primo termine di paragone l'atteggiamento degli animali che, inquieti, aggressivi come le Erinni - o le baccanti - fiutano e circondano la preda; la seconda, invece, si applica alla preda che, senza alcuna possibilità di sfuggire, subisce come Penteo - o Agamennone - la rete mortale. Dioniso ha tessuto per Penteo la sua «parte», lo stesso $\mu\acute{o}\rho\omicron\nu\nu$ cui Agamennone, incapace di difendersi, non poté sfuggire (*Ag.* 1381). Il dio ha tramato del tutto la triste sorte dell'eroe tragico; l'eroe è sempre vittima del dio: vittima sicura (certa, senza scampo), come una lepre. Come Ifigenia e Troia lo sono state degli Atridi; come Agamennone lo è stato di una cagna che, invece di proteggergli la casa e tener lontani i nemici, ha aperto la porta al peggiore nemico e l'ha accolto nell'intimità del suo letto; lei che alla fine ha osato cacciare, attaccare fino alla morte il signore della casa e del suo letto, Agamennone, indifeso come Ifigenia e Troia; lepri a loro volta quando lui ne aveva causato la rovina. Vittime certe, dunque: come le Erinni e l'ombra della madre uccisa dal figlio vogliono che lo sia Oreste, il figlio.

Per concludere, tornando al v. 25 delle *Eumenidi*, non è necessario dire che la presenza nel testo delle baccanti, come un esercito condotto dal dio, rende più sensibile, all'inizio di una tragedia dove presto appariranno le Erinni, la minaccia dei cani. Nell'immaginario dei greci, baccanti e cani possono reciprocamente sostituirsi, come cani ed Erinni.

Così, il dio del luogo più agreste, solitario, selvaggio – soltanto dei e uccelli ci arrivano -, della montagna, della pietra concava del Parnaso, aizza le cagne contro la vittima, l'eroe tragico, e ne trama la morte: la parte che come vittima, come lepre, irrimediabilmente gli tocca. La salvezza viene solo dall'altro luogo, dove c'è l'oracolo, se Apollo lo ordina, se l'ordine civile, quello della città di Atene, si impone. La città, però, rende al dio agreste, quello davanti al quale gli eroi tragici sono sempre lepri, il culto annuale delle tragedie, la messa in scena, in occasione della sua festa, dell'altro aspetto, necessario, dell'ordine, della civilizzazione. Dioniso sempre è lì e questo suo carattere selvaggio, agreste, presiede alle parole e alla musica dei poeti tragici. Sempre, verosimilmente, fino a quando lo spettacolo e la poesia, la rappresentazione e l'argomento, non facciano passare in secondo piano la festa del dio. Da Eschilo in poi, però, i poeti tragici hanno sempre contato sul dio, quello che solleva le ombre del passato, quello che s'intende di reti, quello che amministra la parte che, in quanto 'tragico', spetta all'eroe.

Barcelona

Carles Miralles