

Paura e inquietudine. Note su Eschilo

Fiorinda Li Vigni

Premessa

Le presenti note sono volte a portare l'attenzione su uno slittamento nella rappresentazione della condizione umana in ragione del quale la *paura*, intesa in senso primario come reazione di fronte a un pericolo, si trasforma in *inquietudine* o *angoscia*, senso di apprensione e di ansia, entrambe connotate anche dalle loro manifestazioni fisiologiche. Si può in altri termini provare a mostrare come, prendendo come punto di partenza il primo dei grandi poemi omerici, l'*Iliade*, e le tragedie di Eschilo, il primo dei grandi tragici, alla luce del termine *phobos* e di una serie di altri termini collegati, si assista proprio a tale mutamento, vale a dire al passaggio dalla paura, o terrore, prevalentemente presentata come reazione di fronte a un avversario dotato di forze superiori alle proprie e potentemente legata all'istinto di fuga, a una paura che ha piuttosto il senso di inquietudine, stato emotivo segnato in primo luogo dal venir meno di un oggetto immediatamente identificabile.

Il primo modo di intendere la paura, largamente presente nel poema omerico, è illustrato anche dalla sua rappresentazione mitica: figlio di Ares e di Afrodite, Phobos, «che mette in fuga anche il guerriero più audace» (*Il.*, XIII, 298-300), accompagna il padre nelle battaglie. In tale accezione esso continua a persistere nella tradizione letteraria come un dato antropologico insuperabile, tradotto in immagini ricorrenti, quali quella del panico scatenato dalla vista dell'esercito nemico schierato e pronto alla battaglia. Nell'*Iliade* il tema si innesta in una visione che pone al centro la natura mortale dei viventi, definita in contrasto con quella immortale degli dèi, in una prospettiva che non prevede alcuna forma di oltrevita degna di questo nome. Come le foglie, gli esseri umani hanno esistenza breve, nascono e periscono in un ciclo perpetuo. Finitudine e contingenza sono accettati come un dato irrimediabile del vivere, che non conosce un riscatto se non quello di perpetuare il proprio nome e le proprie gesta grazie ai poeti, affidandosi al loro canto.

Nella visione eroica a fare da contrappunto a tale predisposizione alla 'bella morte' – predisposizione mai data, comunque, per certa e definitiva – è il valore paradossalmente infinito attribuito all'esistenza, nel suo senso più propriamente mondano: una piena luce si disegna allora sulla vita degli esseri umani, e su ciò che in essa più conta, accanto e oltre i valori eroici: l'eros, l'amore genitoriale e filiale, l'amicizia, la convivialità. Il destino mortale, affidato alla Moira – imperscrutabile per gli uomini, estranea a qualunque prospettiva moralizzatrice o moraleggiante – esalta la vita e nella vita la giovinezza. L'inquietudine, se di essa

si può parlare, la paura e l'angoscia di fronte alla morte sono allora, per così dire, di carattere del tutto 'esistenziale'.

È proprio il venir meno di questa impronta che presiede, a partire dalle tragedie di Eschilo, alla trasformazione dello scenario: il tema della paura intesa in senso primario muta assumendo prevalentemente la tonalità emotiva dell'inquietudine e dell'angoscia, con un deciso allargamento del suo ambito di riferimento. Esso investe ora la *polis* in senso lato, nei suoi valori e nelle sue prospettive, il rapporto fra gli uomini e gli dèi, il linguaggio e la sfera più lata dei segni, colti nella loro insuperabile ambiguità. L'angoscia si fa sovraperpersonale.

Il 'revenant de Mycènes'

Terrore e compassione (*phobos* e *eleos*) sono notoriamente al centro della descrizione aristotelica della tragedia. Nella *Poetica* la mimesi di casi che suscitino pietà e terrore è il mezzo attraverso il quale il poeta tragico trascina l'animo degli spettatori, producendo al tempo stesso una catarsi o purificazione di queste stesse passioni (*Po.*, 1449b, 26-28). Sulla scia dell'*Encomio di Elena* di Gorgia, Aristotele evidenzia dunque il potere trasformativo della parola poetica, incentrando la sua descrizione sugli *effetti* che la tragedia produce su chi vi assiste. A ragione si è mostrato (Beltrametti 2021, p. 9) come la paura sia una componente strutturale dello spettacolo tragico non solo per ciò che accade sulla scena (e dunque per il potere della parola), ma innanzi tutto in ragione delle convenzioni teatrali che presiedono alla rappresentazione. L'utilizzo di costumi e maschere, il linguaggio figurato con le sue immagini stranianti, le voci, le musiche, il canto tesi a muovere le corde emotive degli spettatori: tutto converge a generare quella *oikeia hedone*, quello specifico tipo di piacere che Aristotele associa appunto alla paura tragica (*Po.*, 53b, 10-14).

In ogni caso, a venire in primo piano sono appunto gli effetti sullo spettatore. Ma paura, terrore, inquietudine, angoscia nel teatro di Eschilo sono anche e prima di tutto emozioni proprie dei personaggi in scena. Considerata la cosa da questo punto di vista, il primo dato da rilevare è quello relativo allo sdoppiamento che si produce fra una certa misura di identificazione dello spettatore con il personaggio (per cui esso prova terrore laddove lo prova il personaggio, così come prova compassione, ecc.) e una consapevolezza complessiva, una visione più ampia che lo spettatore ha rispetto al personaggio, già solo per la conoscenza dei miti rappresentati. Lo stato emotivo della paura e dell'inquietudine appaiono come il correlato di un processo determinato dall'oscura percezione che il corso degli eventi celi qualcosa di inaspettato e di doloroso. Un rovesciamento delle sorti che finirà per proporsi come disvelamento: attesa del male accompagnata da paura e angoscia, dispiegarsi del male, accompagnato dal cordoglio, dal dolore. La certezza del male scaccia la paura e fa posto al compianto, al lamento.

Senza pretendere di esaurire la fenomenologia della paura nelle opere di Eschilo, possiamo tentare di individuarne alcune accezioni principali. Vi è dunque un senso più diretto della paura, legato a quello primario dello sgomento e dell'orrore di fronte alla morte. Se ne possono individuare almeno tre forme principali: la paura che si scatena alla vista del nemico, i mezzi ricercati per incutere paura e l'identificazione con Ares, la paura per le conseguenze

della guerra e della sconfitta, o legate in senso più generale alla tenuta della città. Connesso al primo, ma in parte indipendente, il senso dell'angoscia si esprime invece in connessione al tema dell'attesa, delle aspettative positive e degli oscuri presagi che le smentiscono: qui in senso più proprio sembra manifestarsi l'*inquietudine tragica*, legata alle aporie dell'agire individuale e collettivo.

Tuttavia anche in quello che possiamo definire un senso primario nell'espressione della paura la descrizione si carica di significati supplementari e dell'azione di forze più complesse. In primo luogo la connessione fra la vista del nemico e la paura che tale visione genera:

«Ecco accorrono alla testa di un esercito immenso, / arcieri potenti e cavalieri: / a vedersi terribili (*phoberoi*), in battaglia superbi (*deinoi*)» (*Persiani*, 25-27)¹. «Terrificante (*phoberan*) è la loro spettacolo (*opsis*)» (*Pers.*, 48).

Lo spavento generato dalla vista dei guerrieri schierati in battaglia si lega qui come in altri passi all'idea veicolata dall'aggettivo *deinos*, che indica insieme il terribile, il meraviglioso, il prodigioso: quello stesso aggettivo che nel primo stasimo dell'*Antigone* di Sofocle denota l'uomo, in virtù della sua capacità di compiere le imprese più mirabili e al tempo stesso più tremende, in una prospettiva già anticipata dallo stesso Eschilo nelle *Coefore* (585-92. Cfr. Centanni 2007, p. 1061).

La situazione è descritta anche dal punto di vista inverso, quello dei guerrieri che con i loro apparati cercano di mostrarsi per quanto possibile, appunto, spaventosi e che muovono alla guerra proprio nel nome di Ares e di Phobos. Nei *Sette contro Tebe* così vengono descritti gli assediati: «Sette guerrieri, i capi fieri e bellicosi di quell'esercito, sgozzano un toro sopra uno scudo scuro, e nel sangue del toro bagnano le loro mani; ecco! Nel nome di Ares, di Strage, di Terrore avido di sangue (*philaimaton Phobon*), hanno giurato di radere al suolo questa città» (*Th.*, 42-46).

In entrambi i casi lo spavento che si prova di fronte a una forza superiore e che risveglia l'impulso alla fuga è presentato anche come una sorta di terrore sacrale che riconosce nello scontro bellico l'agire di una forza annientatrice sovraindividuale e al tempo stesso inscritta nel codice guerriero. Le immagini che in Omero tratteggiano la superiorità dell'eroe, nei suoi tratti fisici, nel suo armamentario bellico, circondandolo di un'aura luminosa, rendendolo agli occhi di chi osserva simile a un dio, lasciano il posto a un misto di ammirazione e terrore in cui in gioco non è più il codice eroico, ma il riconoscimento della guerra come quel male assoluto e ineliminabile che attinge alle forze più oscure e perturbanti della vita degli uomini.

I guerrieri non si limitano a rifulgere sotto la luce chiara del giorno nelle loro splendide armature, ma rimandano nel loro terrificante potere di incutere terrore a un tratto di *prodigioso* tale per cui non solo se ne ha timore, ma si prova nei loro confronti anche un senso di *reverenza*. Non è esclusivamente paura del guerriero e delle sue micidiali armi di morte: è paura della «violenza che c'è nella mente dell'uomo» (*Ch.*, 594-595). Ciò che muove i sette guerrieri schierati alle porte di Tebe non è un interesse specifico, il desiderio di vendetta, la brama di conquista, è la guerra per la guerra, è Ares, che è strage e paura (Ares è un dio che è

¹ Il testo di riferimento è l'edizione a cura di Centanni (2007), a cui si farà riferimento anche per il commento.

dentro di noi come impulso omicida e come terrore), terrore avido di sangue. Gli assediati appaiono come il nemico assoluto, alieno a qualsiasi compromesso, a qualsiasi negoziazione. È la guerra nel suo stato elementare, che chiama all'istinto di sopravvivenza in senso assoluto, come assoluta è la perdita che dall'eventuale sconfitta deriverebbe: non solo per i singoli combattenti, ma per la città, per i suoi abitanti, per i suoi dèi tutelari.

Non è dunque un caso che, in un'altra tragedia, il binomio paura-terrore si ritrovi nella trasformazione delle Erinni in Eumenidi: se, per affermare l'ordine che le è proprio, deve sostituirsi al potere ctonio della vendetta e della perpetuazione della colpa per i delitti di sangue, la città con le sue istituzioni non può farlo che riappropriandosi, sul suo terreno, quello della legge, di quel senso di timore reverenziale che è appunto implicito nel nesso *phobos-deinos* (*Eum.*, 524-259). «Chi può stare nel giusto se non ha nulla da temere?» (*Eum.*, 689-98). «C'è un momento in cui è bene che ci sia terrore (*deimon*), / che la paura stia a guardia dei pensieri / seduta sopra di loro. / Giova alla saggezza il dolore. / Chi mai, finché sta nella luce, / se non coltiva nessun terrore (*deos*) nel cuore, / chi mai – città o individuo – / può onorare Dike?» (*Eum.*, 516-525).

La connessione con la vista induce a ulteriori osservazioni. Paura e inquietudine intervengono nelle tragedie di Eschilo come una sorta di reazione fisiologica a uno stimolo dei sensi e insieme come voce interiore non controllabile. La difficoltà di dominare le proprie emozioni è una delle manifestazioni proprie della paura e dell'angoscia: stati d'animo che aggrediscono la persona, in qualche modo disarmata nei loro confronti, e che si traducono in manifestazioni anche fisiche e, soprattutto, in una affezione della psiche. Gli effetti sono descritti come una sorta di panico che colpisce a livello sensoriale per trasferirsi alla mente, provocando disorientamento, paralisi (*Pers.*, 703), perdita di ogni certezza (*Pers.*, 606). Paura e angoscia sono presentate come aggressioni che invadono il cuore, la mente (*kardia*, *phren*, *thymos*), anebbiandola ed opprimendola, che generano reazioni fisiche quali il tremore, il rizzarsi dei capelli. Il corpo reagisce e parla esprimendo l'indicibile dell'angoscia (*Pers.*, 165). Quanto al suo carattere irresistibile, la paura ha dei tratti in comune con l'*eros*, la forza che investe la psiche e il cuore come una malattia, come il vento che s'abbatte sulle querce del monte, in Saffo. Non a caso Gorgia nell'*Encomio di Elena* riprende proprio l'immagine di Eschilo:

Attraverso la vista l'anima riceve un'impronta anche nel carattere. Per esempio, quando la vista si trova di fronte a nemici e a un nemico assetto di guerra, offensivo e difensivo, di bronzo e di ferro, si turba e turba l'anima, al punto che spesso, anche senza che vi sia pericolo imminente, fuggono terrorizzati. Prepotentemente infatti si installa in loro la verità del ragionamento attraverso la paura (*dia to phobon*) che deriva dalla vista, e sopravvenendo essa fa trascurare il bello giudicato secondo la legge e il bene che si genera dalla giustizia (*Encomio*, 15-16, trad. Paduano).

In Gorgia l'esempio estremizza il dato della permeabilità della psiche ai fattori esterni, in grado di agire attraverso i canali sensoriali: la parola stessa, per Gorgia, ha una natura materiale, è quel signore potente che, con un corpo piccolissimo, produce le imprese più divine, persuadendo e ingannando, lenendo i dolori e procurando, appunto, il piacere che deriviamo dalla poesia (*Encomio*, 8). Nell'*Encomio* l'argomento è avanzato per dimostrare la tesi paradossale dell'innocenza di Elena: così come ci si può rivelare impotenti, colti da terrore e pronti alla fuga alla vista dell'esercito nemico, così la psiche è destinata necessariamente ad arrender-

si di fronte al potere dell'*eros*. Tale ripresa delle immagini di Eschilo fa dunque indirettamente luce sulla materialità anche nella scrittura tragica di paura e angoscia: stati d'animo, emozioni potenti, veicolate dai canali sensoriali e capaci di mettere in scacco ragione e intelletto, di sovrastare la psiche e sovvertire i comportamenti. È forse in questa chiave che possiamo leggere quanto accade nella prima parte dei *Sette contro Tebe*: mi riferisco alla reazione di Eteocle, re di Tebe, alle manifestazioni di terrore da parte del coro, costituito dalle fanciulle della città, all'approssimarsi dei nemici che assediano Tebe.

Insieme alla paura di fronte al nemico, e alla paura che attraverso le insegne e gli apparati bellici si vuole incutere all'avversario (sulla quale Eschilo costruisce l'intero dramma tebano), vi è la paura che trova espressione in chi la guerra la osserva senza potervi più partecipare o nelle sue vittime predestinate. Il coro degli anziani, nei *Persiani*, dà voce al timore per la sorte dei combattenti di cui si attende il ritorno:

Perché sì, tutti, cavalieri e fanti, tutti i guerrieri, / via se ne sono andati, come uno sciame / d'api, ci hanno lasciato: dietro il condottiero, / l'esercito tutto ha varcato quel giogo sul mare, / fissato da entrambe le rive / alle sponde della terra. / E i letti, privi dei maschi, per il rimpianto sono / pieni di lacrime, / le donne persiane tutte molli di pianto, ciascuna ha nostalgia del suo uomo: / a lui, guerriero focoso, focoso amante, ha detto addio, / e ora è solamente spaiata nel giogo (*Pers.*, 126-138).

La lontananza degli uomini determina un senso di abbandono per la città e per le sue donne, e il timore per la sorte dei combattenti: «I padri, le madri, le spose contano i giorni, giorno per giorno: / ma il tempo s'allunga, e tremano di paura» (*Pers.*, 63-4).

Nei *Sette contro Tebe*, in particolare nella prima parte della tragedia, la voce della città è affidata invece al coro delle fanciulle, che danno espressione in maniera non controllata sia alla paura legata all'avvicinarsi del nemico, sia al terrore per la resa della città e le conseguenze sulle vittime. Quindi ai guerrieri schierati pronti all'assalto alle porte della città, quei guerrieri che agiscono in nome di Ares, il dio che si pasce di sangue umano (*Th.*, 242-44), insaziabile e furioso (*Supp.*, 635-36), che non fa giustizia mediante prove e testimoni, non risolve le contese con risarcimenti in denaro, ma agisce lasciando sul terreno molti corpi di guerrieri caduti, con spreco di vite buttate e prese a calci (*Supp.*, 915 e ss), a questo dio, che pure invocano, si contrappongono con le loro grida e con le loro visioni le fanciulle di Tebe, che sulla scena subentrano come invase dal terrore, prima ancora che la battaglia abbia inizio:

Urlo di paura, forte è l'angoscia. / Si muove l'esercito: ha lasciato il campo! / È una fiumana che scorre – eccola! – la grande armata: davanti di corsa, i guerrieri a cavallo! / Nell'aria si alza la polvere per avvertirmi – la vedo! / Non ha voce ma è un messaggero chiaro e certo. / Il suolo della mia terra percosso da armi e cavalli: offende l'orecchio, è un boato / che aleggia nell'aria e rimbomba, come inarrestabile scroscio / di acqua che batte la roccia. / O dèi, o dee! Qui incombe / una sciagura: spazzatela via! / Un boato...al di là delle mura: / luccicano gli scudi dell'esercito / che avanza compatto, all'assalto della città! (*Th.*, 78-91).

Perché non dovremmo piangere forte? / Lo sentite o non lo sentite questo fracasso di scudi? [...] / Questo rumore...l'ho negli occhi! Certo non è una lancia sola che fa tutto questo baccano! / E tu, cosa

farai? Tu che da sempre sei qui, tu ci tradirai? / Tu, Ares, tradirai la tua terra? / O dio dall'elmo d'oro, guarda, guarda la città / che un tempo ti fu tanto cara! (*Th.*, 99-107).

Ma già gli Argivi la cittadella di Cadmo / circondano: terrore (*phobos*) delle armi di Ares! / Strette le ganasce...nel morso i cavalli / mugugnano: stridore di strage! (*Th.*, 123).

Nell'aria si alza la polvere, il suolo trema, un boato offende l'orecchio, i bagliori degli scudi dei guerrieri nemici colpiscono gli occhi: il primo impatto è tutto sensoriale, passa attraverso il tremito della terra, gli impulsi che giungono alle orecchie e agli occhi. Qui non è più la vista diretta dell'esercito nemico schierato, è la percezione sensoriale del suo approssimarsi che, lungi dal diminuire il terrore, sembra accentuarlo nell'attesa del male che si sta per compiere. Centrale l'immagine della polvere, che annuncia e insieme nasconde: «Avanza: ecco la polvere! La piana è rorida: è un mare di bianca schiuma, stille di bava dei cavalli ansimanti» (*Th.*, 60-61).

Essa evoca non solo il calpestio della terra da parte dell'esercito che avanza – un'azione che si percepisce ma non si distingue nettamente, così come i bagliori degli scudi e il fracasso che producono non permettono che di immaginare quegli scudi e quelle armature –, ma già indirettamente la morte. Esplicitamente nell'*Agamennone*: «E Ares, il cambiavalute, che converte in cenere i corpi, / Ares, che tiene in bilico l'esito della battaglia, / dall'incendio di Ilio, / ai loro cari rimanda un peso / di polvere su cui piangere: / al posto di un uomo il peso leggero / di un'urna piena di cenere» (*Ag.*, 437-442).

Dall'espressione del terrore all'approssimarsi dello scontro le fanciulle passano a dar voce all'anticipazione dei mali a venire:

Pena per questa città antichissima, / che sia gettata nell'Ade, preda di guerra / in schiavitù, in polvere di cenere ridotta: / dai guerrieri Achei, per volere degli dèi, / senza onore distrutta! / E le donne dei vinti trascinate, ghermite, ah ah! / giovani e vecchie, / come cavalle per i capelli tirate; fatte a brani / le loro vesti. Un boato: / la città si sta svuotando! / Fugge la preda sperduta, confusa. / Grave sarà la mia sorte: già tremo! / Pianto per noi: appena cresciute, frutto acerbo saremo colte / prima del rito, anzitempo dovremo cambiare / di casa, e odiosa sarà quella strada. / Chi muore – lo dico da ora – / patirà miglior sorte di questa: / perché molte pene ha da soffrire la città conquistata, / molte sventure avrà da patire! / Di qua, il vincitore il vinto trascina, / assassina; di là, appicca fuoco di incendio: e per il fumo / [poi] la città è già tutta bruna. / Impazzano i nemici; è un vento che scuote i guerrieri, / che contamina ogni pietà: vento di Ares. / Cupo crepito sale alla rocca: è una prigionia / questa cinta di mura. Con la lancia guerriero / già ammazza guerriero. / Vagiti insanguinati di lattanti / appena nati fanno fremere l'aria. / Sangue di rapine, sangue di scorriere! / L'un l'altro si scontrano, carichi di bottino; / l'un l'altro si chiamano, ancora spogli / per spartirsi la preda: / ma nessuno è meno avido, ciascuno vuole di più! / Puoi immaginare cosa da tutto questo accadrà. / Frutti diversi sparsi per terra, caduti, / desolazione per chi vi si imbatte, crudo / spettacolo per le ancelle del talamo: / tutti mischiati, confusi, / i doni della terra sono rapiti, / trascinati nel flusso del niente. / Fatte serve, le fanciulle conoscono nuovi dolori / e il letto di schiave / di un fortunato guerriero: perché, / se vince l'odiato nemico, / la speranza è arrivare al termine della notte, / ultimo conforto del dolore e del pianto (*Th.*, 321-368).

La voce delle fanciulle che anticipano il male è la voce collettiva delle vittime predestinate: come veggenti, le fanciulle nella loro invocazione lasciano che ci scorrano dinanzi agli occhi della mente le immagini dell'immane tragedia di ogni guerra. Mali che si rivelano ancora più temibili della perdita della vita. Qui non c'è bella morte possibile, né per i guerrieri, presi da una forza che li sovrasta e di cui sono strumenti, né per le vittime che nulla può risarcire. Eschilo, combattente in prima persona, parla della guerra come può farlo un testimone oculare. È il poeta tragico che più si identifica con la città, ma nello stesso tempo è colui che mette in guardia l'Atene imperiale dal pericolo costituito dal superamento del limite – (il rilievo della *hybris* di Serse, nei *Persiani*, che non ha saputo attenersi al destino riservato al suo regno, e che ha voluto sfidare i Greci sul mare, è monito rivolto alla stessa Atene). È il poeta che per primo ha saputo dare voce ai vinti, mettersi nei panni delle vittime dei conflitti, guardare la guerra con gli occhi dei non combattenti. Anche da questo punto di vista Eschilo è il grande erede dell'Omero dell'*Iliade*, il poema che si chiude con il compianto del nemico morto.

Ma la paura, le angosce cui le fanciulle danno espressione non sono solo, nell'andamento delirante dei loro canti, lucida descrizione degli effetti della guerra; esse sono presentate anche come manifestazioni di emozioni incontrollabili, capaci di mettere in discussione i codici di comportamento, e quindi potenzialmente sovversive. Da questo punto di vista è estremamente interessante il fatto che tutta la prima parte dei *Sette contro Tebe* sia giocata sulla violenta reazione di Eteocle agli interventi del coro delle fanciulle. Il sovrano della città si scaglia contro le giovani donne con parole durissime, in un confronto ripetuto che colpisce per la sua veemenza. Il dramma si era aperto con le parole di Eteocle che ricorda ai cittadini di Tebe come, nell'ora fatale della guerra, il primo compito di chi governa sia «dire le parole giuste» (*Th.*, 1-3). Ciascuno poi dovrà impegnarsi per quanto gli spetta a difendere la città e gli altari degli dèi. La prima preoccupazione di Eteocle, nel momento in cui subentra uno stato di ansia per l'attacco imminente, è dunque il *governo della paura*, che solo permette l'espletamento dei doveri dei combattenti e la resistenza degli assediati. Alle donne che esprimono il loro terrore per i segni – qui inequivocabili – dell'arrivo del nemico, Eteocle si rivolge appunto con una reazione che appare esagerata. Tutta la sua aggressività si indirizza alle fanciulle e alle loro espressioni di terrore, giungendo al punto di minacciarle di morte:

Vi domando – bestie che siete insopportabili: credete forse che sia questo il modo migliore per salvare la nostra città? Vi sembra di far coraggio ai nostri guerrieri accerchiati dentro le mura, prostrandovi così, davanti alle statue degli dèi della città, a strillare e a sbraitare, voi, detestabili da chiunque abbia cervello? Mai e poi mai nelle disgrazie – ma neppure nella buona sorte – voglio avere a che fare con la genia delle donne! (*Th.*, 182-188).

Con queste corse, di qua e di là, in preda al panico, frastornate i nostri cittadini e fate serpeggiare scorporamento e viltà; e favorite invece quanto meglio non si potrebbe, i nemici che stanno là fuori (*Th.*, 191-194).

Ma ora sentite! Se qualcuno non presterà orecchio ai miei ordini – sia uomo, sia donna, o sia ciò che gli pare – contro costui sarà decretata la condanna: sarà lapidato dal popolo e non potrà scampare in alcun modo alla morte! Sta all'uomo, e non certo alla donna, decidere su tutto quanto accade fuori dalle mura di casa; a casa, dunque, vai dentro! Donna non fare altro danno! (*Th.*, 196-201).

Il richiamo alla calma – «non farti sconvolgere così dal terrore!» (*Th.*, 237-389) – troverebbe la sua semplice spiegazione nel rischio di rendere ‘smidollati’ gli abitanti della città, e dunque incapaci di far fronte al nemico. Per leggere la reazione di Eteocle si è richiamata la ripresa da parte di Eschilo di stereotipi consolidati e della «tradizione antica di tirate misogine» (Centanni 2007, p. 781). Un’interpretazione che poco si concilia con altri aspetti, in primo luogo quello della rilevanza dal poeta attribuita alle voci dei vinti. Si tratta allora di allargare il quadro: nella prima e nella seconda parte del dramma la volontà di governare la paura che presiede al comportamento di Eteocle si concentra sul tentativo di svelare le false apparenze, così come accade nella disamina degli emblemi dei guerrieri nemici schierati alle porte di Tebe. Insegne e ornamenti tesi a generare paura non devono ingannare: il vero coraggio e il vero valore sapranno imporsi su chi si limita a sbandierare la propria forza, a proclamarla a parole o a esibirla nelle insegne degli scudi. Non si tratta semplicemente di reprimerne le espressioni incontrollate, di dar voce alla ragione contro l’irrazionale: si tratta di tentare di smontare alla radice quella paura, svelando l’inconsistenza della minaccia, o almeno, riducendone la misura al punto da renderla affrontabile. Lo sforzo di Eteocle, prima che si riveli la presenza di Polinice fra gli assediati, è combattere i messaggi errati o menzogneri. Errati, pericolosi, sono quelli che provengono dal coro delle fanciulle tebane, che esprimono senza remore il loro terrore e si affidano in maniera esclusiva agli dèi. Menzogneri e fallaci, e comunque privi della efficacia che pretenderebbero di avere sono i messaggi espressi invece dagli emblemi degli scudi dei combattenti argivi. D’altra parte, come il mito racconta, gli sforzi di Eteocle sono vani: non perché i tebani non siano in grado di resistere al nemico, ma perché proprio lui, il primo difensore della città, finirà, accecato dalle Erinni, per accettare di scendere in campo contro il fratello Polinice.

Il punto centrale, ciò che impedisce di leggere le accuse alle donne come semplice espressione di misoginia, è allora un altro: le fanciulle del coro sono protagoniste di un rovesciamento nell’ultima parte della tragedia. Presentate come un malanno per gli uomini e per la città con i loro lamenti fuori luogo, esse divengono la voce della ragione quando Eteocle decide di affidarsi inerme al suo destino. Se all’inizio del dramma il coro delle giovani donne, portatrici di una paura che non sanno contenere, appare disfunzionale rispetto alla difesa della città, nella conclusione le parti si invertono. Il coro non è più espressione di un atteggiamento impolitico, ma latore di un messaggio che cerca di sottrarre Eteocle al potere delle Erinni: decidendo di affrontare Polinice, Eteocle si affida per compierla alla maledizione di Edipo, mettendo in secondo piano la salvezza della città. Quanto e quale contrasto c’è allora fra il ‘politico’ e ciò che il politico non può dominare, quanto di insufficiente nella ragione (se Eteocle ne è l’espressione), in ogni momento passibile di cedere alla seduzione di Ate, al potere ctonio delle Erinni, alle maledizioni che si tramandano attraverso le generazioni? E quanto invece nella visione di Eschilo il coro delle fanciulle non esprime, da un altro punto di vista, uno sguardo disincantato, straziato sulla guerra, che, non accecato dal potere, è meglio in grado di percepire anche l’azione di forze non controllabili nell’agire umano?

Dapprima anticipatrici di un male a venire che non si compie, fattori perturbanti e sovversivi, le giovani donne di Tebe sono coloro che, prima e a differenza di Eteocle, finiscono per individuare il vero pericolo. Qui il governo della paura si rivela faccenda alquanto infida, essendo timore e angoscia spesso applicati a un oggetto invisibile, nascosto, sfuggente, a un oggetto che muta. Vissute come anticipazione di un male, la paura e l’angoscia si mostrano

come oscura premonizione incapace di cogliere il proprio oggetto, che finisce sempre per essere spostato rispetto a quanto anticipato. Anche per le fanciulle di Tebe, la percezione corretta del male giunge quando ormai è troppo tardi (non v'è fuga possibile dal male): la paura deve lasciare posto al compianto.

Il luogo proprio dell'inquietudine è dunque l'attesa. Anche nei casi in cui essa sembra riguardare eventi che fiduciosamente si credono fausti, come nell'*Agamennone*, in cui la sentinella passa le sue notti ad attendere il segnale luminoso che indicherà la caduta di Troia e il ritorno del re vittorioso, o nell'attesa degli anziani del coro dei *Persiani*, che con nostalgia vanno col pensiero agli uomini partiti per la spedizione contro i Greci, della quale non si conosce la sorte, ma di cui non si dubita la superiorità, anche in questi casi l'attesa finisce per caricarsi di oscure premonizioni di un male a venire, anticipato da presagi difficili da interpretare, da sogni enigmatici, da segni non del tutto inequivoci. Nell'inquietudine dell'attesa si fanno avanti, con il timore di essere espresse, paure tenute a lungo represses. A parte la specificità di ogni mito, a tenere insieme questi casi, compreso quello già visto dei *Sette contro Tebe*, è il dubbio che s'insinua in chi osserva o ragiona su coloro che detengono il potere riguardo all'azione di Ate «funesta, che tutti trascina in errore» (*Il.*, XIX, 91). Ai re o governanti si guarda da un lato come al baluardo contro ogni male, ai custodi della città e del suo benessere – se ne lamenta l'assenza, se ne anela il ritorno –, dall'altro con un sentimento di angoscia che intravede l'incombente minaccia della colpa cieca che si abbatte sui mortali e li porta alla rovina: quella di Eteocle che compie la maledizione di Edipo affrontando Polinice, quella di Serse che non sa vincere con misura, quella di Agamennone, che si è macchiato del sacrificio di Ifigenia, riproducendo la maledizione degli Atridi. Ansia e speranza si alternano, mentre angoscia (*merimna*), cattivi pensieri, preoccupazioni occupano la mente, anche nel caso in cui le apparenze smentiscano i cattivi presagi.

Uno slittamento nella descrizione della condizione umana: subentra, attraverso il punto di vista dell'articolarsi delle nozioni di paura e terrore, di angoscia e di inquietudine, la rappresentazione di una condizione nella quale le sorti del singolo sono inscindibili dalle sorti della città – il problema della tenuta del potere, la *hybris*, la maledizione che si compie, le colpe che si trasmettono attraverso le generazioni, la guerra e le sue vittime, la violenza insaziabile degli uomini e degli dèi loro ispiratori –, in una realtà dominata da false apparenze che a fatica si rivelano tali, di ambiguità dei segni, dal linguaggio, ai sogni, alle profezie. Non a caso Dodds, con Glotz, poteva parlare di Eschilo come del 'revenant de Mycènes', sia pure per precisare che l'atmosfera oppressiva in cui si muovono i personaggi di Eschilo non era un modo per resuscitare antichi demoni, ma un modo per trovare una via d'uscita (Dodds 2003, p. 83). C'è in tutto questo, in tale denudarsi della città nelle sue segrete inquietudini, nelle sue aporie e nei suoi conflitti, non solo qualcosa di arcaico, ma anche qualcosa che sempre si rinnova alla nostra interrogazione.

Bibliografia

- Beltrametti A. 2021, *La più intelligente e la più stolta delle emozioni: la paura. Paure antiche e nuove paure*, Petite Plaisance, Pistoia.
- Centanni M. 2007 (a cura di), Eschilo, *Le tragedie*, I Meridiani, Mondadori, Milano.
- Dodds E. 2003, trad. it. *I Greci e l'irrazionale*, Sansoni, Milano.