

**IL DIO INCATENATO COME SPETTACOLO, IL CORO COME PUBBLICO:  
TRAGEDIA E RAPSODIA NELLA DIMENSIONE METATEATRALE DEL ‘PROMETEO’<sup>1</sup>**

Sulla messinscena del *Prometeo legato* c'è una vecchia questione che probabilmente continuerà ad essere dibattuta senza costrutto, perché insolubile: il protagonista era rappresentato da un attore in carne ed ossa oppure da un manichino di statura gigantesca, dietro il quale si appostasse un attore al momento in cui doveva intervenire con la parola? Non mi interessa schierarmi per l'una o per l'altra tesi. Del resto la soluzione tecnica avrebbe potuto cambiare da rappresentazione a rappresentazione, secondo la volontà del regista di turno. Ma la questione, il fatto stesso che sia stata posta, rinvia ad una circostanza spettacolare assolutamente unica: il protagonista è inchiodato alla roccia fin dall'inizio del dramma e vi rimane così inchiodato per tutto il resto dell'azione; mentre gli altri personaggi, come in qualsiasi altra tragedia, entrano ed escono di scena, Prometeo resta sulla scena invariabilmente dall'inizio alla fine; mentre gli altri personaggi si muovono, spesso in maniera concitata (soprattutto il Coro con i suoi volteggi orchestrici, Io in preda all'assillo divino), lui è immobile, appunto perché incatenato, Δεσμώτης<sup>2</sup>. Efesto ne definisce la postura con incisività icastica: «in piedi, insonne, senza piegare ginocchio» (v. 32).

Alla fine del primo quadro, allontanatisi dalla scena Efesto, Cratos e Bia, che hanno accompagnato alla roccia il prigioniero e ve lo hanno inchiodato, Prometeo rimane solo, fermo come una statua, una statua parlante, poggiata al centro del fondo scenico. È una situazione che presenta un'oggettiva potenzialità metateatrale: da questo momento in poi, qualsiasi personaggio farà ingresso sulla scena, a cominciare dal Coro, si troverà ad essere 'spettatore' di uno 'spettacolo', il Titano sottoposto al tormento delle sue catene eterne; uno spettacolo nello spettacolo, nella fattispecie una tragedia di secondo livello, interpretata da un solo attore di fronte ad un pubbli-

<sup>1</sup> G. Radke, *Tragik und Metatragik. Euripides' Bakchen und die moderne Literaturwissenschaft*, Berlin-New York 2003, usa i termini 'metatragico' e 'metateatrale' in un senso molto complicato e personale, che a me per la verità sfugge e sembra nebuloso, addirittura evanescente. A scanso di equivoci, tengo perciò a precisare preliminarmente che io invece uso *metateatro* e *metateatrale* in uno dei sensi tecnici che hanno nel linguaggio della critica teatrale, in riferimento al 'teatro nel teatro', cioè a drammi il cui contenuto è, esplicitamente o implicitamente, la messinscena di un dramma o comunque di un evento spettacolare, e che segnalano ciò al pubblico in maniera più o meno marcata. In questo senso ho già parlato di *metateatro* a proposito di un'altra tragedia: *Il Filottete di Sofocle: Neottolema recita a soggetto*, *Dioniso* n. s. 3, 2004, 52-65. Un secondo significato tecnico del termine può essere quello di 'teatro sul teatro', a proposito di drammi che riprendono e rielaborano drammi precedenti, con allusione voluta e percepibile da parte del pubblico al quale sono destinati. Ma non è di questa dimensione che mi sono occupato nel precedente e nel presente saggio.

<sup>2</sup> Qualcosa di simile accadrà nell'*Edipo a Colono* di Sofocle: anche qui un paesaggio roccioso; il protagonista dall'inizio alla fine bloccato sulla scena dalla sua cecità, che costituisce il tema nodale del dramma, come l'incatenamento nel *Prometeo*.

co ristretto (il Coro delle Oceanine, affiancato di episodio in episodio da altri personaggi della tragedia di primo livello).

Ciò che mi propongo di mostrare è come l'autore (Eschilo o chi per lui) abbia sfruttato a fondo la circostanza, trasformandola attraverso le sue scelte lessicali in motivo portante del dramma. Ma, prima di passare all'analisi concreta, è necessaria una precisazione storico-culturale, direi antropologica. Quella che agli occhi di noi moderni può sembrare una mera possibilità connessa alla situazione scenica, utilizzabile o meno dalla volontà d'arte dell'autore, doveva apparire invece agli occhi degli spettatori ateniesi del V secolo a.C. un dato di fatto incontrovertibile già nel primo quadro del prologo, a prescindere dalla misura in cui l'autore l'avesse poi valorizzato nel seguito dell'azione, in quanto la situazione scenica concretava prassi ben note del diritto penale greco, che avevano per definizione tratti marcatamente spettacolari.

Prometeo è stato condannato da Zeus per furto, nella fattispecie per il furto del fuoco: dunque è un malfattore (λεωργός), più precisamente un ladro (κλέπτης). Lo proclama Kratos nella prima battuta del dramma, quasi a stabilire le regole del gioco (vv. 1-11).

Malfattori e ladri erano condannati a pene diverse a seconda della gravità del reato, ma comunque connotate da un elemento costante: l'infamia connessa alla pubblicità della punizione stessa. Potevano essere esposti per un certo periodo di tempo alla gogna (κύφων, ποδοκάκκη); potevano essere giustiziati per crocefissione (ἀποτυμπανισμός). Nell'un caso e nell'altro il reo doveva soffrire il proprio tormento sotto gli occhi di una folla ostile che, lungi dal compatirlo, godeva della sua pena in quanto commisurata alla colpa, e lo sbeffeggiava sfrontatamente. Anzi, appare chiaro che alla sensibilità greca proprio questo ludibrio pubblico appariva l'elemento più doloroso della pena, più ancora della sofferenza fisica e della morte. Dice Eschine (2.181 s.):

οὐ γὰρ ὁ θάνατος δεινόν, ἀλλ' ἡ περὶ τὴν τελευτὴν ὕβρις φοβερὰ· πῶς δὲ οὐκ οἰκτρὸν ἰδεῖν ἐχθροῦ πρόσωπον ἐπεγγελῶντος, καὶ τοῖς ὡσὶ τῶν ὀνειδῶν ἀκοῦσαι;

«Ciò che fa paura non è la morte, ma l'affronto in punto di morte: non è forse disperante vedere il ghigno di chi ti odia e sentirne gli improperi con le proprie orecchie?»

Platone per parte sua definisce tutte le varie forme di gogna ἄμορφοι, «turpi alla vista» (*Leg.* 9.855 c). In sostanza, gogna e crocefissione venivano percepiti come spettacoli *sui generis*, nei quali la scena era tenuta dal condannato e dal suo supplizio, mentre il pubblico era costituito dalla cittadinanza offesa dal reato; e, proprio come in uno spettacolo teatrale, il pubblico si divertiva, godeva a vedere le convul-

sioni e ad ascoltare i gemiti, anche se in questo caso il piacere derivava da sofferenze reali e trovava un alibi morale specioso nel ristabilimento della giustizia.

Il Prometeo che entra in scena all'inizio del dramma viene incatenato alla roccia dai suoi giustizieri, come abbiamo visto in quanto ladro: che cos'è questo se non una specie di gogna o di crocefissione? Il confronto è stato fatto più volte, e in maniera stringente: perciò non lo approfondirò oltre queste brevi notazioni, limitandomi a rinviare alla bibliografia pertinente<sup>3</sup>. Del resto già nell'antichità Luciano, parodiando il passo con la sua solita ironia non scevra di acume ermeneutico, aveva sottolineato con forza che la punizione di Prometeo consisteva appunto in una crocefissione (ἀνασταυρώω, σταυρός), il cui obiettivo primario era l'esposizione del condannato alla vista infamante di tutti (... καὶ οὗτος ἅπασι περιφανῆς ἦ κρεμαμένος... οὔτε μὴν κατὰ τὸ ἄκρον, ἀφανῆς γὰρ ἂν εἶη τοῖς κάτω)<sup>4</sup>.

Il dado è tratto! Da questo momento in poi, accanto allo spettacolo primario, alla tragedia della sofferenza di Prometeo, della sua resistenza titanica alla tirannide di Zeus, delle minacce odiose rivoltegli da Hermes, scorre parallelo un altro spettacolo, che è spettacolo nello spettacolo: la sofferenza di Prometeo come spettacolo per gli altri personaggi, spettacolo che non può non produrre in loro reazioni di ordine spettacolare, e nel pubblico reale dello spettacolo primario riflessioni o almeno reazioni emotive irriflesse sulla natura dell'evento spettacolare in quanto tale. Dal punto di vista dell'oggetto, questo spettacolo secondario si allontana dallo spettacolo teatrale e si avvicina piuttosto allo spettacolo dell'esecuzione giudiziaria, perché visualizza una sofferenza reale, non un'imitazione drammatica. Ma, dal punto di vista della reazione psichica del suo pubblico immaginario, si avvicina più al primo che al secondo, perché le Oceanine, Oceano ed Io sono amici di Prometeo, o comunque non hanno verso di lui alcun motivo di rancore, e perciò non godono sadicamente del suo dolore, bensì ne partecipano emozionalmente, proprio come il pubblico teatrale partecipa emozionalmente alle sventure dell'eroe tragico.

<sup>3</sup> M. Keramopoulos, *Ὁ ἀποτυμπανισμός. Συμβολὴ ἀρχαιολογικὴ εἰς τὴν ἱστορίαν τοῦ ποινικοῦ δικαίου καὶ τὴν λαογραφίαν*, Athens 1923, 61-66; L. Gernet, *Sur l'exécution capitale: à propos d'un ouvrage récent*, REG 37, 1924, 261-93 = *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris 1968, III 4, 302-29 = *Antropologia della Grecia antica*, a cura di R. Di Donato, trad. it. Milano 1983, 251-74.; *Quelques rapports entre la pénalité et la religion dans la Grèce ancienne*, AC 5, 1936, 325-39 = *Anthropologie*, III 3, 288-301 = *Antropologia*, 239-50; J.-P. Vernant, *Métis et les mythes de souveraineté*, RHR 1971, 3, 29-76, 69 s.; E. Cantarella, *I supplizi capitali in Grecia e a Roma*, Milano 1996<sup>2</sup>, 41-46. Non sembra invece cogliere il punto, pur girandoci intorno, D.S. Allen, *The World of Prometheus. The Politics of Punishing in Democratic Athens*, Princeton 2000, 25-35.

<sup>4</sup> *Prom. vel Caucasus* 1.

Certo, in tutte le tragedie greche il coro è in qualche misura controfigura del pubblico. A.W. Schlegel osservava: «Der Chor ist mit einem Wort der idealisierte Zuschauer»<sup>5</sup>. Dopo Schlegel, la cosa è stata di nuovo detta e ridetta fino alla nausea! Qui però c'è di più, e lo vedremo: il Coro è definito spettatore dal protagonista ed esso stesso si definisce tale. E, con lui, sono presentati nel ruolo di spettatori anche altri personaggi. Ecco perché in questo caso, a differenza del solito, si può parlare effettivamente di «spettacolo nello spettacolo».

Anche fra i tre carcerieri-boia di quello che ho chiamato il primo quadro del prologo, ce n'è uno, Efesto, come Prometeo dio del fuoco e perciò suo compagno d'arte metallurgica, che non prova nei suoi confronti odio, bensì solidarietà e pietà. Quando è a metà dell'opera, e vede il Titano già nella postura del crocefisso, è proprio lui a definirne per primo lo statuto spettacolare nei termini tragici del «compaître» (v. 69):

ὄρᾱς θέαμα δυσθέατον ὄμμασιν.

«Vedi spettacolo duro a vedere!»

Andati via i tre carnefici, Prometeo resta solo con il suo dolore. È quello che potremmo chiamare il secondo quadro del prologo (vv. 88-127). Non essendoci altri personaggi sulla scena, alla potenziale rappresentazione metateatrale sembra mancare un qualsiasi pubblico. Ma non è vero! Il dio è relegato ai confini estremi del mondo, in una regione disabitata dagli uomini (cf. vv. 1 s.); inchiodato ad una rupe altissima, è sospeso tra terra e cielo: è dunque in posizione rilevata sul piano cosmico, e dà perciò spettacolo al popolo delle entità divine, anche se lontane dalla scena e invisibili agli spettatori del Teatro di Dioniso ad Atene. E questo pubblico invisibile, ma divinamente presente, si divide in due categorie contrapposte: gli dèi della nuova generazione, gli Olimpî, seguaci di Zeus e «nemici» di Prometeo, il ladro del fuoco, e gli dèi più antichi, quelli dell'ordine titanico, gli dèi cosmici per eccellenza, che gli sono «amici», perché legati a lui da vincoli di parentela più stretta e partecipi della stessa sconfitta generazionale. I primi godono della sua sventura, che soddisfa la loro ansia di vendetta, i secondi ne soffrono, per un naturale senso di solidarietà. Il monologo del crocefisso non può non avere inizio con l'invocazione degli dèi più antichi tra gli antichi, degli dèi primigenî che si identificano con i quattro principî elementari della natura (vv. 88-91): l'aria è distinta nei suoi due ordini, superiore ed inferiore, l'etere e l'atmosfera; l'acqua nelle sue due tipologie fondamentali, l'acqua dolce dei fiumi e l'acqua salata dei mari; la terra è definita, secondo la lezione esio-

<sup>5</sup> *Sämtliche Werke V: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur I*, Leipzig 1846, 76 s.

dea, madre di tutte le cose (ma, nella trama del dramma, è anche la madre vera e propria di Prometeo stesso); il fuoco è rappresentato dal sole e dalla luce accecante dei suoi raggi<sup>6</sup>. All'invocazione segue la preghiera (vv. 92-95):

«Vedete, quali pene patisco, dio dagli dei!  
Mirate, da quali oltraggi  
straziato, per un tempo  
infinito abbia a soffrire!»

La sventura del protagonista (πάσχω, διακναιόμενος, ἀθλεύσω) deve divenire oggetto di visione (ἴδασθε), anzi di contemplazione (δέρχθητε), da parte degli dèi primevi, presenti nella platea sterminata del cosmo, i quali, è implicito ma inequivocabile in rapporto al tono accorato dell'invito, ne proveranno compassione. Il cerchio magico dello spettacolo di secondo grado è tracciato.

Ad un certo punto Prometeo avverte uno strano rumore e uno strano profumo, che annuncia l'arrivo inaspettato di qualcuno, ancora non si sa se una divinità, una persona umana o qualche entità a metà strada tra il divino e l'umano (vv. 114-16); ma comunque si tratterà questa volta di uno spettatore in senso stretto, che si collocherà lì vicino, di fronte alla scena da lui costituita, e sarà θεωρός, «spettatore», dei suoi πόνοι, dei suoi «travagli» (v. 118)<sup>7</sup>. Il *theoròs* è specificamente chi è prescelto da un monarca o da una città per presenziare in un'altra città ad un *festival* religioso, che ovviamente può comprendere e spesso comprende anche uno spettacolo teatrale; dunque, all'occasione, è per l'appunto uno spettatore. Il rumore e l'odore avvertiti da Prometeo preludono all'ingresso del Coro, costituito dalle Oceanine, figlie di Oceano: dato il contesto nel quale si realizza la loro venuta, sono in certo modo le 'rappresentanti ufficiali', le 'inviate a presenziare', le 'osservatrici', di quelle divinità elementari che il Titano aveva invocato e invitato: a loro si addice meglio che a chiunque altro il titolo di *theoròi*, che dunque non ha qui senso generico, ma significato tecnico, pertinente all'ambito dello spettacolo.

Le divinità elementari vedono dalla loro posizione cosmica, ma sono esterne al teatro e non sono personaggi del dramma: sono state perciò sollecitate da Prometeo ad una pura visione non scevra di 'pietà'. Le Oceanine invece sono divinità elementari minori (acqua/pianto), che si fanno personaggio del dramma in quanto Coro; a livello metateatrale, pubblico vero e proprio dello spettacolo di secondo grado: esprimeranno perciò non solo 'pietà', ma anche 'paura', cioè entrambe le 'passio-

<sup>6</sup> Lo *schol.* M ad PV 88 osserva concisamente: μεγαλοφυῶς δὲ τὰ τέσσαρα στοιχεία ἐπικαλεῖται. μονῶδεῖ δὲ πάντων ἀποστάντων. Altri scoli sono più lunghi, ma meno efficaci.

<sup>7</sup> Lo *schol.* B ad PV 118 chiosa θεωρός con θεατῆς.

ni' che la tragedia deve provocare negli spettatori reali<sup>8</sup>. Ciò per tutta la durata del dramma, pervasivamente e insistentemente. Ma già fin dal loro primo apparire Prometeo le esorta per ben due volte a 'guardare' (vv. 119; 140-43):

ὄρατε δεσμώτην με δύσποτμον θεόν...

«Guardate me, dio sventurato in catene... »

... δέρχθητ', ἐσίδεσθ'  
οἴω δεσμῶ προσπορπατὸς  
τῆσδε φάραγγος σκοπέλοις ἐν ἄκροις  
φρουρὰν ἄζηλον ὀχῆσω.

«... vedete, mirate  
con che laccio agganciato  
di questo dirupo alla vetta rocciosa  
non invidiabile guardia debba montare».

E le Oceanine, nella prima antistrofe della parodo commatica, così definiscono il proprio ruolo di spettatrici (vv. 144-48):

λεύσσω, Προμηθεῦ·  
φοβερὰ δ' ἐμοῖσιν ὄσσοις  
ὀμίχλα προσῆξε πλήρης  
δακρύων σὸν δέμας ἐσιδοῦσαν  
πέτρα προσαινόμενον  
ταῖσδ' ἀδαμαντοδέτοισι λύμαις.

«Vedo, Prometeo!  
e di paura sugli occhi miei  
scende una nuvola piena  
di pianto, a guardare il tuo corpo  
messo a seccare su roccia  
con l'onta delle catene».

«Una nube tremebonda piena di lacrime»: s'addensano insieme, come vapore tempestoso, φόβος ed ἔλεος, i due πάθη tragici, comuni all'eroe che 'patisce' ed al pubblico che 'compatisce'. Ma in questo caso le Oceanine 'compatiscono' a doppio titolo: in quanto personaggi del dramma di primo livello, legati al protagonista da un sentimento profondo di φιλία (cf. v. 128), e in quanto spettatrici del dramma di se-

<sup>8</sup> Sui due πάθη tragici e, prima che tragici, epico-rapsodici, mi permetto di rinviare a quanto scrissi in *Platone sociologo della comunicazione*, Lecce 1996<sup>2</sup>, 97-113.

condo livello, per le quali la ‘compassione’ non è più di ordine biografico, ma di ordine teatrale, come sottolinea l’insistenza sul lessico del ‘guardare’ (λεῦσσω, ὄσσοι, ἐσιδοῦσα).

In antitesi a questa compassione, Prometeo ripensa alla sua triste realtà di suppliziato *coram populo* e rimpiange di non essere stato precipitato nel Tartaro come gli altri Titani, perché almeno così non avrebbe dato gioia a chi lo odia con lo spettacolo ignominioso della sua sofferenza (vv. 152-58). E le Oceanine riasseverano per ben due volte il loro ‘con-patire’ con lui (ξυνασχαλᾶν/συνασχαλᾶν, vv. 162 e 243).

Di tutto ciò trovo ben poco nella storia della critica a me nota. Un accenno sfocato, un’intuizione quasi inconscia in A. Pickard-Cambridge. Contrapponendo ai Cori delle *Supplici* e dell’*Agamennone*, fortemente e direttamente coinvolti nell’azione drammatica, quello del *Prometeo*, annota: «The chorus is reduced in the scale to the limits with which we are familiar in Sophocles and Euripides, while from the point of view of involvement in the drama it figures as little more than a *sympathetic spectator*»<sup>9</sup>. Una connotazione tanto rilevante proprio dal punto di vista drammatico, anzi metadrammatico, viene vista in negativo come mera defunzionalizzazione. Non più che uno spunto, ma decisamente più lucido in M. Untersteiner, a proposito della poetica di Eschilo in generale: «L’arte della tragedia doveva, dunque, provocare secondo Eschilo un godimento estetico (forse a questo godimento allude *PV* 631, ove il coro chiede, come μοῖρα ἡδονῆς, di ascoltare da Iô la narrazione delle sue dolorose vicende)»<sup>10</sup>. Questo stesso passo aveva stimolato quasi trent’anni prima un’acuta riflessione di B. Snell: «In queste semplici parole viene realmente detto qualcosa di assai profondo sul significato del dolore tragico per il pubblico e sul motivo del piacere da esso provocato, seppure si tratti solo di un aspetto parziale»<sup>11</sup>.

W. Jäger non si limitò ad intuire ed accennare, seppe davvero cogliere in pieno il livello metateatrale del *Prometeo*, anche se non volle fornire un’analisi particolareggiata<sup>12</sup>:

«Così la tragedia del titanico creatore della civiltà conduce il coro, attraverso l’orrore e la pietà, alla conoscenza tragica, come esso stesso esprime nelle parole seguenti: “Questo conobbi, poiché ebbi veduta la tua sorte annientatrice, o Prometeo” (v. 553). Questo luogo è d’importanza decisiva per la concezione eschilèa dell’efficacia della tragedia. Ciò che il coro

<sup>9</sup> *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1953; 1968 (second edition revised by J. Gould and D.M. Lewis), 232 s. (il corsivo delle ultime due parole è mio).

<sup>10</sup> *Le origini della tragedia e del tragico. Dalla preistoria a Eschilo*, Torino 1955, 330. Sul passo del *Prometeo* da lui citato dovremo ovviamente soffermarci in seguito.

<sup>11</sup> *Aischylos und das Handeln im Drama*, Philologus, Supplbd. 20, Heft 1, Leipzig 1928 = *Eschilo e l’azione drammatica*, trad. it. di D. Del Corno, Milano 1969, 126 s.

<sup>12</sup> *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*, Buch 2, Kap. 1, Berlin-Leipzig 1936<sup>2</sup> = *Paideia. La formazione dell’uomo greco I*, trad. it. di L. Emery, Firenze 1953, 463 s.

dice di se stesso, lo spettatore sente quale esperienza sua, e così deve sentirlo. Questa fusione tra coro e spettatore è un nuovo grado dell'evoluzione dell'arte del coro in Eschilo... Il coro del *Prometeo* è tutto orrore e compassione e incarna in ciò l'effetto della tragedia in tal modo, che Aristotele non avrebbe potuto trovare modello migliore per la sua famosa definizione dell'effetto stesso...».

Dunque Jäger si spinse fino a vedere in questa tragedia un trattato di poetica implicito, anticipatore in qualche modo della *Poetica* di Aristotele e della sua dottrina dei πάθη tragici. Come si vedrà, lo seguiremo su questa strada e dovremo spingerci ancora oltre. Intanto, voglio completare la breve rassegna della critica con una pagina di V. Di Benedetto, che prende le mosse dallo stesso passo su cui si era soffermato Jäger<sup>13</sup>:

«Non è un caso che il Coro nei vv. 553-54 presenti le affermazioni precedenti relative al tema dell'impotenza degli uomini di fronte alla divinità come il risultato di un processo di apprendimento che nelle giovani del Coro è stato determinato dalla vista delle sofferenze di Prometeo (il principio del *pathei mathos*, dell'apprendimento della saggezza attraverso la sofferenza, un principio che come ho ricordato si rivela più volte produttivo nel *Prometeo*, trova anche qui una sia pure atipica applicazione). «Queste cose io appresi - continua il Coro appunto nei vv. 553-54 - guardando le tue luttuose vicende, o Prometeo». Ma quello che vedeva il Coro vedevano anche gli spettatori, ed era più che legittimo pensare che secondo Eschilo un processo di apprendimento analogo a quello del Coro si dovesse realizzare negli spettatori: questo, tra l'altro, è un indizio prezioso del modo come Eschilo sentiva la sua arte drammatica e quali funzioni egli intendesse attribuirle».

«C'è d'altra parte nelle parole del Coro dei vv. 553-54 l'utilizzazione in una direzione del tutto particolare di un motivo che corre da un capo all'altro della tragedia. È costante infatti in *Prometeo* l'invito a "guardare", ad "osservare" come egli è stato punito da Zeus. Questo aveva in prima istanza una sua giustificazione interna al modo come la tragedia veniva realizzata sulla scena. Un apparato scenografico come quello del *Prometeo* (un grande ammasso roccioso con sopra il Titano inchiodato, e poi le Oceanine su seggi alati, e poi Oceano su un alato quadrupede, ecc.) era assolutamente fuori dell'ordinario, e perciò era ovvio che fosse valorizzato attraverso questi continui richiami degli spettatori a "guardare"... ».

«Ora, lo stesso motivo viene ripreso appunto nel secondo stasimo, ai vv. 553-54, quando, come si è visto, il Coro afferma... che queste cose le ha imparate vedendo le luttuose vicende di Prometeo: *prosidousa* del v. 553 corrisponde all'*eisidousai* del v. 146. Senonché, a questo motivo si attribuisce ora una funzione del tutto diversa: non si parla più di paura, ma invece di un processo di apprendimento che la vista di Prometeo determina. In tal modo Eschilo, con l'abilità dell'uomo di teatro consumato, innestava la sua 'lezione' morale-religiosa su una esperienza squisitamente teatrale, quale era la ricezione visiva della scenografia, e la 'immedesimazione' con il protagonista».

<sup>13</sup> *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino 1978, 111 s.



Eppure, il pubblico ateniese avrebbe potuto restare nell'incertezza, come potremmo restarvi anche noi: davvero l'autore vuole presentare il protagonista anche come protagonista di uno spettacolo nello spettacolo ed il Coro anche come spettatore di quest'ultimo? Le parole, le frasi standardizzate e ricorrenti sembrano suggerirlo, ma in fin dei conti Prometeo resta pur sempre un personaggio tragico normale, che esprime sulla scena il suo soffrire di fronte al pubblico reale che è nel teatro, ed il Coro resta quello che è in qualsiasi altra tragedia, gruppo di persone che partecipa all'azione in maniera ambigua, a metà strada tra l'osservatore inerte e la parte in causa. Essendo in questo caso costituito da amiche, parenti e partigiane del protagonista, non può fare a meno di soffrire, temere, piangere con lui, ed imparare qualcosa dalle sventure di lui. Tutto questo è nel dramma: siamo sicuri che configuri anche un metadramma? Siamo sicuri di non essere vittime di un'impressione fallace?

Potremmo limitarci a replicare che anche le impressioni evanescenti sono parte della strategia drammatica e, più in generale, del dettato poetico. Ma in realtà l'autore non volle che il suo pubblico e noi restassimo nell'equivoco. Rese invece palese il suo gioco. E lo fece affiancando al metadramma una metarapsodia, anzi una serie vistosa di metarapsodie quasi organizzate in agone, ragion per cui il motivo dello spettacolo nello spettacolo, di un metaspettacolo che alterna tragedia e rapsodia, diviene a poco a poco tanto scoperto da riuscire inequivocabile.

Conclusa la parodo commatica, il Coro chiede a Prometeo in trimetri giambici di narrargli i fatti passati che lo hanno portato alla sua condizione presente, cioè allo stato deplorabile di crocefisso (vv. 193-96):

«Svelami tutto e rendimi ragione  
in base a quale accusa Zeus t'ha preso  
e t'offende con onta così amara:  
narrami, se il parlarne non ti è grave».

Se lo stato presente di Prometeo è per le Oceanine oggetto di visione diretta, e perciò assimilabile ad uno spettacolo tragico, l'illustrazione delle cause non può che essere oggetto di racconto, e perciò assimilabile ad uno spettacolo rapsodico, in particolare ad uno nel quale a proporre il tema sia il pubblico stesso (nella fattispecie il Coro) o, meglio, il suo esponente più autorevole (nella fattispecie il Corifeo). E, in effetti, Prometeo intona, sia pure in trimetri giambici, una rapsodia vera e propria (vv. 197-241), che comprende prima la vicenda dello scontro tra Zeus e i Titani, cioè il ben noto tema epico-teogonico istituzionalmente intitolato *Titanomachia*, e poi la vicenda del soccorso salvifico da lui prestato agli uomini, cioè un altro celebre tema epico-teogonico, la *Prometèa*. Con ciò il protagonista del nostro dramma non solo si trasforma in rapsodo, ma si pone a confronto con la *Teogonia* di Esiodo, compren-

dente in effetti entrambe le storie, e ne dà una versione riveduta e corretta. Una variante, bisogna aggiungere, per definizione più autorevole di quella esiodea, perché in questo caso l'aedo-rapsodo è stato testimone oculare dei fatti, anzi loro protagonista; non attinge alla fama, ovvero alla mediazione della Musa, bensì al suo lucido ricordo personale.

Ma per questa via la trama dei riferimenti all'epos si complica e si chiarisce ad un tempo: Prometeo viene a trovarsi di fronte alle Oceanine esattamente nella stessa posizione di Ulisse di fronte ai Feaci, quando, sollecitato dal re Alcino, narra egli stesso le gesta del suo 'Ritorno'. C'è un richiamo testuale molto preciso, dirimente ai fini del gioco intertestuale: Ulisse, iniziando, aveva detto ad Alcino: «Il tuo cuore si è volto a voler sapere le mie sventure, perché io ancora di più debba gemere e sospirare» (*Od.* 9.12 s.); analogamente Prometeo così inizia il suo racconto alle Oceanine: «Dolorose, anche solo a dirle, sono per me queste cose...» (*PV* 197)<sup>14</sup>. Un'assimilazione tanto plateale di Prometeo all'Ulisse omerico non è priva di ricadute decisive sul livello di significazione che stiamo enucleando: i racconti di Ulisse ai Feaci, i famosi ἀπόλογοι, non erano il prototipo del racconto nel racconto, dell'epos nell'epos, dell'epos che narra se stesso e si fa meta-epos? L'allusione palese pone il *Prometeo*, almeno agli occhi degli spettatori più intelligenti, sulla stessa lunghezza d'onda.

Lo spettacolo nello spettacolo slitta così dalla modalità drammatica alla modalità aedico-rapsodica, di maniera che il messaggio metateatrale complessivo finisce per includere in sé una sorta di gara, una σύγκρισις *ante litteram*, tra le due modalità basilari del racconto mitico in Grecia, cioè tra epos e tragedia. E la parentesi rapsodica, con la sua evidenza palmare, conferisce un alto grado di leggibilità anche al livello metatragico del dramma, meno evidente, più sommesso, ma ormai innegabile.

Prometeo, a conclusione della sua ῥῆσις epica e autobiografica, torna al suo stato presente (vv. 237-41), che non è oggetto di discorso narrativo, ma di visione diretta. In certo senso, dalla rapsodia nella tragedia alla tragedia nella tragedia. E non manca di sottolineare questa controvoltata dal racconto allo spettacolo (vv. 237 ss.):

τῷ τοι τοιαῦδε πημοναῖσι κάμπτομαι,  
πάσχειν μὲν ἀλγειναῖσιν, οἰκτραῖσιν δ' ἰδεῖν.

«Sono perciò piegato a tali pene,  
aspre a patire, pietose a vedere».

<sup>14</sup> Cf. anche εἶρεσθαι di *Od.* 9.13, con ἐρωτᾶτε di *PV* 226.

Pietose (οἰκτραί) evidentemente per le Oceanine, proprio come i πάθη tragici muovono a pietà il pubblico teatrale; ma non per Zeus, il suo primo nemico, il quale vedrà in quelle stesse pene uno spettacolo ben diverso, quello del supplizio ignominioso da lui stesso comminato, e ne proverà un godimento che umilia ed esaspera il Titano (v. 241): ... Ζηνὶ δυσκλεῆς θέα, «vista infamante agli occhi di Zeus»<sup>15</sup>.

La risposta delle Oceanine è più sottile di quanto possa apparire a prima vista (vv. 242-45):

σιδηρόφρων τε κάκ πέτρας εἰργασμένος  
ὄστις, Προμηθεῦ, σοῖσιν οὐ συνασχαλᾷ  
μόχθοις· ἐγὼ γὰρ οὐτ' ἂν εἰσιδεῖν τάδε  
ἔχρηζον εἰσιδοῦσά τ' ἠλγύνθην κέαρ.

«Duro di cuore e fatto di pietra  
è chi, Prometeo, non soffre con te  
delle tue pene: non avrei voluto  
certo vederle, e vederle mi strazia».

La prima frase, che finisce con μόχθοις, oppone all'atteggiamento ingeneroso di Zeus, nemico di Prometeo, quello delle Oceanine stesse, sue amiche, e, a prescindere dall'amicizia o inimicizia, l'atteggiamento sano di chiunque nutra un normale senso di umanità. Ma qual è il significato preciso della seconda frase? Perché mai le Oceanine avrebbero dovuto desiderare quella vista e, una volta messe di fronte ad essa, non provarne strazio? In realtà l'enunciato si colloca nel contesto profondo della suggestione metateatrale orchestrata dall'autore e si spiega solo come sottile distinguo dallo spettatore teatrale, che 'desidera' assistere ai πάθη dell'eroe tragico, per soffrirne sì con lui, epperò per trarne piacere, dato che si tratta di mimesi, non di realtà. Le Oceanine, a differenza del pubblico seduto nell'emiciclo, non possono provare piacere: se si resta all'interno e alla lettera della trama drammatica, loro sono personaggi, non pubblico, e personaggi «amici» di Prometeo, non suoi «nemici» come Zeus, e il πάθος di lui è realtà, non mimesi. Di qui la conclusione di Prometeo (v. 246): «Certo che io sono davvero pietoso a vedere (ἐλεινὸς εἰσορᾶν) per i miei amici».

La successiva breve sticomitia (vv. 247-56), attraverso le domande incalzanti delle Oceanine, fa sì che Prometeo completi il racconto del soccorso da lui portato agli

<sup>15</sup> Questa mi sembra l'interpretazione corretta, coerente con il riferimento continuo alla gogna/crocefissione, motivo di fondo del dramma. In genere si intende: «spettacolo inglorioso per Zeus», nel senso che la pena straziante di Prometeo sia disonorevole per chi l'ha inflitta ingiustamente. La replica delle Oceanine e la successiva controreplica di Prometeo avvalorano l'interpretazione da me proposta.

uomini, confessando che si è in effetti concretato in qualcosa di illecito, cioè nel furto del fuoco, seme generatore di tutte le arti (τέχναι). Poi le Oceanine, chiedendogli quale sia la fine delle sue sofferenze da lui prevista (vv. 257 ss.), implicitamente lo invitano di nuovo ad una rapsodia, questa volta ad una rapsodia mantica, che però sarà impedita dall'arrivo improvviso di Oceano (vv. 284 ss.), e perciò non avrà luogo. Eppure alcuni versi intermedi si configurano come vero e proprio allestimento di una *performance* narrativa. Prometeo dice (vv. 271-75):

καί μοι τὰ μὲν παρόντα μὴ δύρεσθ' ἄχη,  
πέδοι δὲ βᾶσαι τὰς προσερπούσας τύχας  
ἀκούσαθ', ὡς μάθητε διὰ τέλους τὸ πᾶν·  
πίθεσθέ μοι, πίθεσθε, συμπονήσατε  
τῷ νῦν μογοῦντι...

«Non state a piangere i miei mali odierni,  
ma scese a terra le sorti future  
sentite, per apprendere quanto resta:  
obbedite, obbedite, compatite  
con chi è ora nei guai... ».

Evidentemente le Oceanine sono ancora in volo; Prometeo le invita a posarsi finalmente a terra. La loro posizione aerea mal si concilia con il loro ruolo di spettatrici di uno spettacolo, il cui pubblico deve prendere posto in bell'ordine di fronte all'attore o intorno al rapsodo. Il primo verso (271) è un'esortazione a prescindere temporaneamente dalla visione di un'azione scenica quale è lo stato presente del crocefisso, per trasformarsi in uditorio attento di un'esposizione profetica (vv. 272 s.). E qui interviene la nozione di 'apprendimento' (μάθησις, v. 273), coesistente a qualsiasi rapsodia in quanto tale. I vv. 274 s. sembrano in contraddizione con il 271, ma non lo sono, se non ci distraiamo dal livello metateatrale: le Oceanine *sub specie* di pubblico debbono sospendere temporaneamente il συμπαθεῖν tragico per indirizzarsi invece al συμπαθεῖν rapsodico. La loro risposta è appunto quella di un pubblico impaziente di assistere allo spettacolo (vv. 277-83):

«Non contro voglia ci ordini  
questo, Prometeo! Ed ora con piede  
leggero, lasciato il seggio volante  
e l'aria, sacra via degli uccelli,  
tocco questo suolo roccioso;  
e le tue pene  
da cima a fondo voglio sentire».

Lo stesso Coro aveva poco prima affermato che «non avrebbe voluto vedere» (ἐγὼ γὰρ οὐτ' ἂν εἰσιδεῖν τάδε ἔχρηζον, vv. 244 ss.) le pene di Prometeo; ora afferma invece che «vuole ascoltarle» (χρηζέω... ἀκοῦσαι, v. 283), per giunta «da cima a fondo». La ragione del non voler vedere l'abbiamo spiegata: il Coro è sì pubblico (sul piano metadrammatico), ma è anche personaggio (sul piano drammatico); in quanto tale, come può «desiderare» di assistere allo strazio del dio amico? Simile spettacolo può trasmettergli solo partecipazione al dolore del sofferente, ma nessuna forma di piacere. Al contrario, se le pene vengono trasposte dalla visione diretta al racconto, anche un personaggio coinvolto nella vicenda può desiderare ascoltarle e provarne piacere, perché l'evocazione narrativa delle sventure passate e future, non immediatamente presenti, anche se dolorosa per chi narra, non è priva di dolcezza per chi ascolta, soprattutto se la storia vera è a lieto fine: il racconto di Ulisse ai Feaci insegna! In Ulisse rinnova il dolore, ma i Feaci, pur simpatetici nei suoi confronti, sono incatenati all'ascolto da una sorta di malia (κηληθμῶ δ' ἔσχοντο, *Od.* 11.334; 13.2). Se una tragedia mettesse in scena lo strazio vero e attuale di qualcuno, il piacere inerente allo spettacolo sarebbe sadismo, e dovrebbe essere rimosso dalla coscienza; il racconto, depurando la realtà attraverso il filtro del tempo, ha questo vantaggio: anche se prende ad oggetto disgrazie reali, è comunque godibile come una rapsodia, purché il narratore sia all'altezza del compito (come è appunto il caso di Ulisse e di Prometeo).

Oceano irrompe sulla scena (vv. 284 ss.) con intenzioni fattive: è venuto non solo e non tanto per «condolarsi» (συναλγῶ, v. 288) con Prometeo, quanto per «cooperare» con lui alla sua liberazione (συμπράσσειν, v. 295). Ma Prometeo, sapiente e dunque presago, sa già che ciò non potrà avvenire; di conseguenza riduce ostentatamente il ruolo di lui, che si ritiene soccorritore, a quello di puro e semplice spettatore di uno spettacolo non edificante (vv. 299 ss.; 302-06):

ἔα, τί χρῆμα; καὶ σὺ δὴ πόνοις ἐμῶν  
ἦκεις ἐπόπτης; ...  
... ἢ θεωρήσω τύχας  
ἐμὰς ἀφῖξαι καὶ συνασχαλῶν κακοῖς;  
δέρκου θέαμα τόνδε τὸν Διὸς φίλον,  
τὸν συγκαταστήσαντα τὴν τυραννίδα,  
οἴαις ὑπ' αὐτοῦ πημοναῖσι κάμπτομαι.

«Lascia andare! Anche tu delle mie pene  
vieni a prendere visione?!...

... A contemplar la mia sorte  
sei venuto, a compiangere i miei mali?  
Goditi lo spettacolo di questo

amico di Zeus e suo congiurato,  
a quali pene son da lui piegato».

Andato via Oceano e intonato dal Coro il primo stasimo, il secondo episodio, piuttosto breve (vv. 436-525), è dominato da un nuovo racconto di Prometeo, ver-tente questa volta sull'incivilimento umano, dovuto al suo dono del fuoco e alla con-seguente acquisizione delle arti (τέχναι) necessarie alla sopravvivenza della società. Lo spettacolo torna dunque ad essere una rapsodia, più precisamente una rapsodia storica, ma *sui generis*, in quanto non si tratta né di fondazione di città (κτίσις) né di vicende belliche (πόλεμος), temi rapsodici abituali, bensì di storia generale dell'uomo, quasi di teoria antropologica. Piuttosto che all'epos storico è in fin dei conti accostabile all'epos filosofico, solo che si pensi a certi frammenti di Senofane, Parmenide ed Empedocle. E tale rapsodia, più di qualsiasi altra, è portatrice di sape-re (μάθος) per chi ascolta (vv. 505 ss.):

βραχεῖ δὲ μύθῳ πάντα συλλήβδην μάθε·  
πᾶσαι τέχναι βροτοῖσιν ἐκ Προμηθέως.

«In una frase breve tutto intendi:  
tutte le arti dell'uomo da Prometeo».

L'enunciato finale riassume a beneficio delle Oceanine destinatarie della rapso-dia, e attraverso loro al pubblico reale del teatro, la storia mitica in sé e nello stesso tempo il suo significato globale: il lungo processo della civilizzazione affonda le sue radici nella preveggenza tecnica (προμηθία) e mosse il primo passo con l'accensione artificiale del fuoco.

Nel secondo stasimo, il livello metaspettacolare torna dal versante rapsodico a quello propriamente tragico, dal lessico dell'ascolto a quello della visione, del terro-re, e del conseguente apprendimento (vv. 540 s.; 553 s.):

φρίσσω δέ σε δερκομένα  
μυρίοις μόχθοις διακναιόμενον...  
ἔμαθον τάδε σὰς προσιδοῦσ'  
ὄλοας τύχας, Προμηθεῦ...

«Rabbrividisco a vederti  
straziato da tanti dolori...  
Questo ho appreso guardando  
la tua sventura rovinosa, Prometeo... ».

La Passione del Titano crocefisso ha fatto capire al Coro-spettatore l'irrimediabile impotenza, quasi evanescenza dell'umanità da lui beneficata, che non è in grado di dare alcun soccorso al suo benefattore, nonostante il sapere tecnico tanto millantato dalla precedente rapsodia storico-filosofica.

Scrisse un giorno Wilamowitz a proposito dell'episodio di Io: «Il poeta l'ha introdotta a forza... La necessità di riempire il primo dramma fu anche qui più potente di ogni esigenza artistica»<sup>16</sup>. Giudizio davvero avventato e superficiale, che Snell seppe contestare efficacemente proprio dal punto di vista drammaturgico<sup>17</sup>. Ma la figura di Io è non meno essenziale dal nostro punto di vista metadrammatico. La scena della tragedia, e della tragedia nella tragedia, si duplica: accanto e intorno al personaggio maschile fermo volteggia spasmodicamente il personaggio femminile; lui è tormentato dall'immobilità della gogna o croce che sia, contro la quale si contorce senza possibilità di spostamento, lei dal moto perpetuo dovuto all'estro, dal quale, pur desiderandolo, non riesce a trovare requie. Due tormenti analoghi e antitetici, due prigionie in catene visibili o invisibili, che negano o impongono inesorabilmente il movimento. Due ansie frustrate in perpetuo. Un solo quadro di dolore, terrificante e commovente, descritto da Io stessa in due monodie da lei intonate e danzate a ritmo orgiastico (vv. 562-608).

Poi il metaspettacolo inclina di nuovo alla rapsodia. Prometeo ha riconosciuto Io senza nemmeno chiederle il nome; da ciò lei ha capito che lui è dotato di spirito profetico; perciò gli chiede di predirle il suo futuro; lui si accinge a farlo; ma di nuovo la rapsodia mantica viene bruscamente sospesa. Questa volta a bloccarlo sono le Oceanine, che avanzano apertamente, senza falsi pudori, il loro diritto, in quanto pubblico, a godere il racconto. Non potrebbero gustare a pieno il vaticinio di Prometeo, se restassero all'oscuro dell'antefatto, cioè del passato che ha ridotto Io al suo stato presente (a differenza del pubblico reale seduto in teatro, ignorano il mito, proprio perché, in quanto personaggio, ne fanno parte, vv. 631-34):

μήπω γε· μοῖραν δ' ἠδονῆς κάμοι πόρε·  
τὴν τῆσδε πρῶτον ἱστορήσωμεν νόσον,  
αὐτῆς λεγούσης τὰς πολυφθόρους τύχας·  
τὰ λοιπὰ δ' ἄθλων σοῦ διδαχθήτω πάρα.

«Alt! Parte del gusto dallo anche a me:  
informiamoci prima del suo male,  
dica lei stessa la triste sua sorte;  
il resto delle pene dillo tu».

<sup>16</sup> *Aischylos. Interpretationen*, Berlin 1914, 125.

<sup>17</sup> Snell 123-27.

L'uditorio, avido di divertimento, distribuisce i temi tra i due *performers*: prima una rapsodia autobiografica di Io, parallela a quelle precedenti di Prometeo, poi una rapsodia mantica di quest'ultimo. Il Titano è d'accordo: dovrà iniziare Io, che darà godimento alle Oceanine comportandosi come un'operatrice dello spettacolo (σὸν ἔργον, Ἴοϊ, ταῖσδ' ὑπουργῆσαι χάριν, v. 635), ma, ben inteso, il godimento dell'uditorio impaziente non sarà scevro, anzi sarà sostanziato di pianto (638 s.). E il dramma procede, secondo il programma fissato, con le due rapsodie in ordine cronologico di argomento (vv. 640-86 + 700-41).

Non voglio prolungare l'analisi, già forse troppo lunga. Ulteriori notazioni sul seguito dell'opera non farebbero che confermare quanto detto fin qui, senza integrarlo in maniera sostanziale<sup>18</sup>. Balzo perciò al finale, che contiene una presa di posizione delle Oceanine a mio avviso davvero rivelatrice. È ormai imminente la catastrofe, lo sprofondamento di Prometeo nelle viscere della terra. Ermes, il vile scherano di Zeus, consiglia loro di farsi da parte, di abbandonare l'amico, per non essere coinvolte nell'evento sismico. Ma quelle fanciulle, che finora, per tutta la durata del dramma, hanno espresso solo paura e pietà impotenti, contro ogni previsione verosimile rispondono (vv. 1063-70):

«Di qualsiasi altra cosa, dammi  
un consiglio che possa convincermi:  
non si sopporta quello che hai detto!  
Come osi esortarmi ad essere vile?  
Con lui voglio soffrire quanto si deve:  
imparerai a detestare i traditori,  
non c'è morbo che più di questo  
abbia sputato via da me».

La paura e il pianto cui le Oceanine si sono così sfrenatamente lasciate andare nel corso dello 'spettacolo tragico' di Prometeo, nonché di Io, e delle loro lunghe rapsodie, non le hanno rese, nella realtà della vita, più paurose e piagnucolose, cioè più vili; al contrario, quello 'sfogo teatrale' le ha fortificate ai fini dell'azione, e ora so-

<sup>18</sup> Per una continuazione dell'analisi del *Prometeo* dal punto di vista da me assunto, potrei rinviare a B. Marzullo, *I sofismi di Prometeo*, Firenze 1993, 39-55 (prima metà del Cap. II: *Sofistica pietas*). Riporto qualche enunciato chiave della sua ampia trattazione: «La compassionevole connotazione di εἰσοπάω è ossessiva nel *Prometeo*...» (p. 40 n. 2); «La coppia costituita da φόβος ed ἔλεος appare pregnantemente attuata» (p. 42). Marzullo segue attentamente lo sviluppo di questi motivi nel corso del dramma. Non pensa affatto, però, ad intenti meta-teatrali: vi scorge soltanto «manierismo», «teatralità», addirittura «smanceria», in linea con il carattere «melodrammatico» di impronta sofistica ed euripidea, che egli attribuisce al *Prometeo*, del quale, come è noto, nega perentoriamente la paternità eschilea. La mia lettura potrebbe forse fornirgli ulteriore argomento!



no pronte al martirio. Tutto ciò sembra adombrare un'esperienza e un giro di pensiero che prelude in qualche modo alla nozione aristotelica di catarsi (se correttamente intesa in senso psichiatrico). E l'immagine finale dello spurgo catarrale, con la sua fisicità volutamente greve, ci addita proprio questa direzione<sup>19</sup>.

Università degli Studi di Napoli-L'Orientale

Giovanni Cerri

<sup>19</sup> Interpreto così il verbo ἀποπτύειν (con l'accusativo della cosa sputata fuori e lontano da sé), secondo un uso ben attestato dall'età arcaica in poi: ad es., *Il.* 4.426; 23.781; Emp. fr. 115.10 D.-K. C'è anche qualche caso di ἀποπτύω con l'accusativo nel senso di 'sputare su', quindi 'disprezzare', 'detestare': ad es., Eur. *Hel.* 664. Se qualcuno vorrà attestarsi su quest'accezione più generica, sarà ovviamente liberissimo di farlo, ἀποπτύσας la mia suggestione ermeneutica. Comunque, nella maggior parte delle occorrenze, non è facile decidere tra i due significati. Mi sento in qualche modo confortato nell'interpretazione sopra esposta da un verso gnomico di Sotade, che tradisce un'origine proverbiale: ἄν μακρὰ πτύης, φλεγματίῳ κρατεῖ περισσῶ, «se sputi lontano, sei gravato da troppo catarro» (fr. 9.2 Powell). Anche qui si verificano le seguenti circostanze: il verbo 'sputare' è accompagnato da un avverbio indicante la distanza a cui si sputa; l'oggetto (sottinteso) del verbo è il 'catarro' (φλεγμάτιον), cioè, senza dubbio, qualcosa di morboso (cf. νόσος nei versi del *Prometeo*); lo 'sputare' è far fuoriuscire dal corpo un'infezione interna, dunque uno spurgo, appunto ciò che nel linguaggio medico dei Greci si chiama καθαρός/κάθαρσις.