

1222·2022
800
ANNI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità

Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del
cinema e della musica

Corso di Laurea Magistrale in
Lettere Classiche e Storia Antica

Nel laboratorio del drammaturgo: riflessioni sul
movimento nell'*Orestea* di Eschilo

Relatore:

Prof. Francesco Puccio

Correlatore:

Prof. Stefano Caneva

Laureanda:

Anna Marini

Matricola: 1227864

ANNO ACCADEMICO 2021/22

NEL LABORATORIO DEL DRAMMATURGO: RIFLESSIONI
SUL MOVIMENTO NELL'ORESTEA DI ESCHILO

In the Playwright's Workshop: Reflections on Movement in the
Aeschylus' Oresteia

A nonna Gabriella e nonna Lucia

SOMMARIO

Elenco delle Abbreviazioni.....	9
INTRODUZIONE	11
CAPITOLO I	17
1.1 La via del fuoco: l' <i>Agamennone</i>	17
1.2 Il νόστος di Agamennone da Omero a Eschilo.....	25
1.3 La rete fatale	31
1.4 Tessere le fila della vendetta.....	36
CAPITOLO II	41
2.1 I bracieri accesi: le <i>Coefore</i>	41
2.2 Sui passi di Oreste	45
2.3 Viluppi di morte.....	50
2.4 Dinamiche di omicidi a confronto	56
CAPITOLO III	60
3.1 Al lume di fiaccole: le <i>Eumenidi</i>	60
3.2 Muoversi sulla scena: Argo, Delfi, Atene	65
3.3 La caccia delle Erinni	70
3.4 Da stranieri a cittadini: la μετοικία nell' <i>Orestea</i>	75
3.5 L' <i>Orestea</i> di De Fusco: un esempio di messa in scena moderna	80
CONCLUSIONE	86
INDICE DELLE FIGURE	90
BIBLIOGRAFIA	92
RINGRAZIAMENTI	102

Elenco delle Abbreviazioni*

<i>Ag.</i>	<i>Agamennone</i>
<i>Andr.</i>	<i>Andromaca</i>
<i>Ch.</i>	<i>Coefore</i>
<i>El.</i>	<i>Elettra</i>
<i>Eu.</i>	<i>Eumenidi</i>
<i>Hdt.</i>	Erodoto
<i>Il.</i>	<i>Iliade</i>
<i>Od.</i>	<i>Odissea</i>
<i>Off.</i>	<i>De Officiis</i>
<i>Or.</i>	<i>Oreste</i>
<i>LSJ</i>	Liddell-Scott-Jones, <i>A Greek-English Lexicon</i>
<i>Supp.</i>	<i>Supplici</i>

* Per le abbreviazioni di autori greci si è fatto riferimento all'elenco fornito dal Thesaurus Linguae Graecae, per quelle di autori latini all'Oxford Scholarly Editions.

INTRODUZIONE

L'*Oresteia*, unico esempio a noi pervenuto di “trilogia legata”,¹ fu messa in scena per la prima volta ad Atene nel 458 a.C. L'opera, composta da Eschilo (ca. 525-455 a.C.),² ritenuto il fondatore della tragedia, è divisa in tre drammi strettamente interdipendenti: l'*Agamennone*, le *Coefore* e le *Eumenidi*. Il primo episodio racconta della vendetta messa in atto da Clitemnestra, moglie di Agamennone, al ritorno di suo marito dalla guerra di Troia. La donna con la complicità di Egisto, risoluta a vendicare il sacrificio della figlia Ifigenia, uccide con inganno il re argivo insieme alla sua concubina, bottino di guerra, Cassandra. Il secondo dramma vede protagonista Oreste, figlio di Agamennone e Clitemnestra, rientrato ad Argo per vendicare, a sua volta, l'uccisione del padre. Egli, ricongiuntosi con la sorella Elettra, dopo essersi finto uno straniero foriero di cattive notizie, uccide prima Egisto e poi la madre. Il finale apre alla terza opera: Oreste, perseguitato dalle Erinni, dee vendicatrici della Tindaride, si rivolge all'oracolo di Delfi per ottenere l'aiuto di quel dio, sotto il cui ordine ha agito. Sostenuto da Apollo, il giovane Atride si reca da Atena, la quale istituisce un processo ed un nuovo organo giuridico, l'Areopago, perché decida delle sorti del giovane. Oreste viene infine considerato innocente, e le Erinni invitate dalla Pallade a tramutarsi in dee benevole, le Eumenidi.

Questa brevissima premessa si rende necessaria per illustrare in maniera più completa l'oggetto di questo elaborato. Materia d'analisi è infatti il movimento nella sua concezione più generale, e allo stesso tempo particolare, all'interno della trilogia. Tuttavia, parlare di “movimento” in una tragedia potrebbe sembrare in un certo senso “pleonastico”, considerando che l'origine del termine “dramma”, il verbo δράω, significa proprio agire. L'intreccio stesso dell'*Oresteia* è azione drammatica; perciò quali sono i limiti entro cui considerare il suddetto “movimento” oggetto di interesse?

Snell, nella suo saggio *Eschilo e l'azione drammatica*, afferma che: «è opera di Atena e della sua tragedia se l'agire non viene più concepito come una successione di

¹ ADRIANI, 2019, p. 29.

² Le principali fonti per la vita di Eschilo sono: un'anonima *Vita di Eschilo*, la *Suda*, alcuni dati cronologici del *Marmor Parium*, e altre testimonianze antiche. Eschilo, membro di una famiglia in origine nobile, nacque ad Eleusi, demo vicino ad Atene, centro dei culti misterici di Demetra e Core. Fu attivo nella vita militare ateniese, combattendo nel 490 a.C. a Maratona, nel 480 a.C. a Salamina e nel 479 a.C. a Platea. Intorno al 499 partecipò al suo primo agone tragico, vincendolo per la prima volta nel 484 a.C. Il lessico *Suda* attesta sia prima che dopo la sua vita 28 vittorie totali. Di difficile collocazione cronologica sono i viaggi in Sicilia testimoniati dalle fonti. Il poeta dopo la messa in scena dell'*Oresteia*, si recò certamente in Sicilia, dove morì a Gela fra il 456/455 a.C. DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, pp. 195-198.

movimenti determinati soltanto dalla casualità, ma come una decisione intima all'uomo». ³ La grande rivoluzione tragica, che muove piccoli, timidi passi a partire da Eschilo, si misura in relazione alla coscienza e alla determinazione che animano l'uomo nell'agire. Egli compie un'azione non più perché vittima del caso, ma in quanto fautore del suo stesso destino. Considerando che un processo di tale maturazione dell'io non riguarda strettamente i soggetti di un'opera, letteraria, teatrale o di qualsiasi altro genere, ma investe tutta la società ateniese del V a.C., si potrebbe allora avanzare l'ipotesi che la costruzione stessa del testo, operata da Eschilo, in ogni suo aspetto risponda a tale dinamica. Qui è possibile cogliere la genesi e al contempo il fine dell'elaborato: tutti i movimenti inseriti dall'autore, rispondono a una volontà e un intento molto precisi. Da ciò deriva anche la scelta del titolo, che mira a sottolineare il lavoro di "cucitura" delle diverse parti operato dal poeta, quasi vestisse i panni di "rapsodo tragico". Da questo punto di vista l'*Oresteia* rappresenta un caso studio molto significativo: il fatto che la trilogia sia giunta a noi per intero permette, infatti, di condurre una riflessione che consideri l'opera nella sua interezza, ed evidenzii rimandi e corrispondenze presenti. Per tale ragione il concetto di movimento verrà definito attraverso le varie accezioni declinate da Eschilo all'interno dei tre drammi.

Il lavoro, seguendo la struttura eschilea, verrà suddiviso in tre parti principali, a loro volta strutturate in paragrafi che si richiamano reciprocamente. Nell'*Agamennone* verranno analizzati: il dipanarsi del fuoco a partire dal percorso luminoso che da Troia giunge al Monte Ida; il movimento di Agamennone che compie un νόστος dall'esito quanto mai nefasto; l'avvolgersi delle reti, immagine ricorrente e fortemente simbolica, e infine lo stracciarsi dei tessuti. Il poeta riserva ai drappi e alle vesti in generale un ruolo di primo piano, nascondendovi significati e presagi, basti considerare il πόρος πορφυρόστροφος, gli abiti di Ifigenia e la rete/drappo usata da Clitemnestra per compiere i delitti. Questi stessi elementi ritornano anche nel secondo capitolo dedicato alle *Coefore*, dove la riflessione si soffermerà sul muoversi delle fiamme provenienti dai bracieri; sul νόστος di Oreste che, a differenza del padre, torna da straniero e giunge da vendicatore; sul lacerarsi delle vesti di Clitemnestra per muovere a pietà il giovane Atride, e ancora una volta sull'avvilupparsi della rete esiziale, che coprirà i cadaveri della Tindaride e del suo amante. Si sottolineerà, poi, come da un punto di vista scenico, la conclusione di questa seconda opera sia esattamente parallela a quella del primo dramma, quasi a chiudere idealmente un ciclo che nelle *Eumenidi* troverà un'evoluzione dalla natura molto diversa

³ SNELL, 1969, p. 22.

rispetto a quella iniziale. Se i primi due testi possono essere confrontati in parallelo, in quanto entrambi trattano di vendette, a dare una svolta in questo senso è la terza tragedia che propone una risoluzione nuova sotto l'aspetto culturale e giuridico. Per l'ultima opera della trilogia si porrà in luce la conclusione data da Eschilo ai "movimenti" presentati, e al contempo verranno mostrate due dinamiche peculiari: l'una di tipo drammaturgico e l'altra di tipo "civico". Accanto al fuoco e alle reti da caccia, verrà delineata una vera e propria "geografia" dell'*Oresteia*, costruita grazie ai cambi di scena e ai luoghi rappresentati o anche solo evocati, come Troia. Verrà inoltre esaminata la rilevanza della scelta di inserire un movimento di carattere sociale e di interesse culturale come l'accoglienza di stranieri all'interno della cittadinanza. Eschilo così facendo, infatti, si interessa a una questione di grande attualità in Atene, così come accade anche in relazione all'Areopago, istituzione di recentissima fondazione.

Tutto sarà preso in esame per mostrare come la δύναμις del testo eschileo e la sua potente carica espressiva nascano anche da aspetti e parti testuali, che potrebbero essere considerati di minor conto ai fini dello svolgimento generale. La materia stessa dell'opera, cioè l'infinito susseguirsi di delitti di sangue, trova piena rispondenza in tutti questi "movimenti" di diversa natura, che si riflettono poi in ben ponderate scelte drammaturgiche. La trilogia si muove su stessa, come se la sua dinamicità avanzasse in maniera concentrica, andando dal generale al particolare: dal cambiamento dell'ambientazione, di tipo macroscopico, fino ad arrivare, per esempio, ai paramenti stracciati di Cassandra, che invece rappresentano il dettaglio. Goheen coglie l'essenza di questo procedere eschileo, capace di dialogare fra livelli diversi e di coinvolgere tutta la struttura dell'*Oresteia*, incarnandone il fulcro: il continuo cammino della violenza.

Thus the movement of the whole impresses us as a mass movement on several inter-relating levels. Character, situation, ideas, images are all operative and all with power, but perhaps especially the last two. And as in his striking verbal imagery, so also in his imagery of scene Aeschylus forges a telling instrument. Where we can observe it still, we can see that he made it also an element of structure, working for the whole.⁴

Nel lavoro del tragico, perciò, niente si dimostra essere casuale, ma ogni elemento si candida a fornire una chiave di lettura sull'intera opera. Al fine di osservare ciò, saranno analizzati numerosi passi, per i quali si rende necessaria una precisazione di ordine

⁴ GOHEEN, 1955, p. 126.

metodologico. Nonostante il lavoro parta da un'analisi testuale coerente con il tema, tuttavia, la sua natura e il suo carattere principale restano d'interesse drammaturgico e non filologico. Per tale ragione non saranno indagate questioni eminentemente linguistiche e di ricostruzione testuale, sulle quali ancora oggi il parere della critica appare talora aperto o incerto. Lo scopo, infatti, dell'elaborato non è fornire nuovi spunti di interpretazione, ma piuttosto offrire una riflessione che dal testo muova verso la scena.

Il movimento riveste un ruolo di primaria importanza nella rappresentazione drammatica, motivo per cui, anche alla luce di riletture moderne, si cercherà di evidenziare l'impatto che talune scelte testuali esercitano nei confronti del pubblico e della *pièce* teatrale nel suo insieme. Inoltre considerare i drammi contemporanei, nello specifico l'adattamento di De Fusco del 2015, permette di ipotizzare come tale δὴναμις fosse concretamente tradotta dinanzi alla *skènè*, uscendo dalle pagine del testo e prendendo vita davanti agli spettatori. Il rischio, infatti, sempre sotteso, è quello di dimenticare che l'opera eschilea, al pari di qualunque altra drammaturgia, nasce con un intento primariamente rappresentativo/scenico, divenendo oggetto di lettura e studio, solo in un secondo tempo. Ma se il fatto che Eschilo faccia uso di un linguaggio così fortemente allusivo e carico di immagini, da un lato favorisce il lavoro dei registi, dall'altro, tuttavia, chiede loro di mettersi in gioco, attualizzando l'opera attraverso scelte e soluzioni dal gusto personale e contemporaneo. Emblematica, per esempio, la decisione di Livermore di presentare una piccola Ifigenia in carne ed ossa: la fanciulla, sacrificata dal padre, è continuamente evocata nella trilogia in modo più o meno diretto. Così come è significativo il "cammino di porpora" usato da De Fusco nella sua riletture, un vetro illuminato di colore simile alla lava che, sebbene presente sotto i piedi di Clitemnestra dopo i due omicidi, è invece spento, per un motivo ben definito, nella scena corrispondente delle *Coefore*.

Condurre, perciò, una disanima degli innumerevoli movimenti inseriti, e anche sovrapposti da Eschilo, significa cogliere il senso profondo del δράμα eschileo e contemporaneamente tracciare la via entro cui rileggere l'*Oresteia* oggi. Il quadro finale che ne esce è frutto di una lunga serie di contrapposizioni, come quella tra ἄτε e δίκη, novità e tradizione, uomo e donna, che traducono in linea generale la natura di per sé contrastiva e opposta dell'umanità, offrendo uno spaccato ricco di spunti di indagine e riflessione.

NOTA SUL TESTO

Il testo greco dell' *Oresteia* per i passi selezionati è tratto da: Eschilo, *Oresteia*, introduzione di V. Di Benedetto, traduzione e note di E. Medda, L. Battezzato, M. P. Pattoni, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2013. Esso, a sua volta, si basa sull'edizione di D. Page (*Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*, edidit Denys Page, Oxford, 1972), cui sono state apportate delle modifiche in base alle scelte dei traduttori.⁵

⁵ DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 203.

CAPITOLO I

1.1 La via del fuoco: l'Agamennone

*Stava di guardia estate e inverno la Sentinella
Sul tetto degli Atridi. Ora può dare
Liete notizie. Lontano ha visto un fuoco accendersi.⁶*

Perseguendo l'intento di mostrare la dinamicità del testo eschileo, intesa non tanto nel suo significato metaforico, quanto più in quello pragmatico, e cioè come evoluzione e sviluppo del movimento, il primo e più evidente elemento da analizzare è quello del fuoco. Esso accompagna il lettore/spettatore nel corso dell'intera opera, attraverso una fittissima serie di continui rimandi, e dando inizio e fine alla trilogia secondo una perfetta *ring composition*. Il prologo dell'*Agamennone*, infatti, si apre con un celeberrimo notturno, cui anche il poeta novecentesco Kavafis ha dedicato un componimento delle sue *Poesie nascoste*: la guardia scelta da Clitemnestra è appostata ormai da un anno (2)⁷ sul tetto del palazzo di Argo in attesa di ricevere notizie da Troia (9), quando, all'improvviso, vede balenare in cielo una luce:

ὦ χαῖρε λαμπτήρ, νυκτὸς ἡμερήσιον
φάος πιφάυσκων καὶ χορῶν κατάστασιν
πολλῶν ἐν Ἄργει τῆσδε συμφορᾶς χάριν.
ιοὺ ἰοῦ·
Ἀγαμέμνωνος γυναικὶ σημαίνω τορῶς
εὐνῆς ἐπαντείλασαν ὡς τάχος δόμοις
ὀλολυγμὸν εὐφημοῦντα τῆδε λαμπάδι
ἐπορθιάζειν, εἶπερ Ἴλιου πόλις
ἑάλωκεν, ὡς ὁ φρυκτὸς ἀγγέλλων πρέπει·⁸

⁶ KAVAFIS, 2021, pp. 952-955.

⁷ Tutti i passi citati nel capitolo, salvo diversa indicazione, sono tratti dall'*Agamennone*.

⁸ Ag. 22-30: «O salve fiaccola, che nella notte annunci una luce diurna e dai l'avvio a molte danze in Argo per questo evento! Evviva, evviva! Alla moglie di Agamennone voglio dare con voce chiara il segnale che si levi dal letto e innalzi al più presto nella casa un grido di gioia per questa fiaccola, se davvero la città di Ilio è stata presa, come annuncia il falò che brilla nel buio». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 232.

L'invio del segnale luminoso annuncia la fine della guerra, la caduta di Ilio e il conseguente ritorno del re Agamennone e degli uomini partiti al suo seguito. Ciò dovrebbe costituire motivo di gioia per tutti i cittadini di Argo e per la regina Clitemnestra,⁹ ma la felicità tanto attesa è descritta da Eschilo con un velo di ironia: i canti intonati non solo saranno disattesi, ma ben presto si tramuteranno nei cori delle Erinni.¹⁰ Il ritorno di Agamennone, infatti, segnerà l'inizio di una rovinosa catena di eventi che colpirà profondamente la sua famiglia e l'intera città. Di conseguenza, il «fuoco che apporta lieta novella (475)», sarà reale fonte di compiacimento solo per Clitemnestra, finalmente in grado di attuare la propria vendetta.¹¹ Il coro allude velatamente al valore fuorviante del segnale luminoso ai vv. 489-499:

τάχ' εἰσόμεσθα λαμπάδων φαεσφόρων
 φρυκτωριῶν τε καὶ πυρὸς παραλλαγᾶς,
 εἴτ' οὖν ἀληθεῖς εἴτ' ὄνειράτων δίκην
 τερπνὸν τόδ' ἔλθὼν φῶς ἐφήλωσεν φρένας·
 κήρυκ' ἀπ' ἀκτῆς τόνδ' ὄρω κατάσκιον
 κλάδοις ἐλαίας· μαρτυρεῖ δε μοι κάσις
 πηλοῦ ξύνουρος διψία κόνις τάδε,
 ὡς οὔτ' ἄναυδος οὔτος, οὐ δαίμων φλόγα
 ὕλης ὀρείας σημανεῖ καπνῶ πυρός·
 ἀλλ' ἢ τὸ χαίρειν μᾶλλον ἐκβάξει λέγων.¹²

Qui gli argivi dubitano della veridicità della notizia fatta trapelare dalla regina riguardo il ritorno del re, ma l'espressione impiegata da Eschilo, «come un sogno questa luce che è giunta a portarci gioia ci ha ingannato le menti (493-494)», potrebbe anche riferirsi al vero significato del messaggio portato dal segnale. Le speranze attese si riveleranno un'illusione, la fiaccola annuncia solo morte e dolore. La luce, per natura simbolo di vita

⁹ Gli abitanti di Argo attendono la fine del conflitto, per il quale tanti giovani sono partiti, ormai da dieci anni, perciò il loro ritorno e quello del re sono quasi insperati. *Ag.* 264-270.

¹⁰ Cfr. PERADOTTO, 1964, p. 389.

¹¹ La guardia nel prologo fa riferimento ad un ὀλολυγμός (28) intonato da Clitemnestra. Nella traduzione italiana di Medda, il termine corrispondente è «grido di gioia», ma si tratta di «a cry of exultation, not for Agamemnon's victory as the Watchman says and she herself falsely asserts before the murder (587), but for her own victory over Agamemnon (1236)». PERADOTTO, 1964, p. 391.

¹² «Presto sapremo delle fiaccole luminose, dei segnali e del rincorrersi del fuoco, se sono veritieri o se come un sogno questa luce che è giunta a portarci gioia ci ha ingannato le menti: vedo arrivare dal lido questo araldo coronato di rami d'olivo, e la sorella del fango, sua vicina, la polvere assetata, mi è testimone che egli darà segnali non senza voce, non accendendo una fiamma di legna montana, col fumo del fuoco; ma o con le sue parole più chiaramente ci dirà di gioire, oppure...». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, pp. 269-271.

e gioia, nell'opera eschilea ricopre un ruolo tutt'altro che positivo, mostrandosi benevola soltanto nella processione conclusiva delle Eumenidi (*Eu.* 1003-1047), e rendendosi in tutti gli altri casi portatrice di disgrazie.

Il primo movimento decisivo, atto a cambiare le sorti di Argo e della stirpe degli Atridi è, perciò, quello di una fiaccola, accesa nella notte stellata. Il Ganz interpreta il riferimento alle stelle del firmamento come una metaforica allusione al debito di sangue, a quel *παθεῖν τὸν ἔρξαντα* vero *leitmotiv* dell'intera opera,¹³ e la fiaccola come rappresentazione del medesimo processo, ma nel presente dell'azione scenica.¹⁴ Agamennone al suo ritorno verrà ucciso (1343), ennesimo anello di un'infinita catena di sangue, iniziata con la morte di Tieste e perpetuata con il sacrificio di Ifigenia (218-250):¹⁵

«Shifting between the eternal realm of the burning stars and the torch fires of a fallen city, the prologue tacitly links the stories of Argos and Troy to the celestial forces against which they are set. As the beacon fires merge with the rising sun (20-23), the fate of Troy and the house of Atreus momentarily transcend their local place and time».¹⁶

Il λαμπτήρ, dunque, richiama contemporaneamente la distruzione di Troia, la vendetta e la morte che attendono Agamennone, e la luce sinistra che anima Clitemnestra. Dall'apparire della fiaccola, infatti, conseguono una reazione e un'azione immediate: la Tindaride si leva dal letto e fa subito preparare dei sacrifici in onore del ritorno del suo sposo.¹⁷ Le fiamme di tali sacrifici non sono altro che prefigurazione del suo piano che sta venendo alla luce, pronto ormai per essere compiuto.¹⁸

Il segnale avvistato dalla sentinella ha un'origine ben precisa, raccontata da Clitemnestra al Coro degli argivi ai vv. 281-316; si tratta di un vero e proprio “fuoco

¹³ Sul ruolo del *παθεῖν τὸν ἔρξαντα* cfr. LEBECK, 1971, pp. 59-ss.

¹⁴ GANZ, 1977, p. 30.

¹⁵ La vicenda di Tieste, fratello di Atreo e padre di Egisto, è raccontata dal suo stesso figlio in *Ag.* 1577-1611. Tieste aveva insidiato il trono e il matrimonio del fratello e per tale ragione era stato allontanato dalla città. Rientrato ad Argo fu accolto da Atreo con un banchetto durante il quale però gli fece servire e mangiare le carni sminuzzate dei suoi stessi figli.

¹⁶ REHM, 2002, p.78.

¹⁷ « τί χρέος; τί νέον; τί δ' ἐπαισθομένη, τίνος ἀγγελίας πειθοῖ περίπεμπα θυοσκεῖς; πάντων δὲ θεῶν τῶν ἀστυνόμων, ὑπάτων, χθονίων, τῶν τ' οὐρανίων τῶν τ' ἀγοραίων βωμοὶ δώροισι φλέγονται ἄλλη δ' ἄλλοθεν οὐρανομίης λαμπὰς ἀνίσχει φαρμασσομένη χρίματος ἀγνοῦ μαλακαῖς ἀδόλοισι παρηγορίαῖς πελανῶ μυθόθεν βασιλείῳ». (85-96): « Che c'è di nuovo? Che cosa hai saputo, quale notizia ti ha convinto a preparare sacrifici mandando in giro gli araldi? Di tutti gli dèi che la città venera, sùperi e inferi, degli dèi celesti e di quelli dell'agorà, gli altari ardono di offerte; e fiaccole alte sino al cielo si levano da ogni parte curate dai dolci sinceri conforti di puro unguento, dal balsamo regale che viene dai recessi della reggia».

DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 239.

¹⁸ O'BRIEN, 1966, p. 31.

messaggero”, frutto di un meticoloso e complesso sistema di segnali.¹⁹ Nella ricostruzione ipotetica del percorso proposta da Medda, il primo fuoco ad essere acceso alla vista della caduta di Troia è quello del Monte Ida (281), cui seguono a catena: il Monte Athos (285), il Monte Makistos (289), il Messapio (293), il Citerone (298), un certo e non identificato Monte Αἰγίπλαγκτος (303), l’Aracnèo (309) e infine Argo.²⁰

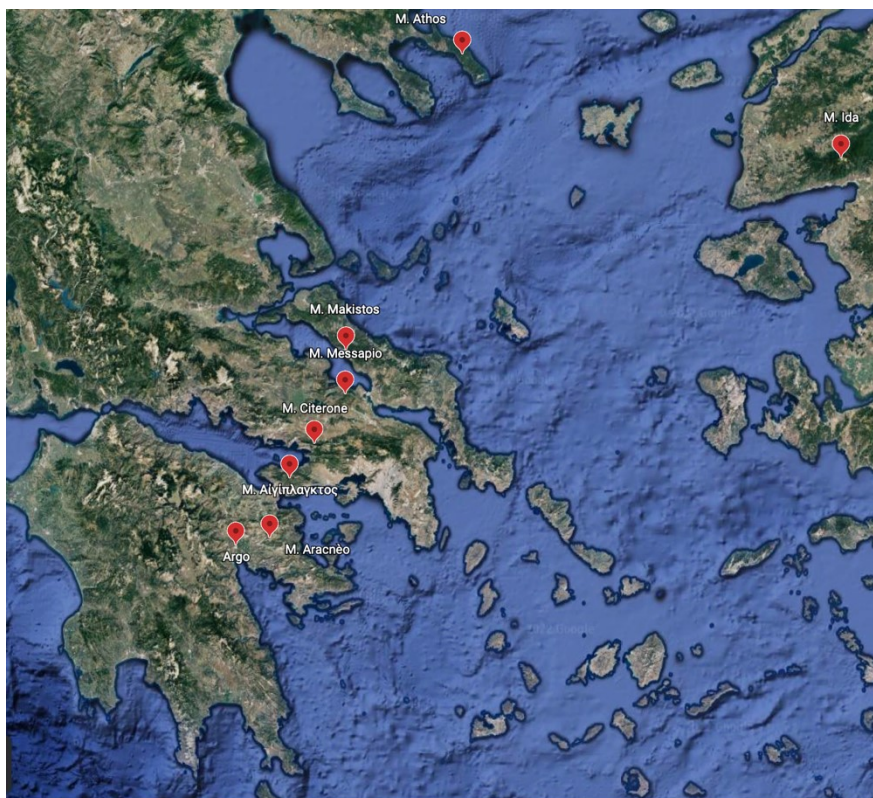


Figura 1.1: Ricostruzione del possibile percorso dei segnali da Troia ad Argo

¹⁹ «Efesto, mandando dall’Ida una fiamma luminosa; e un segnale inviava altro segnale grazie al fuoco messaggero: l’Ida alla roccia di Hermes a Lemno; il picco dell’Athos sacro a Zeus per terzo accolse dall’isola un’immensa torcia; e levandosi altissima, si da superare il vasto dorso del mare, la forza della fiaccola viaggiatrice gioiosamente <...> la torcia di pino, dopo aver trasmesso il suo aureo splendore, come un sole, alle vedette del Macisto. E il Macisto, senza indugiare e senza lasciarsi sventatamente vincere dal sonno, non trascurò la sua parte dell’annuncio e lontano, oltre le correnti dell’Euripo, la luce del falò giunge a dare il segnale alle vedette del Messapio. Questi risposero con altra fiamma e fecero proseguire il messaggio incendiando un mucchio di vecchia erica; la fiaccola possente, senza offuscarsi ancora, scavalcata la piana dell’Asopo verso la rupe del Citerone, simile alla luna splendente risvegliava altro invio di fuoco messaggero. La vedetta non rifiutava di accogliere la luce giunta da lontano, bruciando ancor più legna di quanto era stato ordinato; così la luce volò al di sopra del lago dallo sguardo di Gorgone e, giunta al monte praticato dalle capre, impose di non trascurare la norma del fuoco; e le vedette, accendendola con vigore senza limiti, mandano un gran barba di fiamma, sì che raggiunge dall’altra parte anche il promontorio che guarda lo stretto Saronico splendendo lontano; essa colpì, e giunse al picco Aracnèo, il posto di vedetta vicino alla nostra città; e tocca infine la dimora degli Atridi questa luce, genuina discendente dal fuoco dell’Ida». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, pp. 253-257.

²⁰ DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, pp. 464-467.

Tralasciando le questioni legate all'esatta collocazione geografica dei luoghi citati da Clitemnestra, probabilmente il sistema di comunicazione descritto era conosciuto solo indirettamente dal pubblico ateniese; se ne trovano infatti tracce in Erodoto (Hdt. VIII, 98; Hdt. IX, 3)²¹ che lo descrive come mezzo usato dalla corte persiana.²² Di grande interesse è l'enfasi data da Eschilo al movimento della fiamma, tanto da sembrare quasi che : «the flame has a life of its own: it is not only sent and received, it travels (πορευτοῦ λαμπάδος, 287), it leaps (ὑπερτελής, 286), it arrives (ἐξικνούμηνον, 303), and it "hurls down" (ἔσκηψεν, 302; 308; σκήπτει, 310)».²³ Il sistema luminoso pare ricordare la corsa con le torce (λαμπαδηδρομία), una pratica dal forte carattere rituale che avveniva durante importanti feste pubbliche quali le Panatenee. In tali occasioni atleti di squadre opposte si sfidavano nel portare una torcia accesa dall'altare di Eros fino all'Acropoli. Per la Ferrari l'espressione usata da Clitemnestra «e vince colui che ha corso per primo e per ultimo (314)» si riferirebbe proprio a tali pratiche, e incoronerebbe la stessa Tindaride come vincitrice: è lei a ricevere la fiamma, sarà lei ad avere la vittoria su Agamennone.²⁴ Per Ganz, invece, l'ampio spazio dedicato al "cammino del fuoco" è legato al processo allegorico sviluppato da Eschilo fin dal prologo: su un livello quella che giunge ad Argo è la stessa fiamma distruttiva di Troia, su un altro è la vendetta che chiama morte da morte.²⁵

Il dinamismo del fuoco è stato fin qui esaminato quale veicolo di notizie o di morte, ma un'immagine ricorrente nella trilogia offre prospettive ancora diverse: si tratta del focolare. Il termine impiegato da Eschilo, ἔστία,²⁶ tra le varie accezioni, a livello simbolico può indicare il cuore della casa, la casa stessa, la famiglia o l'altare sacrificale. Cinque sono i passi dell'*Agamennone* in cui la parola ricorre:²⁷

²¹ Hdt. VIII, 98 «Mentre faceva tutto questo, Serse mandò un messaggero ad annunciare ai Persiani il disastro loro sopravvenuto. Nessun essere mortale giunge più veloce di quei messaggeri; i Persiani hanno organizzato il servizio nel modo seguente. Si dice che ci sono ad intervalli regolari tanti cavalli e uomini quante sono le giornate dell'intero percorso: un cavallo e un uomo destinati ad ogni giornata di viaggio; né la neve, né la pioggia, né il caldo, né la notte impediscono loro di portare a compimento nel tempo più breve la corsa assegnatagli». Hdt. IX, 3 « Essi lo consigliavano così, ma egli non dava loro retta; poiché gli si era insinuato nell'animo un violento desiderio di conquistare Atene per la seconda volta, sia per sconsideratezza, sia perché pensava con fuochi di isola in isola di informare il re, che era a Sardi, di avere Atene in suo possesso».

²² PACE, 2014, p. 149. La Pace nel suo saggio cita l'ipotesi di Tracy secondo cui l'immagine delle torce accese avrebbe richiamato alla mente i segnali usati dai comandati persiani per annunciare alla propria corte la presa di Atene nel 480.

²³ FERRARI, 1977, p. 21.

²⁴ FERRARI, 1977, pp. 20-24.

²⁵ GANZ, 1977, p. 31.

²⁶ LSJ, 2011, p. 698.

²⁷ ENDINGER, 1981, p. 222.

- 1 τὰ μὲν κατ' οἴκουσ ἐφ' ἐστίας ἄχη. (427)
- 2 καὶ σοῦ μολόντος δωματῖτιν ἐστίαν, θάλπος μὲν ἐν χειμῶνι σημαίνεις μολόν. (968-969)
- 3 τὰ μὲν γὰρ ἐστίας μεσομόλου ἔστηκεν ἦδε μῆλα πρὸς σφαγὰς πυρός. (1056-1057)
- 4 ἕως ἄν αἴθη πῦρ ἐφ' ἐστίας ἐμῆς Αἴγισθος. (1435-1436)
- 5 καὶ προστρόπαιος ἐστίας μολῶν πάλιν. (1587)²⁸

1- Il coro rievoca la vicenda di Elena, che abbandonata la casa di Menelao (403) e tradito il letto nuziale (410-411), scappa a Troia insieme a Paride, dando così avvio al conflitto fra achei e teucri. Ἐστία nel caso specifico è sinonimo di casa, in particolare quella di Menelao, colpita a causa della fuga della donna. Il termine perciò si lega ad un movimento ben preciso: l'allontanamento.

2- Il secondo verso citato fa parte del discorso con il quale Clitemnestra accoglie Agamennone di ritorno ad Argo. In questo caso il re, come spiegato dalla metafora con l'inverno (969), rappresenta il calore che torna a propagarsi dal focolare, rimasto in precedenza vuoto a causa dell'assenza del sovrano. Il movimento richiamato è quello del ritorno. Anche Omero nel III libro dell'*Odisea*, evocando la vicenda dell'Atride, usa l'espressione «ἐλθὼν ἀπολέσθαι ἐφέστιος» per indicare l'arrivo a casa.²⁹ Lo stesso aggettivo ἐφέστιος ricorre in *Ag.* v.85, dove Agamennone in persona impiega la parola per riferire del suo rientro a palazzo. Come il calore è fonte di sensazioni positive, così dovrebbe accadere anche per l'arrivo del re, ma ciò non avverrà.

3- Il focolare è collocato al centro della casa, è pertanto, sia simbolicamente che a tutti gli effetti, il cuore del palazzo e della famiglia. Significativamente proprio davanti ad esso si compie l'omicidio di Agamennone per mano di sua moglie. La regina con parole dal carattere anfibologico parla al Coro a proposito delle vittime sacrificali già pronte: queste non sono altri che il re e Cassandra, la profetessa giunta da Troia (951-955). La metafora del sacrificio ricorre molto frequentemente nella trilogia, imponendosi come una delle principali chiavi di lettura.³⁰ Dal punto di vista della Tindaride la giustizia viene infine riequilibrata, dopo l'iniquo sacrificio di Ifigenia, proprio attraverso l'uccisione del marito (1431-1443). L'azione connessa all'immagine del focolare è quella della morte.

²⁸ 1 «Questi sono i dolori nella casa, al focolare».

2 «E ora che sei tornato al focolare della casa, col tuo arrivo rappresenti il calore che giunge nell'inverno».

3 «Già davanti al focolare al centro della casa stanno le vittime pronte per il sacrificio».

4 «Fino a quando Egisto accenderà il fuoco nel mio focolare».

5 «Tornato come supplice al proprio focolare». Cfr. DI BENEDETTO, MEDDA, 2013.

²⁹ *Od.* 3, 234.

³⁰ LEBECK, 1971, pp. 60-68.

4- Se in 968-969 è Agamennone il fuoco che torna ad ardere nel focolare, qui il ruolo è, invece, ricoperto da Egisto. È la sua figura a dare sicurezza e gioia a Clitemnestra, proprio perché con il suo contributo e appoggio, è stato possibile compiere gli omicidi (1636-1639). Forse, qui Eschilo sottolinea la vera e propria sostituzione dei ruoli fra Egisto e il re, messa in atto dalla Tindaride. L'ipotesi, sostenuta anche dal Fraenkel, troverebbe conferma nel fatto che il *pater familias* si occupava in prima persona di compiere i sacrifici nel cuore della casa, dove si trovava l'ἑστία.³¹ Ma l'interpretazione di questi versi resta, comunque, controversa: Medda,³² per esempio, ne sottolinea la connotazione sessuale, per cui il verbo αἶθομαι (= accendere), sarebbe da intendere nel suo significato metaforico in relazione ad ἔρος. Il critico però non è del tutto convinto dalla possibilità di una diretta allusione al coito.³³

Potrebbe rivelarsi utile confrontare il valore assunto dalla corrispondente quarta ricorrenza di ἑστία nelle *Coefore*.³⁴ In tal caso ἑστία significa "casa" e si lega al concetto di impurità (μύσος, *Ch.* 967), elemento che potrebbe avvalorare il velato riferimento alla sessualità nel passo dell'*Agamennone* sopra citato.

5- Attraverso le parole di Egisto, viene raccontata la vicenda di Tieste, suo padre (1577-1610). Ancora una volta il focolare incarna il movimento del ritorno: Tieste torna alla sua casa (1587), e come accadrà per Agamennone, lì lo attende solo morte. Atreo, infatti, suo fratello, finge di celebrare un giorno di festa sacrificale (1592-1593), nel quale le vittime saranno invece i propri nipoti, così come le vittime dei sacrifici di Clitemnestra, vendicatrice dell'orribile gesto del suocero (1497-1504), saranno Agamennone e Cassandra.

In un contesto e con un significato totalmente diverso, un altro passo mostra l'incedere del fuoco; ad essere colpita dalle fiamme, in senso metaforico, è la profetessa Cassandra, bottino di guerra di Agamennone: παπαῖ· οἶον τὸ πῦρ· ἐπέρχεται δε μοι (1256).³⁵

Medda commenta il passo, sostenendo che il fuoco qui invocato simboleggi il sopraggiungere dell'ispirazione divina di Apollo sulla profetessa.³⁶ In realtà, però, l'invocazione al dio e il conseguente vaticinio, sono descritti a partire dal verso 1072,

³¹ FRAENKEL, 1962, p. 677.

³² MEDDA, 2017, III, pp. 351-352.

³³ MEDDA, 2017, III, pp. 351-352.

³⁴ *Ch.* vv. 966-967. Nei successivi capitoli di questo contributo verrà illustrata l'esistenza di una corrispondenza per le opere della trilogia, in relazione alla frequenza e all'uso del termine ἑστία.

³⁵ «Ahimè! Che fuoco! Si avventa su di me». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 331.

³⁶ MEDDA, 2017, pp. 247-248.

dopo il lunghissimo silenzio della donna, entrata in scena insieme ad Agamennone. Allora per quale ragione indicare nuovamente l'ispirazione profetica? Con il riferimento al πῦρ Cassandra non potrebbe richiamare quel valore mortifero del fuoco, già evidenziato con la fiaccola del prologo? Il fuoco non potrebbe essere ancora un'allusione metaforica a Clitemnestra, definita più avanti come una «leonessa a due zampe» (1258)?

Quel che risulta certo è che nelle movenze del fuoco, nel suo accendersi, dipanarsi, spostarsi e propagarsi, si leggono in filigrana le principali vicende della trilogia e i suoi più profondi significati.

1.2 Il νόστος di Agamennone da Omero a Eschilo

*Vorrei ben io, anche avendo sofferto molti dolori,
giungere a casa e vedere il dì del ritorno,
piuttosto che, giunto, morire al mio focolare, come morì
Agamennone sotto la rete d'Egisto e di sua moglie.*³⁷

Sarebbe incompleta quella trattazione sul movimento che mancasse di prendere in esame uno dei suoi tratti più manifesti, ovvero l'arrivo di Agamennone da Troia. La tradizione dei νόστοι, il cui compito è quello di narrare il viaggio di ritorno degli eroi achei dalla guerra troiana, nasce in seno al racconto omerico e trova nell'*Odissea* il suo esempio più celebre. Nell'opera omerica le vicende dell'Atride sono raccontate, pur con qualche piccola discrepanza tra loro, in tre passi: nel III libro (193-238), nel IV (512-537), e nell'XI (385-434).

Nell'XI libro è lo stesso Agamennone a raccontare la sua storia ad Odisseo, sceso agli Inferi. Il tratto maggiormente differente rispetto alla versione eschilea interessa l'omicidio del re, pianificato e attuato non da Clitemnestra, ma da Egisto. Clitemnestra, definita δολόμητις (421), è la diretta responsabile della morte di Cassandra, e viene proposta come modello opposto a quello della moglie fedele, rappresentata invece da Penelope. Omero infatti fa degli Atridi il «paradigma mitico privilegiato per la storia di Odisseo»:³⁸

ἀλλά μοι Αἴγισθος τεύξας θάνατόν τε μόρον τε
ἔκτα σὺν οὖλομενη ἀλόχῳ, οἴκόνδε καλέσσας,
δειπνίσσας, ὥς τίς τε κατέκτανε βούν ἐπὶ φάτῃ. [...]
οἰκτροτάτην δ' ἤκουσα ὄπα Πριάμοιο θυγατρὸς
Κασσάνδρῃς, τὴν κτεῖνε Κλυταιμήστρη δολόμητις ἀμφ' ἐμοί.³⁹

Agamennone nel racconto omerico dopo il viaggio per mare, finalmente giunge felice (χαίρων)⁴⁰ in patria, ma qui ad attenderlo da oltre un anno c'è una guardia di Egisto.⁴¹ Il

³⁷ *Od.* 3, 232-235.

³⁸ PACE, 2014, p. 122.

³⁹ «Ma Egisto, dopo aver preparato la morte e il destino, con la mia sposa funesta mi uccise, invitandomi a casa a mangiare, come un bue alla greppia si uccide. Sentii il grido doloroso della figlia di Priamo, Cassandra: su di me Clitemnestra esperta di inganni la uccise». *Od.* 11, 409-411. 422-423.

⁴⁰ *Od.* 4, 521.

⁴¹ *Od.* 4, 526.

figlio di Tieste con un inganno lo invita a un banchetto dove l'Atride e i suoi uomini vengono trucidati.⁴²

In Eschilo il νόστος costituisce una delle parti maggiormente significative della tragedia: ad accogliere Agamennone trionfante ad Argo ci sono il coro e la sua sposa Clitemnestra. Il re giunge su di un carro insieme a Cassandra, mettendo in scena un'immagine quasi parodica dei riti nuziali greci,⁴³ durante i quali i neo sposi erano soliti muoversi proprio con il carro per raggiungere la casa dello sposo.⁴⁴ A differenza delle feste nuziali, però, l'arrivo sul carro richiama significati legati a morte e oscurità, «it signals a day of death for an unmarried couple in a murderous ambush *qua* perverted sacrificial ritual».⁴⁵

La Tindaride celebra il re con un discorso fortemente ambivalente: «una cura non vinta dal sonno (912)», la sua, sistemerà tutto il resto in modo giusto; la δίκη sarà finalmente ristabilita:

νῦν δε μοι, φίλον κάρα,
ἔκβαιν' ἀπήνης τῆσδε, μὴ χαμαὶ τιθεῖς
τὸν σὸν πόδ', ὄναξ, Ἰλίου πορθήτορα.
δμῶμαι, τί μέλλεθ', ἅϊς ἐπέσταλται τέλος
πέδον κελεύθου στορνύναι πετάσμασιν;
εὐθύς γενέσθω πορφυρόστρωτος πόρος,
ἔς δῶμ' ἄελπτον ὡς ἂν ἡγήται Δίκη·
τὰ δ' ἄλλα φροντὶς οὐχ ὕπνω νικωμένη
θήσει δικαίως σὺν θεοῖς † εἰμαρμένα †.⁴⁶

Il primo passaggio da esaminare, riguarda l'invito di Clitemnestra al marito a togliersi i calzari e scendere a piedi nudi. Il piede viene definito dal poeta come “distuttore di Troia” (907); i calzari da viaggio indossati, fatti togliere da uno schiavo, simboleggiano la forza e lo status del re, conquistatore di Ilio. Pertanto camminare a piedi nudi non solo rappresenta un abbassamento di tale livello, dall'essere vincitore l'Atride diventerà

⁴² *Od.* 4, 534-535.

⁴³ MCNEIL, 2005, p. 3.

⁴⁴ HIMMELHOCH, 2005, p. 283.

⁴⁵ HIMMELHOCH, 2005, p. 284.

⁴⁶ *Ag.* 905-913: «Ma ora, mio caro, scendi da questo carro, senza però posare a terra il tuo piede che ha distrutto Troia, mio signore. Che aspettate voi, ancelle cui è stato assegnato il compito di coprire di drappi il suolo su cui deve camminare? Subito si prepari un cammino coperto di porpora, perché Giustizia lo conduca alla sua casa che non sperava più di vedere: il resto lo sistemerà in modo giusto una cura che non è vinta dal sonno, con l'aiuto divino secondo il destino». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 301.

vittima,⁴⁷ ma anche la «simbolica rinuncia ad ogni tipo di protezione».⁴⁸ Subito dopo la regina chiede alle ancelle di preparare il πορφυρόστρωτος πόρος (910), cioè di stendere a terra dei drappi, che ugualmente prefigurano quanto accadrà dentro al palazzo.⁴⁹ Clitemnestra vorrebbe perciò che il marito entrasse nella reggia, camminando su questi tessuti, ma egli si mostra, in un primo momento, assolutamente contrario:

μηδ' εἴμασι στρώσας' ἐπιφθονον πόρον
τίθει· θεούς τοι τοῖσδε τιμαλφεῖν χρεών,
ἐν ποικίλοις δὲ θνητὸν ὄντα κάλλεσιν
βαίνειν ἐμοὶ μὲν οὐδαμῶς ἄνευ φόβου.
λέγω κατ' ἄνδρα, μὴ θεόν, σέβειν ἐμε.
χωρὶς ποδοψηστρῶν τε καὶ τῶν ποικίλων.
κληδὼν ἀντεῖ· καὶ τὸ μὴ κακῶς φρονεῖν
θεοῦ μέγιστον δῶρον. ὀλβίσαι δὲ χρῆ
βίον τελευτήσαντ' ἐν εὐεστοῖ φίλῃ.⁵⁰

Eschilo utilizza il termine εἶμα-ατος,⁵¹ generalmente tradotto con “drappo” o “tessuto”, tuttavia il primo significato attestato è quello di “veste”, tanto che, anche nell’interpretazione di Page, i drappi stesi a terra devono essere intesi come delle vesti.⁵² D’altra parte il πόρος, in una delle sue letture più diffuse, è sempre stato immaginato come composto da un insieme di tappeti, i quali dovevano fungere per lo spettatore da richiamo critico a talune tradizioni orientaleggianti.

Goheen nel suo saggio si sofferma sul dato cromatico di quelli che per lui, invece, sono tappeti.⁵³ Il colore citato da Eschilo non sarebbe né cremisi, né viola, ma un rosso molto scuro, tendente al marrone, tipico delle macchie di sangue asciutte. Perciò il tappeto sarebbe metaforicamente «imbued both with Clytemnestra's lethal intent and by the blood which is to flow and flow again before the resolution of the trilogy is reached».⁵⁴ La

⁴⁷ LEVINE, 2015, pp. 256-257.

⁴⁸ BONANNO, 2002, p. 35.

⁴⁹ BONANNO, 2002, p. 33.

⁵⁰ Ag. 921-929: «E non mi preparare, stendendo drappi, un cammino che può suscitare invidia: questi onori bisogna riservarli agli dei. Per me che sono mortale camminare su stoffe variopinte è cosa che non posso fare senza paura. Ti dico di onorarmi come un mortale, e non come un dio. Ben diverso suona il nome di stracci da calpestare da quello dei drappi variegati; e non essere superbi è il più grande dono della divinità. Bisogna ritenere felice colui che termina la propria vita in dolce prosperità». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 303.

⁵¹ LSJ, 2011, p. 487.

⁵² MEDDA, 2017, I, pp. 161-162.

⁵³ GOHEEN, 1955, pp. 115-126.

⁵⁴ GOHEEN, 1955, p. 116.

Mcneil coglie invece nel πόρος πορφυρόστρωτος (910) non solo una citazione al tipico colore matrimoniale secondo i riti ateniesi, ma anche il rimando a una specifica coperta nuziale usata per la prima notte di nozze, e, metonimicamente, al letto degli sposi.⁵⁵ Sempre restando in tema nuziale, per Morrell, Eschilo, in realtà, menzionerebbe velatamente, attraverso i “drappi”, un mancato matrimonio: quello di Ifigenia, sacrificata ben prima di poter essere data in sposa.⁵⁶ Le vesti particolarmente preziose sarebbero perciò un’allusione alla dote che sarebbe spettata alla fanciulla. Ma rispetto al valore simbolico dei drappi, numerose altre sono state le interpretazioni, tra queste, per esempio, Morrell vi ha letto anche una rappresentazione della forza economica degli Atridi e della loro sfera domestica,⁵⁷ Fowler una prefigurazione della vendetta di Clitemnestra,⁵⁸ Griffith quella della morte di Agamennone.⁵⁹

Il re, in prima battuta, è molto restio ad acconsentire alla richiesta della moglie: camminare su vesti così ricche, sarebbe da considerarsi un privilegio degno di una divinità, per cui compiere una tale azione equivarrebbe a macchiarsi di empietà. A far cedere Agamennone è un’argomentazione fornita dalla Tindaride, dirimente e più convincente delle altre: Priamo, il re di Troia, non si sarebbe fatto alcuno scrupolo a camminare sulle vesti (835).

Κλ. ηῦξω θεοῖς δείσας ἄν, ὧδ’ ἔρδειν τάδε;
 Αγ. γνώμην μὲν ἴσθι μὴ διαφθεροῦντ’ ἐμέ.
 Κλ. τί δ’ ἄν δοκεῖ σοι Πρίαμος, εἰ τὰδ’ ἤνυσεν;
 Αγ. ἐν ποικίλοις ἄν κάρτα μοι βῆναι δοκεῖ.
 Κλ. μη νυν τὸν ἀνθρώπειον αἰδεσθῆς ψόγον. [...]
 Αγ. ἀλλ’ εἰ δοκεῖ σοι ταῦθ’, ὑπαί τις ἀρβύλας
 λύοι τάχος, πρόδουλον ἔμβασιν ποδός,
 καὶ τοῖσδέ μ’ ἐμβαίνονθ’ ἀλουργέσιν θεῶν
 πολλή γὰρ αἰδῶς δωματοφθρεῖν ποσὶν
 φθείροντα πλοῦτον ἀργθρωνήτους θ’ ὑφάς.⁶⁰

⁵⁵ MCNEIL, 2005, p.11.

⁵⁶ MORRELL, 1997, p.161.

⁵⁷ MORRELL, 1997, p.161.

⁵⁸ FOWLER, 1967.

⁵⁹ GRIFFITH, 1988.

⁶⁰ Ag. 933-937. 944-949: «CLITEMESTRA In un momento di paura avresti promesso agli dei di compiere quest’atto così? AGAMENNONE Certamente, se qualcuno, con piena conoscenza, mi avesse prescritto questo rituale. CLITEMESTRA Ma cosa pensi che avrebbe fatto Priamo, se avesse compiuto quest’impresa? AGAMENNONE Credo che avrebbe camminato senz’altro sui drappi. CLITEMESTRA E allora tu non temere il biasimo degli uomini. [...] AGAMENNONE Ebbene, se così vuoi, qualcuno mi sciolga i calzari, presto, e che mentre cammino su queste porpore degli dei nessuno sguardo invidioso mi

Se a spingere l’Atride a prendere questa decisione è una buona dose di orgoglio, egli si lascia persuadere anche dal fatto che era uso sacrificare agli dei beni preziosi (934), ben rappresentati dalle vesti a terra.⁶¹ Agamennone, perciò, scende dal carro e percorre il «cammino coperto di porpora» che inconsapevolmente lo condurrà alla morte. I dati che emergono da questa trattazione sono due: il primo è il movimento, in questo caso l’atto di camminare sopra le vesti purpuree che conduce alla morte; il secondo, il forte cromatismo evocato, che non può non essere una vivida citazione al sangue. A tal proposito risultano quanto mai esplicative le righe dedicate dal poeta Ghiannis Ritsos al ritorno di Agamennone e al suo passaggio sui drappi:

Ho detto: stendete i tappeti dal carro fino a casa, perché diventi tutta rossa la strada e vi passi su il mio signore. [...] Appena messo piede sui tappeti rossi, mi si piegarono le ginocchia. Mi voltai indietro e vidi le impronte polverose dei miei sandali sopra il grande rosso come quei sugheri dei pescatori che galleggiano sopra la rete nascosta, inabissata. E vidi davanti a me le schiave che srotolavano altri tappeti rossi, come se spingessero le ruote rosse del destino.⁶²

Per concludere il breve confronto con i passi omerici, appare doveroso citare un ulteriore tratto in comune: al ritorno a casa, Odisseo viene messo alla prova da Penelope, e una simile esperienza accade anche ad Agamennone.

νῦν μὲν δὴ σευ ξεῖνε γ’ ὄτω πειρήσεσθαι, [...]
εἰπέ μοι, ὅπποῖ ἄσσα περὶ χροῖ εἴματα ἔστο, [...]
κλαῖναν πορφυρέην οὔλην ἔχε δῖος Ὀδθσσεύς [...]⁶³

Penelope per aver contezza del fatto che lo straniero giunto alla propria casa sia davvero suo marito, domanda che cosa indossasse Odisseo al momento della partenza per la guerra. Odisseo risponde “un mantello color porpora”. Questo dato cromatico si intreccia

colpisca da lontano. Provo grande ritegno a rovinare con i piedi i beni della mia casa, sciupando ricchezze e tessuti comprati a caro prezzo». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, pp. 303-305.

⁶¹ DOVER, 1977, pp. 61-63.

⁶² RITSOS, 2020.

⁶³ «Penso ora straniero che ti porrò alla prova [...] Dimmi di quali vestiti sulla persona vestiva, [...] Un mantello purpureo, di lana, il chiaro Odisseo aveva». *Od.* IXX, 215.218.225.

con le vesti stese a terra da Clitemnestra: anche la Tindaride mette alla prova Agamennone, chiedendogli, però, di camminarci sopra.⁶⁴

⁶⁴ MORREL, 1997, p. 153.

1.3 La rete fatale

*Cittadini di Argo, cittadini di Argo, il grande pesce
rosso dentro la rete nera, e la spada levata.
Cittadini di Argo, la spada levata, bifida,
cittadini di Argo, cittadini.*⁶⁵

Un'altra tipologia di “movimento” è individuabile in una delle metafore più ricorrenti all'interno della trilogia, ovvero quella della rete. L'immagine ha il potere di richiamare immediatamente alla mente del lettore/spettatore il mondo della caccia e quello della pesca. Dumortier, nella sua celebre opera sull'*imagery* del poeta tragico, analizza sulla base di un antico trattato, le differenze fra la caccia con trappole e quella con reti, sottolineando così la doppia valenza usata da Eschilo.⁶⁶ Ma, come sostenuto dalla Lebeck, sia a causa delle nostre scarse conoscenze delle pratiche venatorie diffuse all'epoca, sia per le allusioni di varia natura presenti, per il tragediografo la rete è intesa come uno strumento dal forte potere simbolico e immaginifico, il cui scopo ultimo è quello di suggestionare il pubblico.⁶⁷

La prima occorrenza della metafora si trova nel discorso che Clitemnestra pronuncia per suo marito, appena giunto ad Argo. La donna confessa all'Atride la sua attesa piena di timore, a causa del continuo arrivo di notizie nefaste (861-865). Se tutte quelle riferite si fossero rivelate veritiere, a quest'ora certamente Agamennone sarebbe cosperso di ferite:

καὶ τραυμάτων μὲν εἰ τόσων ἐτύχανε
ἀνὴρ ὄδ' ὡς πρὸς οἶκον ὠχετεύετο
φάτις, τέτρηται **δικτύου** πλέω λέγειν.⁶⁸

Il termine impiegato da Eschilo è δίκτυον, che in prima istanza indica la rete da pesca, ma che può intendere anche, in un'ottica più generale, quella da caccia.⁶⁹ Clitemnestra

⁶⁵ RITSOS, 2020.

⁶⁶ DUMORTIER, 1935, pp. 71-88.

⁶⁷ LEBECK, 1971, p. 65.

⁶⁸ *Ag.* 866-868: «Quanto alle ferite, poi, se a quest'uomo ne fossero toccate tante quante ne narra il rivolo di notizie che scorreva fino a casa, davvero lo si potrebbe dire pieno di buchi più di una rete». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, pp. 297-299.

⁶⁹ LSJ, 2011, p. 431.

paragona il corpo del marito ad una rete piena di buchi, e in tale similitudine si può avvertire un'allusione al nefasto destino del re. Agamennone infatti sarà intrappolato in un peplo che lo avvolgerà come una rete (1126-1127).

Il termine ricorre poi, nuovamente, nel corso del primo stasimo, ai vv. 355-361, questa volta citato dal coro:

ὦ Ζεῦ βασιλεῦ καὶ Νύξ φιλία
μεγάλων κόσμων κτεάτειρα,
ἦτ' ἐπὶ Τροίας πύργοις ἔβαλες
στεγανὸν δίκτυον, ὡς μήτε μέγαν
μήτ' οὖν νεαρῶν τιν' ὑπερτελέσαι
μέγα δουλείας
γάγγαμον ἄτες παναλώτου.⁷⁰

Gli argivi affermano che Zeus e la notte sono responsabili della presa della città di Troia, caduta in una rete, cioè una trappola. La notte, in tale contesto, va letta non soltanto come una generica allusione all'oscurità, ma anche in chiave personificata, come madre delle Erinni.⁷¹ In un'infinita catena di causa-effetto, Troia paga, come avverrà per Agamennone e Clitemnestra, per le colpe commesse, prima fra tutte il ratto di Elena (225-226). La metafora delle rete, perciò, evoca un sottilissimo e sempre presente legame, come già evidenziato per l'immagine della fiaccola, fra le vicende della città dei Teucridi e la famiglia degli Atridi. Γάγγαμον rappresenta un tecnicismo per indicare una piccola rete, di solito rotonda, utilizzata per la pesca delle ostriche; il termine crea in tal modo un effetto quasi straniante: Troia, una città così grande, è presa da una piccola rete.⁷²

Se in questo passo l'immagine della rete è legata al mondo della pesca, in un luogo successivo, ai vv. 1115-1116, sembra che ad essere richiamato sia il mondo della caccia:

ἦ δίκτυόν τί γ' Ἄιδου·
ἀλλ' ἄρκυς ἢ ξύνευνος, ἢ ξυναιτία φόνου.⁷³

⁷⁰ «O Zeus re, o Notte amica che ci hai procurato grandi glorie e sulle torri di Troia hai gettato una rete a ricoprirle, sì che nessuno, adulto o giovinetto, sfuggisse al gran laccio di schiavitù, di rovina che tutto travolge». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 261.

⁷¹ LEBECK, 1971, p. 64.

⁷² GARSON, 1983, pp. 37-38.

⁷³ «Una rete di Ade? Ma la rete è la compagna di letto, la complice dell'assassinio». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 319.

Cassandra, in preda all'ispirazione divina, profetizza il drammatico futuro che attende la città. La rete viene definita di Ade, perché sarà un peplo, una veste a bloccare Agamennone come una preda e favorirne la morte. La rete sarà la complice di Clitemnestra nel suo piano d'omicidio.

Eschilo si serve anche di altri termini oltre δίκτυον, come avviene, per esempio, nei versi che il Coro rivolge a Cassandra. Dopo l'entrata nel palazzo di Agamennone, Clitemnestra si rivolge alla profetessa prigioniera (1035-1046) perché scenda dal carro ed entri anche lei in casa:

σοί τοι λέγουσα παύεται σαφή λόγον·
ἐντὸς δ' ἄλοῦσα μορσίμων ἄγρευμάτων
πεῖθαι ἄν, εἰ πείθαι· ἀπειθοίης δ' ἴσως.⁷⁴

La parola ἄγρευμα-τος esprime tutto ciò che è catturato con la caccia.⁷⁵ Cassandra è quindi assimilata a una bestia presa dalle grinfie del predatore, che nello specifico caso, come indicato da μορσίμων, è il fato. Anche qui, è impossibile non cogliere il parallelismo con il destino di Troia, ma come sottolineato dal Fraenkel «the leader of the Chorus has in mind not only the means of catching employed by fate against her [Cassandra] as against Troy, but the audience is quite at liberty to understand morsimos here in the sense of its familiar associations».⁷⁶ Ad essere fatale sarà Clitemnestra.

La Tindaride stessa, infatti, confesserà davanti a tutti i cittadini di Argo l'omicidio del marito, avvenuto grazie all'aiuto di una “rete inestricabile” di vesti:

οὕτω δ' ἔπραξα, καὶ τὰδ' οὐκ ἀρνήσομαι,
ὥς μήτε φεύγειν μήτ' ἀμύνεσθαι μόρον·
ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων,
περιστιχίζω, πλοῦτον εἵματος κακόν.⁷⁷

L' ἀμφίβληστρον è una specifica rete da colata usata per la pesca,⁷⁸ mentre il verbo περιστιχίζω è preso da una particolare gioco di caccia: le reti erano appese tra dei pali,

⁷⁴ Ag. 1047-1049: «Sta parlando con te, e ha concluso: il discorso è chiaro. Poiché sei presa nella rete fatale, ti prego, ubbidisci, se vuoi ubbidire; forse però non lo farai». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 313.

⁷⁵ LSJ, 2011, p. 14.

⁷⁶ DAVIS, 1975, p. 22.

⁷⁷ Ag. 1380-1383: «E ho agito in modo tale – questo non lo negherò- che non potesse sfuggire, né difendersi dalla morte. Gli getto addosso una rete inestricabile, come quelle per i pesci, sciagurato fasto di vesti». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 341.

⁷⁸ LSJ, 2011, p. 90.

verso i quali la preda veniva attirata.⁷⁹ La metafora venatoria è chiarissima: Clitemnestra è il cacciatore che riesce nell'intento di attirare la sua preda.

Una raffigurazione di questa particolare rete è visibile in un cratere del Dokimasia Painter, risalente all'incirca al 460 a.C. e oggi conservato al Museum of Fine Arts di Boston. Il vaso a figure rosse rappresenta due episodi diversi: da un lato vi è l'uccisione di Egisto, dall'altro quella di Agamennone. Proprio in relazione a quest'ultima, la raffigurazione della rete, una sottile veste di tessuto trasparente, rappresenta un *unicum* in tutta la storia dell'arte greca.⁸⁰ La Mcneil propone, a tal proposito, una lettura di non poca suggestione: l'ἀμφίβληστρον potrebbe ricordare il velo di una sposa: in questo caso Ifigenia, privata delle nozze, uccisa ancora vergine.⁸¹



Figura 1.2: Mixing bowl (calyx krater) with the killing of Agamemnon, by the Dokimasia Painter, about 460 B.C., Boston, Museum of Fine Arts.

⁷⁹ LEBECK, 1971, p. 66.

⁸⁰ VERMEULE, 1966, p.4.

⁸¹ MCNEIL, 2005, p.4.

Restando sempre nel campo semantico predatorio, è possibile prendere in esame anche i vv. 1489-1493, nei quali il coro piange la scomparsa di Agamennone:

ἰὼ ἰὼ βασιλεῦ βασιλεῦ,
πῶς σε δακρύσω;
φρενὸς ἐκ φιλίας τί ποτ' εἶπω;
κεῖσαι δ' ἀράχνης ἐν ὑφάσματι τῷδ'
ἀσεβεῖ θανάτῳ βίον ἐκπνέων.⁸²

In questo contesto la rete non è più un elemento afferente alla caccia o alla pesca, ma è la tela di un ragno (ἀράχνης ὑφάσμα). Clitemnestra, perciò, simbolicamente, non è soltanto la predatrice, ma anche il ragno pronto ad avventarsi sulla propria vittima al momento giusto. Le stesse identiche parole sono ripetute sempre dal coro, secondo prassi formulare, più avanti ai vv. 1515-1517. Davis, nel suo saggio, coglie in modo esemplare il motivo che ha spinto Eschilo a scegliere proprio tale immagine, la stessa tela, infatti, ora strumento di Clitemnestra, diventerà anche sua condanna: «the same circularity implicit in a spider's web complements not only the circularity of the myth but also the circularity of the play itself, which really ends where it began since Clytemnestra is as unable to escape the web as was Agamemnon and both the play and the trilogy circle back upon themselves in a never-ending chain of interlocking crimes».⁸³

⁸² «Ohimè, ohimè, mio re, mio re, come ti piangerò? Che parole trarrò dal mio cuore a te fedele? Tu giaci in questa tela di ragno esalando con empia morte l'ultimo respiro». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 351.

⁸³ DAVIS, 1975, p. 23.

1.4 Tessere le fila della vendetta

*Chiunque avesse indossato quella stoffa
sarebbe rimasto bloccato, incapace di muoversi,
e avrebbe anche perso la voce,
riducendosi al silenzio più totale.⁸⁴*

Nella trilogia eschilea i tessuti, come già considerato in riferimento alla rete nel paragrafo precedente, rivestono un ruolo di primo piano: il loro muoversi diventa, infatti, progetto di vendetta o sua piena realizzazione. Il primo passo che mostra ciò manifestamente è il racconto del sacrificio di Ifigenia. Gli anziani argivi, nel corso della parodo, narrano della spedizione achea alla volta di Troia, bloccata, a causa di venti contrari (190-191), in Calcide. Calcante, interpellato, rivela agli uomini che la lunga sosta forzata è causata da Artemide, la cui ira può placarsi solo attraverso un sacrificio «inusuale e mostruoso», cioè l'uccisione della giovane figlia dell'Atride (150). Agamennone si trova ad un bivio: abbandonare le navi achee e rompere l'alleanza con gli altri Greci (212-213), oppure uccidere la δόμων ἄγαλμα (208). È un mutamento «empio, impuro, sacrilego» (220) che porta il re alla terribile decisione:

λιτὰς δὲ καὶ κληδόνας πατρώους
παρ' οὐδὲν αἰῶνα παρθένειόν τ'
ἔθεντο φιλόμαχοι βραβῆς·
φράσεν δ' ἄοζοις πατήρ μετ' εὐχὰν
δίκαν χιμαίρας ὑπερθε βωμοῦ
πέπλοισι περιπετῆ παντὶ θυμῷ
προνωπῆ λαβεῖν ἀέρ-
δην στόματός τε καλλιπρῶ-
ρου φυλακῆ κατασχεῖν
φθόγγον ἀραῖον οἴκοις,
βίᾳ χαλινῶν τ' ἀναύδω μένει·
κρόκου βαφὰς δ' ἐς πέδον χέουσα
ἔβαλλ' ἕκαστον θυτή-
ρων ἀπ' ὄμματος βέλει φιλοίκτω.⁸⁵

⁸⁴ TOIBIN, 2018, p. 12.

⁸⁵ Ag. 228-241: «E le preghiere, le grida con cui chiamava il padre e l'età verginale, in nessun conto tennero i capi avidi di guerra; disse il padre ai ministri dopo la preghiera, di prenderla, avvolta dalle vesti, e

Nella descrizione del sacrificio, una delle questioni più dibattute riguarda la veste indossata da Ifigenia: cade, è tolta volontariamente nel corso del rito, oppure la giovane fanciulla rimane vestita?⁸⁶ Secondo l'interpretazione più diffusa, la traduzione di πέπλοισι περιπετῆ sarebbe "avvolta dalle vesti", sulla base del significato del verbo περιπίπτω in diatesi passiva e sciogliendo il dativo con un valore possessivo.⁸⁷ Lloyd-Jones ha invece proposto un'interpretazione alternativa: il verbo sarebbe da considerare in diatesi attiva, da cui la traduzione "con le braccia gettate sulla sua veste".⁸⁸ In tal caso la veste citata non apparterebbe a Ifigenia, ma ad Agamennone, rispetto al quale la figlia sarebbe descritta nella tipica posizione da supplice. Ciò, per Lloyd-Jones spiegherebbe anche la ragione per la quale Eschilo cita nuovamente la veste al v. 239. Di avviso completamente diverso è la Lebeck, che propone una lettura del passo più convincente, alla luce dello stile e dell'intero impianto tragico eschileo. Proprio sulla base del v. 239, la traduzione potrebbe essere "con le vesti che cadono intorno a lei, verso terra".⁸⁹ Ifigenia è stata presa dalle guardie paterne che la sollevano orizzontalmente sopra l'altare,⁹⁰ in questo preciso momento naturalmente gli abiti sfiorano il terreno, per poi cadere definitivamente. La particolare insistenza riservata dal poeta tragico al movimento della veste, è dovuta al fatto che il "cadere" diventa chiara prefigurazione del sangue che verrà versato.⁹¹

Anche la connotazione cromatica delle vesti, κρόκου βαφὰς, nasconde un rimando simbolico. Color "croco" erano infatti gli indumenti (κροκωτός) indossati dalle giovani fanciulle che prendevano parte all'ἀρκτεία, rito di passaggio dall'infanzia alla pubertà in onore di Artemide Bauronia. Eschilo, perciò, ha forse voluto rappresentare davanti al pubblico ateniese un rito nel quale, a differenza di quanto avveniva normalmente, la παρθένος non si avviava né all'età matura, né al matrimonio, ma alla morte.⁹² Proprio il mancato matrimonio, avvalorerebbe la tesi per cui gli indumenti della giovane non

sollevarla risolti sopra l'altare, come una capra, mentre ella cadeva in avanti; e ingiunse loro di trattenerne, sorvegliando la sua bella bocca, il grido che avrebbe potuto maledire la casa con la violenza e la forza muta del bavaglio. Ella lasciando cadere a terra la veste tinta di croco colpiva ognuno dei sacrificatori con un dardo commovente scagliato dagli occhi». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, pp. 248-251.

⁸⁶ FERRARI, 1997, pp. 3-5.

⁸⁷ Questa è la traduzione accolta da Medda (Cfr. MEDDA, 2017, II, pp. 158-161), ma anche dal Fraenkel, cfr. LEBECK, 1964, p. 35.

⁸⁸ LLOYD-JONES, 1952, p. 133.

⁸⁹ LEBECK, 1964, p. 37.

⁹⁰ La postura orizzontale è stata congettura da Maas, per il quale il nesso πέπλοισι περιπετῆ sarebbe evidenza di ciò. Cfr. MEDDA, 2017, pp. 158-161.

⁹¹ LEBECK, 1964, p. 39.

⁹² MEDDA, 2017, II, pp. 166-171.

sarebbero altro che un velo da sposa.⁹³ D'altra parte vi è un ricco filone di tradizioni, rappresentate dall'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, secondo cui la giovane fanciulla venne attirata dal padre in Aulide proprio con la promessa di andare in sposa ad Achille.⁹⁴

Ma è possibile leggere anche in una chiave diversa il significato del colore scelto da Eschilo; in *Ag.* 1121 si trova un'espressione molto simile: «κροκοβαφής σταγών». Qui il poeta usa la colorazione gialla per indicare il sangue di colui che è in preda alla paura, e di chi sta per morire. Per analogia, perciò, la veste gialla di Ifigenia potrebbe essere sia immagine della sua paura, sia allusione al sangue che cadrà copioso.⁹⁵

Il “movimento” più noto riguardo le vesti, è quello del peplo che cattura Agamennone, immobilizzandolo prima che venga colpito da Clitemnestra:

ἐν πέλοισιν
μελαγκέρῳ λαβοῦσα μηχανήματι
τύπτει πίτνει δ' <έν> ἐνύδρῳ τεύχει.⁹⁶

A descrivere la morte del sovrano agli argivi è Cassandra, che, sotto ispirazione divina, racconta una scena non visibile agli spettatori: l'omicidio di Agamennone avviene, infatti, entro le mura del palazzo. Il peplo è evidentemente connesso con la metafora della rete esaminata in precedenza, di cui il vaso del Dokimasia Painter rappresenta un'utile raffigurazione. Gli stessi drappi sono richiamati, più avanti ai vv. 1580-1581, anche da Egisto che li definisce «intessuti dalle Erinni»:

ιδῶν ὕφαντοῖς ἐν πέλοις Ἑρινύων
τὸν ἄνδρα τόνδε κείμενον φίλωσ ἐμοί⁹⁷

Essi divengono la raffigurazione scenica e simbolica della vendetta, personificata dalle Erinni. L'utilizzo di uno strumento per bloccare la vittima appartiene ad una tradizione preesistente, sono attestati, infatti, documenti iconografici, risalenti al VII secolo, che ritraggono strumenti di tale foggia. Di certo il peplo/rete svolge, come già ricordato, la funzione di legare profondamente tra loro tre “morti”: la caduta di Troia, la morte di

⁹³ REHM, 1994, p. 50.

⁹⁴ FOWLER, 1991, p. 92.

⁹⁵ FOWLER, 1991, p. 90.

⁹⁶ *Ag.* 1126-1128: «In un peplo l'ha preso, con la trappola dalle nere corna, e lo colpisce; egli cade nella vasca colma». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 319.

⁹⁷ «Vedendo quest'uomo che giace avvolto nei drappi intessuti delle Erinni – ed è una gioia per me». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 357.

Ifigenia e infine quella dell'Atride stesso. Il drappo, che poi sarà riutilizzato nelle *Coefore*, viene gettato su Agamennone mentre si trova nella vasca da bagno. Il luogo dell'assassinio non è casuale, ma può richiamare la tradizione omerica dei bagni che venivano preparati per gli eroi di ritorno a casa, o antichi miti in cui le uccisioni si compivano proprio nella vasca.⁹⁸

Gli ultimi tessuti, dal carattere altamente simbolico, a subire un movimento sono i paramenti sacri di Cassandra. La profetessa, sotto ispirazione divina (1256-1257), comprende immediatamente quale nefasto destino la attende, per questo decide di lasciare lo scettro e le bende profetiche. Cassandra è stata condannata da Apollo, che l'ha punita per non aver ricambiato il suo amore, a profetare sventure senza essere capita e creduta. Il suo è un ultimo atto di ribellione nei confronti di una sorte ineluttabile; eppure un gesto così forte visivamente, si carica anche di fitte valenze simboliche.

τί δῆτ' ἐμαυτῆς καταγέλωτ' ἔχω τάδε
καὶ σκῆπτρα καὶ μαντεῖα περὶ δέρη στέφης;
σὲ μὲν πρὸ μοίρας τῆς ἐμῆς διαφθερῶ·
ἴτ' ἐς φθόρον· πεσόντα γ' ὦδ' ἀμείβομαι·
ἄλλην τιν' ἄτης ἀντ' ἐμοῦ πλουτίζετε.
ἰδοὺ δ' Ἀπόλλων αὐτὸς ἐκδύων ἐμὲ
χρηστηρίαν ἐσθῆτ', ἐποπτεύσας δε με
κάν τοῖσδε κόσμοις καταγελωμένην μέγα
φίλων ὑπ' ἐχθρῶν οὐ διχορρόπως † μάτην †.⁹⁹

I paramenti stracciati ricordano da vicino la veste caduta di Ifigenia; anche in questo passo, non casualmente, troviamo l'uso del verbo πίπτω (1264), che indica proprio la "caduta". Le due donne sono messe sullo stesso piano, entrambe sono vittime innocenti di una realtà della quale non sono responsabili: da una parte c'è una fanciulla vestita da sposa che mai lo diventerà, dall'altra, invece, una donna vittima di un dio, del quale non vuole essere sposa.¹⁰⁰ Cassandra restituirà i paramenti ad Apollo, come aveva fatto Ifigenia con Artemide; interessante a tal proposito è la suggestione proposta da Rehm,

⁹⁸ DUKE, 1954, p. 326.

⁹⁹ *Ag.* 1264-1274: «E allora perché indosso ancora questi paramenti che suonano scherno per me, lo scettro e le bende profetiche attorno al collo? Almeno te io distruggerò prima di andare incontro al mio destino! Andate in malora; così vi ricambio, ora che siete caduti a terra. Andate ad arricchire di sventura qualcun'altra al posto mio. Ecco, Apollo stesso mi spoglia della veste mantica, dopo esser stato a guardare quando venivo derisa grandemente, anche con questi paramenti, da amici che si rivelavano nemici». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 331.

¹⁰⁰ FOWLER, 1967.

secondo cui Ifigenia si scosterebbe il velo per guardare negli occhi i propri uccisori.¹⁰¹ Con questa azione Cassandra non solo respinge il dio, ma rifiuta anche le sue doti profetiche; ciò potrebbe apparire in corrispondenza con il passaggio di Agamennone sui drappi: entrambi si macchiano, pur con le dovute differenze, di oltraggio nei confronti degli dei.¹⁰² Ma mentre Agamennone cammina inconsapevole incontro al suo destino, Cassandra si spoglia delle proprie doti, pienamente consapevole di ciò che l'aspetta.¹⁰³

Il gesto della profetessa troiana si pone sulla scia di una serie di “svestizioni”: a Ifigenia cade la veste (239), Agamennone si toglie i calzari (907), Clitemnestra, nelle *Coefore*, si denuderà il seno (*Ch.* 896-899). Tali azioni si prestano a letture differenti: in primo luogo ricordano le tradizioni funebri per cui i morti erano sepolti nudi, in secondo luogo, invece, indicano la perdita di un tratto caratteristico. Ifigenia perderà la possibilità di sposarsi, Cassandra le doti profetiche, Agamennone il potere, Clitemnestra la sua natura “maschia”.¹⁰⁴

¹⁰¹ REHM, 1994, p. 51.

¹⁰² SIDER, 1978, p. 16.

¹⁰³ MACLEOD, 1975, p. 202.

¹⁰⁴ GRIFFITH, 1988, pp. 553-554.

CAPITOLO II

2.1 I bracieri accesi: le *Coefore*

*Nel vivo bagliore delle finestre stride e arranca un
affannato corteo [...]. Nell'ampia finestra appare Clitennestra.
Al vivo bagliore delle torce il suo viso smorto e gonfio
sembra anche più pallido sull'abito scarlatto.¹⁰⁵*

Eschilo, seguendo la scia di un filo mai interrotto, riprende l'immagine del fuoco e del suo simbolico movimento, anche nel secondo dramma della trilogia. Se l'*incipit* dell'*Agamennone* è illuminato dal bagliore della fiaccola (Ag. 22), finalmente avvistata dalla guardia, le *Coefore* si aprono in un'atmosfera di ombre e oscurità. Oreste si trova sulla tomba di suo padre (4),¹⁰⁶ quando vede arrivare un corteo di donne, tra le quali si trova anche sua sorella Elettra (16). Le donne sono state mandate da Clitemnestra al tumulo sepolcrale di Agamennone per offrire libagioni. La regina, infatti, nel cuore della notte (ἄωρόνυκτον, 34) è stata svegliata da un incubo orribile: le è sembrato di partorire un serpente che succhiava dalla sua mammella un grumo di sangue (527-533). Sconvolta dalla visione, la Tindaride ordina di fare dei sacrifici per il defunto re, e fa accendere dei bracieri in tutto il palazzo (535-539):

ἦ δ' ἐξ ὕπνου κέκλαγγεν ἐπτοημένη,
πολλοὶ δ' ἀνήθοντ' ἐκτυφλωθέντες σκότῳ
λαμπτήρες ἐν δόμοισι δεσποίνης χάριν.
πέμπει δ' ἔπειτα τάσδε κηδεῖους χόας,
ἄκος τομαῖον ἐλπίσασα πημάτων.¹⁰⁷

L'autore impiega lo stesso termine del prologo dell'*Agamennone* per indicare i bracieri, λαμπτήρες, lanciando così un chiaro messaggio di continuità: come la fiaccola annuncia il ritorno del re, così questi bracieri annunciano l'arrivo di Oreste.¹⁰⁸ Nella prima

¹⁰⁵ HOFFMANSTHAL, 2008, p.83.

¹⁰⁶ Tutti i passi citati nel capitolo, salvo diversa indicazione, sono tratti dalle *Coefore*.

¹⁰⁷ «E quella gridò nel sonno sconvolta, e molti bracieri accecati dal buio venivano accesi per la padrona nel palazzo. Mandò poi queste libagioni sepolcrali, sperando di curare con un taglio i dolori». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 415.

¹⁰⁸ UNTERSTEINER, 2002, p. 339.

tragedia della saga degli Atridi, il fuoco rappresenta per gli Argivi la speranza, seppur vana, che dissipa la paura del mancato ritorno del sovrano, motivo per cui, a seguito dell'avvistamento, vengono offerti sacrifici celebrativi. Nelle *Coefore* «il buio ricopre la casa da quando il padre morì»,¹⁰⁹ esso è frutto della «donna odiata dagli dei»,¹¹⁰ e, in tal caso, i sacrifici si compiono soltanto per paura.¹¹¹ La luce è flebile, temporanea e quanto mai lontana dall'aver un valore positivo; a tal proposito Finley scrive di Clitemnestra: «her cry for light rises from the blackest darkness, and the dawn which the watchman deludedly greeted in the beacon and which Aegisthus thought to have found is far removed».¹¹² Anche qui, come già nell'*Agamennone*, la fiamma e il suo bagliore rappresentano la vendetta, pur con una differenza sostanziale: Clitemnestra non ne è più la fautrice, ma diviene la vittima del «vendicatore esule»;¹¹³ i bracieri simboleggiano «la ruota del destino che torna muoversi».¹¹⁴ Clitemnestra si è vendicata di Ifigenia uccidendo Agamennone, così Oreste ucciderà la madre per vendicare il padre.

Come già visto in precedenza,¹¹⁵ Eschilo ricorre anche nelle *Coefore*, per cinque volte, all'immagine del focolare, espressa dal termine ἐστία,¹¹⁶ il cui significato si carica di simbologie e dinamismi:

1 ἰὸ πάνοιζος ἐστία, ἰὸ κατασκαφαὶ δόμων. (49-50)

2 ὦ παῖδες, ὦ σωτῆρες ἐστίας πατρός. (264)

3 τίω δ' ἀθέρμαντον ἐστίαν δόμων. (629)

4 ὅταν ἀφ' ἐστίας μύσος ἅπαν ἐλαθῆ καθαρμοῖσιν ἀτᾶν ἐλατηρίοις· (966-968)

5 φεύγων τόδ' αἶμα κοινόν· οὐδ' ἐφ' ἐστίαν ἄλλην τραπέσθαι Λοξίας ἐφίετο.
(1038-1039)¹¹⁷

1- Il Coro pronuncia queste parole nel corso della parodo, evocando brevemente ciò che è accaduto, cioè l'assassinio del re per mano di Clitemnestra. In questo caso l'ἐστία

¹⁰⁹ Ch. 52-43. DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 375.

¹¹⁰ Ch. 46. DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 375.

¹¹¹ GANZ, 1977, p. 34.

¹¹² O'BRIEN, 1966, p. 49.

¹¹³ Ag. 1281-1282. DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 333.

¹¹⁴ UNTERSTEINER, 2002, p. 339.

¹¹⁵ Cfr. Capitolo I, pp. 21-24.

¹¹⁶ EDINGER, 1981, p. 305.

¹¹⁷ 1 «Oh – focolare tutto dolore Oh- casa crollata in rovina». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 375.

2 «Figli, salvatori del focolare paterno». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 391.

3 «E onore il focolare senza fiamma della casa». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 423.

4 «Quando ogni impurità sarà scacciata via dal focolare da lustrazioni che allontanano la rovina». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 455.

5 «In esilio per questo sangue della mia stessa famiglia; ad un altro focolare vietò il Lossia di rivolgermi». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, pp. 461-463.

rappresenta il centro della casa e della famiglia,¹¹⁸ esso viene definito «πάνοιζος» perché è venuto a mancare (53) il fulcro per eccellenza della sfera domestica, il *pater familias*: Agamennone, paragonato al sole (51). Già in *Ag.* 427, Eschilo aveva legato l'immagine del focolare al sentimento del dolore, evocando il movimento dell'allontanamento.

2- In questo secondo riferimento, sempre il Coro definisce Elettra e Oreste «salvatori del focolare domestico». I due giovani, infatti, vendicheranno le azioni di Clitemnestra ed Egisto, ristabilendo le sorti di Argo. «Il loro compito umano si è trasformato in un compito divino, ha fatto sì che la salvezza della casa degli Atridi corrisponda alla salvezza della comunità».¹¹⁹ Nella seconda occorrenza del termine ἔστια all'interno dell'*Agamennone* (*Ag.* 968-969), ad essere considerato elemento di salvezza è invece lo stesso re, il cui ritorno è paragonato al sopraggiungere del calore dopo l'inverno. Se il νόστος dell'Atride avrebbe dovuto salvare la città, l'arrivo di Oreste porterà realmente a compimento ciò.

3- Molto più complessa è, invece, l'interpretazione di questi versi. Essi si collocano nel primo stasimo: il Coro sta rievocando esempi mitici di donne che si sono macchiate di empî delitti, Althaia e Scilla (602-622),¹²⁰ nel solco delle quali si pone ora la regina Clitemnestra. Secondo uno dei principali filoni esegetici, qui Eschilo farebbe riferimento ad Egisto: egli sarebbe paragonato ad un focolare senza fiamma, in quanto usurpatore di Agamennone.¹²¹ Per altri invece l'indicazione riguarderebbe una donna con caratteristiche diverse da quelle di Clitemnestra; per cui l'ἀθήρμαντων ἔστιαν sarebbe «il focolare domestico che non ha fiamma di male passioni».¹²² A ragione di questa seconda ipotesi, è possibile citare un passo dell'*Agamennone* (*Ag.* 1435), nel quale la Tindaride afferma che sarà Egisto ad accendere la fiamma del focolare, insinuando velatamente la relazione passionale tra i due.

4- Dal momento che in *Ag.* 1056 l'ἔστια è protagonista e diretto spettatore delle morti del sovrano e di Cassandra, in questo passo viene chiarito che esso tornerà ad essere puro da ogni μύσος (“sozzura”), quando Oreste eseguirà i riti purificatori dopo l'uccisione

¹¹⁸ UNTERSTEINER, 2002, p. 174.

¹¹⁹ UNTERSTEINER, 2002, p. 236.

¹²⁰ Althaia, ninfa delle nuvole, ebbe diversi figli fra cui Meleagro. La leggenda narra che quando Meleagro era in fasce, le Moire le annunciarono che sarebbe morto quando fosse bruciato un tizzone che era sul fuoco. La ninfa allora lo nascose, ma dopo la caccia calidonia, in cui Meleagro le uccise i fratelli, per il dolore gettò sul fuoco il tizzone e il figlio morì ed essa stessa poi si uccise. MONTANARI, 1958.

Scilla, invece, eroina figlia di Niso re di Megara, tradì la patria per amore. La donna, infatti, recise un capello o una ciocca dai capelli magici del padre Niso, cui erano legate le sorti della città e del re stesso, in favore di Minosse. PARABENI, 1966.

¹²¹ DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 423.

¹²² UNTERSTEINER, 2002, p. 366.

di Egisto e della madre. In tal modo verrà ristabilita la Δίκη,¹²³ non come aveva fatto la Tindaride (Ag. 1431-1432). Qui il focolare allude contemporaneamente a varie dinamiche: le morti, il ritorno di Oreste e poi il suo viaggio verso Delfi e Atene.

5- L'ultimo ἐστία menzionato da Eschilo, come già in parte quello precedente, prepara il lettore/spettatore al cambio di scena del terzo dramma: Delfi, sede dell'oracolo di Apollo. Oreste si sta spostando, da supplice, per chiedere aiuto e riparo al Lossia dalle Erinni. Se fino ad ora, tanto nell'*Agamennone* quanto nelle *Coefore*, il focolare ha sempre indicato la casa e la sfera familiare, violate in vario modo, ora introduce un contesto totalmente altro. A partire da Delfi, inizierà un nuovo percorso non solo per Oreste, ma per tutta la sua famiglia e per la città di Argo.

Dagli esempi sopra citati, si rende ancora una volta evidente come il movimento del fuoco incarna sulla scena la vivida rappresentazione della catena di vendette e morti che animano la trilogia. Solo il finale delle *Coefore* apre ad un cambiamento di prospettiva che invaderà le *Eumenidi*: nel terzo dramma, infatti, questo continuo dinamismo raggiungerà il culmine trasformandosi, finalmente, in chiave positiva.

¹²³ UNTERSTEINER, 2002, p. 464.

2.2 Sui passi di Oreste

ἡμῖν μὲν εὐχάς τάσδε, τοῖς δ' ἐναντίοις
λέγω φανῆναι σοῦ, πάτερ, τιμάορον,
καὶ τοὺς κτανόντας ἀντικαθθανεῖν δίκη.¹²⁴

Il grande protagonista del secondo dramma dell'*Oresteia*, è Oreste, figlio primogenito, e dunque erede, di Agamennone e Clitemnestra. Egli, compiendo un movimento dal doppio significato, arriva e ritorna sulla scena.¹²⁵ Arriva come il vendicatore tanto atteso, e allo stesso tempo è protagonista di un νόστος, in quanto rientra in patria dopo essere stato volontariamente allontanato dalla madre. La donna, infatti, durante l'assenza del re, perché in guerra, aveva deciso di mandare il figlio lontano dalla corte argiva, affidandolo alle cure di un «ospite e alleato fedele»,¹²⁶ Strofio di Focide (*Ag.* 8876-885). Oreste giunge insieme a Pilade alla tomba del padre (3), e in segno di omaggio recide una ciocca dei propri capelli (6). I due, vedendo sopraggiungere un corteo di donne, decidono di nascondersi (20). A questo punto Elettra, arrivata su ordine di Clitemnestra per offrire sacrifici, si accorge della presenza di alcuni segni, che sarebbero prova del passaggio di una persona:

Ηλ. ὀρῶ τομαῖον τόνδε βόστρυχον τάφῳ. [...]
Ηλ. καὶ μὴν ὄδ' ἐστὶ κάρτ' ἰδεῖν ὁμόπτερος
Χο. ποίαις ἐθειραῖς; τοῦτο γὰρ θέλω μαθεῖν.
Ηλ. αὐτοῖσιν ἡμῖν κάρτα προσφερῆς ἰδεῖν.
Χο. μῶν οὖν Ὀρέστου κρύβδα δῶρον ἦν τόδε;
Ηλ. μάλιστ' ἐκείνου βοστρύχοις προσεΐδεται [...]
Ηλ. καὶ μὴν στίβοι γε, δεύτερον τεκμήριον,
ποδῶν, ὅμοιοι, τοῖς τ' ἐμοῖσιν ἐμφερεῖς·
καὶ γὰρ δύο ἐστὸν τῶδε περιγραφά ποδοῖν,
αὐτοῦ τ' ἐκείνου καὶ συνεμπόρου τινός·
πτέρναι τενόντων θ' ὑπογραφαὶ μετρούμεναι
εἰς ταῦτ' ὀσμβαίνουσι τοῖς ἐμοῖς στίβοις.¹²⁷

¹²⁴ *Ch.* 142-144. «Per noi queste preghiere, ma per i nostri nemici io dico che appaia, padre, un tuo vendicatore, e che chi uccide muoia in cambio con giustizia». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 381.

¹²⁵ TAPLIN, 1977, p. 333.

¹²⁶ *Ag.* 880.

¹²⁷ *Ch.* 168.174-177.205-209: «ELETTRA Ecco, vedo una ciocca recisa sulla tomba. [...] ELETTRA Ma questa ha proprio l'identico aspetto... CORO Di quali chiome? È questo che voglio sapere. ELETTRA. A

La scena del riconoscimento (ἀναγνωρισμός), fortemente criticata da Euripide (*El.* 520-546),¹²⁸ si basa su due elementi principali, notati dalla giovane: la ciocca recisa di capelli e le impronte dei piedi, cui in seguito si aggiunge anche un tessuto che Oreste, uscito allo scoperto, mostra all'ancora incredula Elettra (234).

Lasciare dei capelli per un morto era un rito molto diffuso nell'antica Grecia, ma anche il riconoscere qualcuno attraverso una ciocca, non è un elemento del tutto innovativo. Come sottolineato da Medda,¹²⁹ se ne trovano tracce, per esempio, anche nell'*Odissea*, dove illustrando la somiglianza fra Telemaco e Odisseo, viene detto: «erano i suoi piedi così e così le sue mani, e gli sguardi degli occhi e la testa, e sopra, i capelli».¹³⁰ L'aggettivo usato da Elettra, ὁμόπτερος, significa letteralmente “come di una piuma”,¹³¹ e nel caso specifico sottintende una caratteristica peculiare degli Atridi, determinata dalla loro origine lida.¹³² Oltre a questo tratto quasi etnografico, la frase pronunciata da Elettra si carica anche di un profondo significato sentimentale, Oreste è la persona che più fra tutte, la giovane desidererebbe vedere. Anche la conformazione delle impronte si lega all'origine degli Atridi: esse sono simili e sovrapponibili, in quanto distinte da proporzioni uguali, quasi alla maniera “asiatica”;¹³³ ἐμφορεῖς infatti «esprime una coincidenza approssimativa nella forma e nelle altre proprietà».¹³⁴

Un altro dato altrettanto interessante riguarda il fatto che Eschilo, anche per il νόστος di Agamennone, aveva insistito sul particolare dei piedi. Nel passaggio sul sentiero di porpora, il re, infatti, si era tolto i calzari proseguendo il cammino scalzo (*Ag.* 944-947). Anche i piedi di Oreste sono nudi.¹³⁵ Ma mentre Agamennone, credendo di onorare gli dei, compie un'ultima empietà, Oreste attua un vero gesto di pietà e rispetto

noi stessi è proprio simile di aspetto. CORO è forse questa un'offerta in segreto di Oreste? ELETTRA Alle sue ciocche somiglia moltissimo [...] ELETTRA Ma ecco le impronte dei piedi, secondo segnale, simili ai miei e somiglianti. E difatti sono due questi contorni dei piedi: di lui in persona e di un compagno di viaggio. Se misuriamo i talloni e il contorno dei tendini hanno misura uguale alle mie impronte». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 387.

¹²⁸ Euripide, nell'*Elettra*, confuta punto per punto i segni descritti da Eschilo come rivelatori; a proposito dei capelli dice: «E poi, che somiglianza può esserci tra i capelli di un nobile, educato nelle palestre, e quelli di una donna abituati al pettine? No, non ha senso! Capigliature che si assomigliano puoi trovarle, vecchio, anche tra persone che non abbiano il medesimo sangue»; delle impronte: «Impronte su un terreno roccioso? E come possono rimanerci? Ma anche se fosse così, l'impronta del fratello e della sorella non sarebbero uguali: l'orma maschile è più grande!»; infine del tessuto: «E se anche gli avessi tessuto degli abiti, come potrebbe lui, che allora era piccolo, portarli ancora oggi?». ALBINI, FAGGI, 1983, p. 147.

¹²⁹ DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 385.

¹³⁰ *Od.* IV, 149-150.

¹³¹ LSJ, 2011, p. 1227.

¹³² ROUX, 1974, p. 45.

¹³³ ROUX, 1974, p. 45.

¹³⁴ UNTERSTEINER, 2002, p. 220.

¹³⁵ LEVINE, 2015, p. 264.

nei confronti del padre defunto. I piedi scalzi di Agamennone condurranno alla sua morte, quelli di Oreste, alla morte di Clitemnestra.

Nelle *Coefore* i luoghi protagonisti del dramma sono due: la tomba del re nella prima parte, e il palazzo di Argo; i movimenti di Oreste li coinvolgono entrambi alla stessa maniera. La prima tappa del suo ritorno è l'area sacra che accoglie le spoglie del padre, essa ricorda il delitto compiutosi nell'*Agamennone*, e allo stesso tempo rappresenta uno spazio "meta-teatrale", qui infatti Oreste e Pilade da spettatori osservano il Coro arrivare.¹³⁶ Con lo spostamento scenico al palazzo, «the focus moves from crimes past (represented by Agamemnon's grave) to the murders to come (in the interior of the house)»: Oreste si sposta non appena chiarisce le sue intenzioni vendicative nei confronti di Clitemnestra ed Egisto (554-559).¹³⁷ L'arrivo del giovane a palazzo è tutt'altro che convenzionale: a differenza del ritorno di Agamennone (*Ag.* 855-ss.), accolto con grande sfarzo, egli si presenta come uno ξένος:

ξένος μὲν εἰμι Δαυλιεὺς ἐκ Φωκέων,
στείχοντα δ' αὐτόφορτον οἰκεία σαγῆ
ἐς Ἄργος, ὥσπερ δεῦρ' ἀπεζύγην πόδας,
ἀγνώως πρὸς ἀγνώτ' εἶπε σθμβαλὼν ἀνήρ
ἐξιστορήσας καὶ σαφηνίσας ὁδόν,
Στροφίος ὁ Φωκέυς· πεύθομαι γὰρ ἐν λόγῳ.¹³⁸

Oreste finge di essere un viandante che, sulla strada per Argo, ha casualmente incontrato Stroffio, il quale gli ha annunciato la terribile notizia della morte del principe. Qualche verso dopo, un'altra espressione descrive l'attuale situazione del giovane Atride, μέτοικον (684), "meteco"; egli ha assunto la condizione di straniero, pur essendo, in realtà nella propria madrepatria. In relazione all'uso di tali espressioni, la Lebeck propone una lettura sul legame fra madre e figlio: Oreste è uno straniero perfino agli occhi di colei che lo ha generato. Ai versi 688-690 il giovane afferma: «se mi trovo a parlare coi padroni e coi parenti, non lo so; chi lo ha generato di sicuro lo sa»,¹³⁹ nel senso che la madre avrebbe dovuto riconoscerlo. Perciò l'unico legame esistente tra lui e Clitemnestra è stato il solo

¹³⁶ REHM, 2002, p. 86.

¹³⁷ REHM, 2002, p. 85.

¹³⁸ *Ch.* 674-679: «Sono uno straniero di Daulis della Focide; camminavo caricato dal peso del mio bagaglio verso Argo, proprio verso questo luogo in cui ho sciolto i miei piedi dal giogo, e mi disse un uomo capitatomi incontro (né io lui, né lui mi conosceva), dopo aver chiesto la mia strada e spiegatami la sua, - era Stroffio focese, lo seppi parlando-». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 429.

¹³⁹ DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 429.

periodo della gestazione.¹⁴⁰ In *nuce*, è già possibile intravedere parte di quella teoria, ampiamente dibattuta nelle *Eumenidi*, per cui il legame filiale sarebbe da considerare solo nei confronti del padre, in quanto portatore del seme e quindi vero fautore dell'atto generativo (*Eu.* 657-672). Anche nelle parole del Coro ai vv. 827-830 viene fornito un primo cenno di questa tesi: «Ma tu con fiducia quando sia giunto il turno dell'agire gridando in risposta alla donna che ti grida “figlio”- “del padre!” rispondi, ed esegui una rovina che non si può biasimare».¹⁴¹

Gli spostamenti di Oreste non si concludono ad Argo, nella chiusa dell'opera, infatti il giovane, già inseguito dalle Erinni (1047-1050), dee vendicatrici della madre, è costretto a fuggire:

καὶ νῦν ὀρᾶτέ μ', ὡς παρεσκευασμένος
σὺν τῷδε θαλλῷ καὶ στέφει προσίζομαι
μεσόμφαλόν θ' ἴδρυμα, Λοξίου πέδον,
πυρός τε φέγγος ἄφθιτον κεκλημένον,
φεύγων τόδ' αἷμα κοινόν· οὐδ' ἐφ' ἐστίαν
ἄλλην τραπέσθαι Λοξίας ἐφίετο.
τάδ' ἐν χρόνῳ μοι πάντας Ἀργείους λέγω
† καὶ μαρτθρεῖν μοι Μενέλεως ἐπορσύνθη κακά, †
ἐγὼ δ' ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος,
ζῶν καὶ τεθνηκῶς τάσδε κληδόνας λιπῶν.¹⁴²

Quasi fino al verso 973, lo spettatore/lettore è cullato dalla falsa idea che la vendetta compiuta da Oreste sia risolutiva dell'intero dramma, salvo poi doversi ricredere, a causa dell'apparizione delle terribili Erinni, e a causa della necessità per il protagonista di compiere i riti purificatori.¹⁴³ «The self-proclaimed *xenos* has become truly estranged, a matricide who faces a life of renew exile»: Oreste non fa ritorno a casa, ma deve ora recarsi al santuario di Apollo, a Delfi.¹⁴⁴ Se alla fine dell'*Agamennone*, Clitemnestra

¹⁴⁰ LEBECK, 1971, p. 126.

¹⁴¹ DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p.441.

¹⁴² *Ch.* 1034-1043: «Ed ora guardatemi: pronto con questo ramoscello coperto di lana andrò a sedere presso il tempio che è ombelico del mondo, la terra del Lossia, e presso lo splendore del fuoco che dicono eterno, in esilio per questo sangue della mia stessa famiglia; ad un altro focolare vietò il Lossia di rivolgermi. Ma dico che tutti gli argivi col tempo [...] ed io vagabondo, bandito da questo paese, lasciando in vita e in morte questa fama». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 463.

¹⁴³ TAPLIN, 1977, p. 360.

¹⁴⁴ REHM, 2002, pp. 88-89.

rientra in casa, Oreste lo farà soltanto quando sarà terminato il carattere demoniaco della casa stessa, con la trasformazione, cioè, delle Erinni in Eumenidi.¹⁴⁵

¹⁴⁵ DI BENEDETTO, 1984, pp. 405-406.

2.3 Viluppi di morte

Κατεῖδες οἶον ἅ τάλαιν' ἐὼν πέπλων
ἔβαλεν, ἔδειξε μαστὸν ἐν φοναῖσιν,
ἰὼ μοι, πρὸς πέδῳ
τιθεῖσα γόνιμα μέλεα; τὰν κόμαν δ' ἐγὼ¹⁴⁶

Anche nelle *Coefore* il movimento icasticamente attribuito ai tessuti prepara lo spettatore all'avvicinarsi di eventi luttuosi.¹⁴⁷ Il primo riferimento a delle vesti stracciate si trova nella parodo, ai vv. 28-31, dove il Coro compare sulla scena insieme ad Elettra per portare libagioni:

λινοφθόροι δ' ὕφασμάτων
λακίδες ἔφλαδον ὑπ' ἄλγεσιν,
πρόστερνοι στολμοὶ πέπλων ἀγελάστοις
ξυμφοραῖς πεπληγμένων.¹⁴⁸

La vivida immagine evocata dalle donne cela un doppio significato: i lini stracciati sono segni tangibili del dolore provato per lo stato attuale in cui versa la città, ma sono anche la personificazione stessa di quel dolore.¹⁴⁹ Qui i λινοφθόροι rimandano, non troppo velatamente, alla morte di Agamennone, mentre sono altre le vesti che anticipano le nuove morti che si consumeranno.

Ai vv. 896-898 Eschilo, infatti, porta sulla scena il gesto, divenuta poi tipico, del disvelamento del seno da parte di Clitemnestra, poco prima della sua morte. Oreste ha appena ucciso Egisto (869-874), insieme a Pilade esce dalla casa, e va in cerca della madre. La regina, avvisata da un servo (886), ha ormai capito cosa sta per accadere e, incontrato il figlio, gli rivolge queste parole con l'intento di dissuaderlo dal suo proposito omicida (896-898):

ἐπίσχες, ὦ παῖ, τόνδε δ' αἶδεσαι, τέκνον,

¹⁴⁶ *El.* 1206-1209: «Hai visto? Stavo per colpirla, e si è strappata le vesti, l'infelice, si scoperse il seno, trascinava per terra il corpo che mi dette vita. Ma io, per i capelli...». ALBINI, FAGGI, 1983, p. 197.

¹⁴⁷ GRIFFITH, 1988, p. 554.

¹⁴⁸ «Rovine di lini intessuti stridevano nel dolore i brandelli strappati; coprono il petto ornamenti di pepli colpiti da sventure che non conoscono riso». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 373.

¹⁴⁹ UNTERSTEINER, 2002, p. 171.

μαστόν, πρὸς ᾧ σὺ πολλὰ δὴ βρίζων ἄμα
οὔλοισιν ἐξήμελξας εὐτραφές γάλα.¹⁵⁰

La Tindaride tenta di fermare Oreste con un atto di pietà, mostrandogli la mammella che lo ha allattato. Da un punto di vista scenico, il seno era senz'altro indicato (τόνδε) dall'attore, ma è molto discussa, invece, la questione se fosse davvero esibito oppure no.¹⁵¹ La scena rievoca un'immagine già presente nell'*Iliade* omerica:¹⁵² Ecuba cerca di far cambiare idea ad Ettore, deciso ormai a scontrarsi con Achille:

Ἔκτορ, τέκνον ἐμόν, τάδε τ' αἶδεο καὶ μ' ἐλέησον
αὐτήν, εἴ ποτέ τοι λαθικηδέα μαζὸν ἐπέσχον.¹⁵³

La moglie di Priamo si scopre il petto (*Il.* XXII, 80) e poi mima il gesto dell'allattamento (μαζὸν ἐπέσχον) nell'estremo tentativo di «vincere il codice d'onore di Ettore»,¹⁵⁴ sia Ecuba che Clitemnestra si rivolgono all' αἰδῶς dei propri figli, entrambe senza ottenere il risultato sperato. Ma «se il κόλπος e il μαστός di Ecuba indicano il luogo e l'organo dell'allattamento e della tutela della vita, il μαστός di Clitemnestra è il luogo di ritrovo di una madre e un figlio»,¹⁵⁵ privo tuttavia di tenerezza e di affetto. La regina di Argo, tenta di recuperare la funzione di madre, facendo leva su quel legame ancestrale con il figlio, fatto di sangue e latte.¹⁵⁶ In questo preciso istante diventa chiaro l'incubo fatto dalla donna all'inizio dell'opera: il serpente che invece del latte succhia un grumo di sangue, è proprio Oreste.¹⁵⁷ «Esibendo il seno Clitemnestra chiede rispetto verso il legame di consanguineità, ma allo stesso tempo induce il figlio a realizzare la premonizione, e il matricidio». ¹⁵⁸ È solo a questo punto, e per un brevissimo momento, che Oreste ha un dubbio, e per la prima volta si rivolge alla donna come μητέρ e non come “genitrice”.¹⁵⁹

¹⁵⁰ «Fermati, figlio; abbi ritegno, figlio mio, di questo seno, su cui tu spesso ti addormentavi succhiando con le gengive il latte che ben ti nutriva». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 449.

¹⁵¹ CASTELLANETA, 2013, p. 61.

¹⁵² Mancuso ha ipotizzato che questo particolare gesto derivi dall'*Oresteia* di Stesicoro (fr. PMGF S13), ma per Untersteiner il modello di Eschilo è l'*Iliade*. UNTERSTEINER, 2002, p. 442.

¹⁵³ «Ettore, figlio mio, abbi rispetto di questa, abbi pietà di me, se mai ti detti questa mammella, che faceva cessare il tuo pianto». *Il.* XXII, 82-83.

¹⁵⁴ CASTELLANETA, 2013, p. 24.

¹⁵⁵ CASTELLANETA, 2013, p. 70.

¹⁵⁶ Nella realtà ad aver instaurato un legame quasi filiale con Oreste, è stata Cilissa, la serva il cui compito era quello di nutrice del piccolo principe (734-ss).

¹⁵⁷ «Ahimè: è un serpente questo che io ho fatto nascere e ho nutrito; era davvero indovina la paura che venne dai miei sogni». *Ch.* 928-929. DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 451.

¹⁵⁸ CASTELLANETA, 2013, p. 64.

¹⁵⁹ «Πυλάδη, τί δράσω; μητέρ' αἰδεσθῶ κτανεῖν;» *Ch.* 899. «Pilade, che cosa devo fare? Devo avere ritegno ad uccidere mia madre?» DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 449.

Oreste, infatti, fino a quel momento ha evitato di usare la parola “madre”, rivolgendosi alla Tindaride con maschili plurali oppure con il sostantivo τεκοῦσα,¹⁶⁰ affermando ai vv. 189-191: «Ma certo neppure lo tagliò l’assassina, mia madre: e al nome di madre non corrisponde per nulla il sentimento odiato dagli dei che ha verso i suoi figli».¹⁶¹

Il movimento di scoprire il seno è presente anche in due opere euripidee: nell’*Elettra*, dove un Oreste fortemente colpito dall’atteggiamento materno, lascia cadere la spada, e si fa aiutare da Elettra a compiere il delitto (*El.* 1206-1209);¹⁶² e nell’*Oreste* (*Or.* 526-528. 839-843).¹⁶³ Se negli episodi dell’*Iliade* e dell’*Elettra* questa azione richiama la sfera della maternità, essa assume delle implicazioni di carattere erotico nell’*Andromaca* di Euripide. Peleo nel tentativo di salvare Andromaca e Molosso da Menelao, gli rinfaccia di aver gettato la spada dopo aver visto il seno di Elena (*Andr.* 627-630) :

ἐλὼν δὲ Τροίαν (εἶμι γὰρ κἀνταῦθά σοι)
οὐκ ἔκτανες γυναῖκα χειρίαν λαβῶν,
ἀλλ’ , ὡς ἐστεῖδες μαστόν, ἐκβαλὼν ξίφος
φίλημ’ ἐδέξω, προδότιν αἰκάλλων κύνα.¹⁶⁴

Elena, vittima e seduttrice allo stesso tempo, a differenza di Ecuba prima e Clitemnestra poi, riesce nell’intento di portare Menelao dalla sua parte, mostrando le proprie nudità di proposito. La scena eschilea dunque si carica di una fittissima serie di allusivi rimandi che riguardano non solo il vincolo materno, ma anche la componente più strettamente sensuale.

Un’interessante rappresentazione della morte di Clitemnestra è dipinta su un’anfora pestana del 340 a.C., sulla quale è raffigurato il gesto di pietà della Tindaride, mentre Oreste, sotto gli occhi attenti di una Erinni, è sul punto di pugnarla. Probabilmente la pittura si ispira al matricidio nella versione euripidea dell’*Elettra*, a causa della concomitanza fra lo svelamento del seno e la minaccia della spada.

¹⁶⁰ LEBECK, 1971, pp. 126-127.

¹⁶¹ DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 387.

¹⁶² «Hai visto? Stavo per colpirla, e si è strappata le vesti, l’infelice, si scoperse il seno, trascinava per terra il corpo che mi dette vita. Ma io per i capelli...». ALBINI, FAGGI, 1983, pp. 196-197.

¹⁶³ «Perché che cuore avevi allora, disgraziato, quando tua madre si scoprì il seno supplicandoti?». MEDDA, 2001, p. 209. «Sventurato! Pur vedendo spuntare il seno materno dalle vesti intessute d’oro, egli immolò sua madre: contraccambio di ciò che patì suo padre». MEDDA, 2011, pp. 242-243.

¹⁶⁴ «Dopo la conquista di Troia -voglio parlarti anche di questo- non uccidesti tua moglie, quando l’hai avuta tra le mani, ma, come le hai visto il seno, hai gettato la spada e ti sei fatto baciare, scodinzolando davanti a quella cagna traditrice.» BARONE, 1997, p. 99.

Nonostante ciò, offre comunque una suggestiva idea della forte carica patetica e della tensione rappresentate.



Figura 2.1: Paestan Red-Figure Neck Amphora, about 340 B.C., The J. Paul Getty Museum, Malibu, California

Questo atto di svestirsi, che idealmente dialoga con le altre vesti strappate dell'*Agamennone*,¹⁶⁵ produce tre effetti: evoca le celebrazioni funebri con i corpi nudi dei morti, ricorda il cambio d'abiti usuale in alcuni riti di passaggio, e infine segna la perdita di un tratto primario di Clitemnestra: la sua natura maschia (*Ag. 11*).¹⁶⁶ In questo momento, infatti, con un impatto visivo molto forte, lo spettatore è messo di fronte alla natura femminile e quindi materna della donna.

¹⁶⁵ Cfr. Cap. I, pp. 36-40.

¹⁶⁶ GRIFFITH, 1988, pp. 553-554.

Largamente evocato nell'*Agamennone*, il peplo gettato da Clitemnestra sul marito torna anche in questo secondo dramma. I suoi viluppi, rei di aver intrappolato il re argivo, divengono la copertura dei corpi ormai privi di vita di Egisto e della Tindaride (980- 985):

ἴδεσθε δ' αὖτε, τῶνδ' ἐπήκοοι κακῶν,
τὸ μηχανήμα, δεσμὸν ἀθλίῳ πατρί,
πέδας τε χειροῖν καὶ ποδοῖν ζυνωρίδα.
ἐκτείνат' αὐτὸ καὶ κύκλω παρασταδὸν
στέγαστρον ἀνδρὸς δεΐξαθ' , ὡς ἴδη πατήρ,
οὐχ οὐμός, ἀλλ' ὁ πάντ' ἐποπτεύων τάδε.¹⁶⁷

Oreste usa la parola μηχανήμα per questo oggetto: il termine nel suo significato letterale è solitamente impiegato per le “macchine di guerra”,¹⁶⁸ e condensa al suo interno tutte le definizioni successive del tessuto. «Il peplo diventa azione, Oreste lo fa parlare, gli dà vita e persona umana, e lo identifica, senz'altro, con Clitemnestra medesima».¹⁶⁹ La Tindaride non è solo l'artefice dell'inganno, ma l'inganno stesso.

Eschilo conferisce un grande impatto visivo a questo elemento, presentato variamente in numerosi *loci* dell'*Oresteia*, imprimendo nel tessuto la simbolica immagine della scia di sangue che prende sempre più forma davanti agli spettatori. Oreste stesso ne offre una descrizione ai vv. 997-1004:

τί νιν προσείπω, κἄν τύχω μάλ' εὐστομῶν;
ἄγρευμα θηρός, ἢ νεκροῦ ποδένδυτον
δροίτης κατασκίημμα; δίκτυον μὲν οὖν
ἄρκυν τ' ἄν εἴποις καὶ ποδιστήρας πέπλους.
τοιῦτον ἄν κτήσαιτο φιλήτης ἀνήρ
ξένων ἀπαιόλημα κἀργυροστερεῇ
βίον νομίζων, τῷδέ τ' ἄν δολώματι
πολλοὺς ἀναιρῶν πολλὰ θερμαῖνοι φρένα.¹⁷⁰

¹⁶⁷ «Guardate inoltre, voi che sapete questi mali, l'astuzia che fu catena per mio padre infelice, e i ceppi per le mani e il giogo per i piedi. Dispiegatelo bene e, stando accanto in cerchio, mostrate il viluppo con cui lo coprirono, perché veda il padre – non il mio, ma quello che tutto questo sorveglia - ». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 457.

¹⁶⁸ LSJ, 2011, p. 1131.

¹⁶⁹ UNTERSTEINER, 2002, p. 468.

¹⁷⁰ «Come lo devo chiamare, se anche mi capitasse di usare parole troppo miti? Trappola per belva, o copertura da bagno che vesti il morto fino ai piedi? Lo potresti chiamare rete da pesca e rete da caccia, piuttosto, e pepi che legano i piedi. Un'arma così se la procuri un brigante che inganna i suoi ospiti e vive rubando denaro, e, molte volte uccidendo con questo artificio, riscaldi spesso il suo cuore». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 459.

Nel testo sono adoperati termini di natura diversa: ἄγρευμα, δίκτυον e ἄρκυν che, come nell’*Agamennone*, indicano rispettivamente la trappola, la rete da pesca, e una generica rete, unitamente a κατασκήνωμα, che invece letteralmente significa “velo”.¹⁷¹ Il richiamo alla rete evoca, oltre tutto, l’*imagery*, già citata nel capitolo precedente, legata al mondo della caccia.¹⁷² Sicuramente l’indumento, come sottolineato dal protagonista ai vv. 1010-1015, era lungo, sottile, in grado di bloccare mani e piedi, e presentava delle decorazioni:

ἔδρασεν ἢ οὐκ ἔδρασε; μαρτθρεῖ δε μοι
 φᾶρος τόδ’ ὡς ἔβραψεν Αἰγίσθου ξίφος·
 φόνου δὲ κηκίς ξὺν χρόνῳ ξυμβάλλεται
 πολλὰς βαφὰς φθειρούσα τοῦ ποικίλματος.
 νῦν αὐτὸν αἰνῶ, νῦν ἀποιμῶζω παρών,
 πατροκτόνον γ’ ὕφασμα προσφωνῶν τόδε.¹⁷³

L’altra particolarità legata al tessuto è la connotazione cromatica: il rosso. Questo colore, già presente nel πόρος πορφυρόστρωτος (*Ag.* 905-913), sarà evocato fino ad arrivare alla risoluzione delle *Eumenidi*. La veste, però, ha assunto questa tinta e presenta delle macchie per via di un rito eseguito da Clitemnestra ed Egisto sul corpo di Agamennone. Il cadavere ha subito il μαχαλισμός (*Ch.* 439), una mutilazione nella quale venivano tagliate le estremità, per far in modo che l’anima del defunto non si vendicasse.¹⁷⁴

¹⁷¹ LSJ, 2011, p. 912.

¹⁷² Cfr. Cap. I, pp. 31-35.

¹⁷³ «L’ha fatto o non l’ha fatto? Questo manto mi è testimone: lo tinse la spada di Egisto. E il succo sanguinoso contribuisce, aiutato dal tempo, a cancellare le molte tinture del telo ricamato. Ora lo lodo, ora lo piango, stando presente e rivolgendo la parola a questo tessuto che uccise mio padre». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, pp. 459-461.

¹⁷⁴ DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 407.

2.4 Dinamiche di omicidi a confronto

*Figlio di re, nella reggia straniera –
vissi a un pensiero, e non parvi ancor buono a cinger l'arme,
che per tutto il suono si udì di mia vittoria orrenda e fiera.
Come anelavo alla vendetta, e come
poi ti giunsi a baciar, terra paterna, ah! troppo presto!*¹⁷⁵

Sul finale delle *Coefore* Oreste ha compiuto la sua vendetta, uccidendo prima Egisto (870-ss.), e poi la madre (930). Egli compare in mezzo ai due cadaveri, tenendo in mano un ramoscello coperto di lana (973-979):

ἴδεσθε χώρας τὴν διπλῆω τυραννίδα
πατροκτόνους τε δωμάτων πορθήτορας·
σεμνοὶ μὲν ἦσαν ἐν θρόνοις τόθ' ἤμενοι,
φίλοι δὲ καὶ νῦν, ὡς ἐπεικάσαι πάθει
πάρεστιν, ὄρκος τ' ἐμμένει πιστώμασιν·
ξυνώμοσαν μὲν θάνατον ἀθλίω πατρὶ
καὶ ξυνθανεῖσθαι· καὶ τὰδ' εὐόρκως ἔχει.¹⁷⁶

Per la realizzazione di questa scena si è immaginato il ricorso all'*ekkyklema*, ipotesi risalente ad uno scoliasta,¹⁷⁷ accettata da Rehm,¹⁷⁸ che però non convince Taplin, mancando un chiaro riferimento al fatto che le vittime si trovino all'interno. Egli ipotizza piuttosto la presenza di alcune figure mute che avrebbero portato fuori i cadaveri,¹⁷⁹ mentre Di Benedetto è più propenso a credere che le porte del palazzo venissero aperte o spostate così da mostrare l'interno.¹⁸⁰ Al di là di tale questione di carattere tecnico, quella che viene mostrata da Eschilo è una scena dal forte potere comunicativo. Lo spettatore,

¹⁷⁵ *L'eroe*, Umberto Saba. Cfr. FERRARO, 2011, II, p. 183.

¹⁷⁶ «Guardate i due sovrani del paese, che uccisero mio padre, che saccheggiarono la casa. Certo incutevano rispetto, quando sedevano sul trono, ed anche ora si vogliono bene, per quel che si può indovinare dal loro destino: il giuramento tiene fede ai suoi impegni». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 457.

¹⁷⁷ «ἀνοίγεται ἡ σκηνὴ καὶ ἐπὶ ἐκκυκλήματος ὁρᾶται τὰ σώματα». TAPLIN, 1977, p. 357.

¹⁷⁸ REHM, 2002, p. 82.

¹⁷⁹ TAPLIN, 1977, pp. 326-327.

¹⁸⁰ Di Benedetto, nel suo saggio introduttivo, sottolinea la problematicità di supporre l'*ekkyklema* per il teatro del V a.C. Cfr. DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p.155. Egli, inoltre, si mostra contrario anche all'ipotesi dei personaggi muti, dal momento che Clitemnestra afferma di trovarsi dentro la casa (*Ag.* 1379). DI BENEDETTO, 1984, p. 403.

infatti, si trova davanti a una *mirror scene*,¹⁸¹ cioè a una rappresentazione esattamente parallela a quella dell'*Agamennone* (1379-1387):

ἔστηκα δ' ἔνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξεργασμένοις.
ὄντω δ' ἔπραξα, καὶ τὰδ' οὐκ ἀρνησομαι,
ὥς μήτε φεύγειν μήτ' ἀμύνεσθαι μόρον·
ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων,
περιστιχίζω, πλοῦτον εἵματος κακόν·
παίω δε νιν δίς, κὰν δυοῖν οἰμώγμασιν
μεθῆκεν αὐτοῦ κῶλα, καὶ πεπτωκότι
τρίτην ἐπενδίδωμι, τοῦ κατὰ χθονὸς
Διὸς νεκρῶν σωτήρος εὐκταίαν χάριν.¹⁸²

Clitemnestra mostra al Coro i crimini di cui si è macchiata: da dentro il palazzo si vedono giacere a terra Agamennone e Cassandra, vittime della sua vendetta omicida. La Tindaride afferma: «io sto qui, dove ho colpito» (*Ag.* 1379), espressione che rende necessario scartare l'ipotesi dell'utilizzo dell'*ekkyklema*.¹⁸³ Se si fosse trovata al di fuori della casa, non avrebbe usato una frase di tal genere. Di Benedetto, perciò, sostiene che gli spettatori potessero vedere l'interno attraverso la porta aperta, tesi tuttavia problematica soprattutto per coloro che sedevano ai lati del *koilon*. Dunque bisognerebbe forse immaginare che parte della facciata, realizzata con materiali leggeri o comunque facilmente movibili, venisse rimossa.¹⁸⁴ Taplin propone tre possibili risoluzioni alla questione: l'uso di personaggi muti che trasportassero i cadaveri, l'apertura delle porte, o l'irruzione del coro all'interno del palazzo stesso.¹⁸⁵

In entrambe le opere gli omicidi si compiono dentro la casa senza che possano essere visti direttamente dagli spettatori, in grado di udire soltanto le loro grida di morte. Anche qui si rende evidente un parallelismo: Agamennone ed Egisto urlano, in quanto fino a quel preciso momento ignari della loro morte ormai prossima; Cassandra e

¹⁸¹ REHM, 2002, p. 83.

¹⁸² «Io sto qui, dove ho colpito, di fronte all'azione che ho compiuto. E ho agito in modo tale – questo non lo negherò – che non potesse sfuggire né difendersi dalla morte. Gli getto addosso una rete inestricabile, come quelle per i pesci, sciagurato fasto di vesti; lo colpisco due volte, e con due gemiti soltanto egli abbandona le membra lì dove si trova, e un terzo colpo lo aggiungo quando è già a terra, come gradita offerta che accompagna la preghiera allo Zeus sotterraneo salvatore dei morti». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 343.

¹⁸³ Come riportato da Taplin numerosi studiosi a partire dal Muller hanno supposto l'uso dell'*ekkyklema*. TAPLIN, 1977, p. 325.

¹⁸⁴ DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, pp.155-156.

¹⁸⁵ TAPLIN, 1977, p. 325.

Clitemnestra, al contrario, non lo fanno, poiché pienamente consapevoli del destino loro riservato.¹⁸⁶ Il poeta per variare il tema e mostrare la differenza esistente fra il re e il figlio di Tieste, fa esprimere ai due le grida con parole diverse:¹⁸⁷ le urla di Agamennone sono rivelatrici per il pubblico del “carattere demoniaco della casa”, mentre quelle di Egisto sono svilite proprio perché la natura sconvolgente del palazzo è stata già mostrata con il delitto precedente.¹⁸⁸

Sia nell’*Agamennone* che nelle *Coefore*, Eschilo mostra l’assassino sulla scena fra i cadaveri di un uomo e di una donna, e in entrambi i casi compare il peplo, prima come strumento mortale usato dalla Tindaride, poi come oggetto simbolo di un’equa giustizia nelle mani di Oreste. Quasi certamente nel primo dramma, il corpo del sovrano è ancora immobilizzato nella rete, ed è ancora nella vasca da bagno,¹⁸⁹ mentre nel secondo i due amanti giacciono a terra. Oreste, perciò, non casualmente dà ordine ai servi di dispiegare bene i teli sui corpi della madre e di Egisto, infatti proprio questo atto di “dispiegare” potrebbe simbolicamente richiamare i tessuti rossi fatti distendere dalla regina per il ritorno del proprio sposo (*Ag.* 905-913).

Nonostante la costruzione scenica simmetrica, vi sono però delle notevoli differenze fra i due assassini Clitemnestra e Oreste. Oreste non solo è pronto a lasciare la città, mentre la Tindaride dopo la morte di Agamennone si preparava a guidarla con Egisto, ma agisce su ordine di Apollo, la donna invece su propria iniziativa e piacere (*Ag.* 1388-1392). Alla fine delle *Coefore*, infatti, Oreste abbandona la casa, mentre Clitemnestra vi rimane, rappresentando a tutti gli effetti l’elemento demonico da cui il figlio fugge.¹⁹⁰ Da un punto di vista teatrale Oreste regge in mano il ramoscello per i riti di purificazione, e una spada (*Eu.* 42), che mostra al Sole per assicurarsi il suo aiuto (986); nell’*Agamennone*, invece, non c’è alcun diretto riferimento all’arma del delitto. Con la comparsa di Egisto, Clitemnestra crede che finalmente sia giunta la fine dei suoi mali, mentre il figlio è ben consapevole che c’è ancora molta strada da fare.¹⁹¹ Oltre ciò, Oreste può contare sull’appoggio del Coro, nonostante si sia macchiato di matricidio, sostegno

¹⁸⁶ DI BENEDETTO, MEDDA, 2002, p. 288.

¹⁸⁷ *Ag.* 1343.1345: «ὦμοι πέπληγμαί καιρίαν πληγὴν ἔσω. ὦμοι μάλ’ αὖθις δευτέραν πεπληγμένος». «Ahimè, sono colpito a fondo con un colpo mortale! Ahimè di nuovo, sono colpito una seconda volta!» DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 339.

Ch. 869: «ἔ ἔ ὀτοτοτοῖ». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 445.

¹⁸⁸ DI BENEDETTO, 1984, p. 399.

¹⁸⁹ TAPLIN, 1977, p. 325.

¹⁹⁰ DI BENEDETTO, 1984, p. 406.

¹⁹¹ TAPLIN, 1977, p. 395.

che invece era stato totalmente negato a Clitemnestra nonostante i tentativi di legittimare l'uxoricidio.¹⁹²

Infine, un ultimo elemento allo stesso tempo di unione e divisione ha a che vedere con la luce. Egisto, raggiunta Clitemnestra dopo la morte di Agamennone, esclama: «o luce benigna di un giorno che porta giustizia!»;¹⁹³ Oreste nelle *Coefore* chiama in causa Ἥλιος (985). La luce sembra accomunare i due finali, ma in realtà essa ha tratti profondamente opposti: «what Aegisthus sees as daylight is really the sunless night into which he and the house of Atreus have sunk, the same sun which he greets here will shine upon his own corpse at the end of the *Choephoroi*».¹⁹⁴ Egisto esalta una luce ideale, convinto di aver ottenuto la vittoria, prestandosi in realtà ad andare incontro alla buia morte, d'altra parte però la luce che accompagna Oreste sul finale, è ancora timida e “incompleta”, perché prima deve essere risolta la questione con le Erinni.

¹⁹² DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 30.

¹⁹³ «ὦ φέγγος εὖφρον ἡμέρας δικηφόρου» DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, pp. 356-357.

¹⁹⁴ PERADOTTO, 1964, p. 390.

CAPITOLO III

3.1 Al lume di fiaccole: le *Eumenidi*

Guarda, fa giorno.

Non è luce, questa? (anche se non ha suono). Guarda come

splende

Calma l'acqua nel bicchiere.¹⁹⁵

Il dramma conclusivo dell'*Oresteia*, in modo più evidente rispetto ai due precedenti, presenta il binomio contrastivo buio-luce, che insieme ad altre ricorrenti opposizioni, uomo-donna, passione-ragione, tradizione-progresso, costituisce uno dei possibili livelli di lettura dell'intera opera. Per esempio Clitemnestra e Agamennone incarnano la combinazione uomo-donna, così come la Tindaride insieme al figlio Oreste; la giustizia ristabilita dall'Areopago e da Atena rappresenta il progresso contro la tradizione impersonata dalle Erinni, e la vittoria della ragione sulla passione violenta.¹⁹⁶ Tali combinazioni sottendono e allo stesso tempo potrebbero ben essere riassunte dal contrasto buio-luce. Proprio a causa della sua natura fortemente espressiva esso non può essere compreso in Eschilo percorrendo la tradizionale strada interpretativa: il buio è simbolo di morte e paura, ma la luce lo è altrettanto. Questa assume una connotazione davvero positiva soltanto nelle *Eumenidi*, dove l'oscurità è rappresentata dalle Erinni. Se infatti la notte contraddistingue l'*incipit* dell'*Agamennone* e delle *Coefore*, nell'opera in esame sono le dee vendicatrici a definirsi «figlie della Notte» (416).¹⁹⁷ Il loro chiaro ed esplicito intento è quello di far cadere nelle tenebre Oreste stesso e la sua intera casa (377-380). Nei due testi precedenti il buio è illuminato da fuochi, nel primo caso dalla fiaccola avvistata dalla guardia, nel secondo dai bracieri sacrificali fatti accendere da Clitemnestra. In entrambi i contesti il fuoco e il suo muoversi sono messaggeri di morte e vendetta. Ciò non si verifica, però, per le *Eumenidi*. Dopo lo scioglimento del processo, Atena invita le Erinni a diventare dee protettrici della città, abbandonando per sempre il mondo ctonio. Queste perciò, come detto ai vv. 1003-1006, vengono scortate verso le loro nuove sedi attraverso un «corteggio»:

¹⁹⁵ RITSOS, 2020, p. 184.

¹⁹⁶ O'BRIEN, 1966, pp. 68-73.

¹⁹⁷ «ἡμεῖς γὰρ ἔσμεν Νυκτὸς αἰανῆς τέκνα»: «Noi siamo le eterne figlie della Notte» DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, pp. 506-507.

χαίρετε χῦμεις, προτέραν δ' ἐμὲ χρῆ
στείχειν θαλάμους
ἀποδείξουσιν πρὸς φῶς ἱερὸν
τῶνδε προπομπῶν.¹⁹⁸

L'elemento che spicca di più è il fatto che il corteccio avvenga alla luce di fiaccole. La processione rappresentata in scena doveva essere un grandissimo spettacolo, cui prendevano parte numerose comparse, un secondo coro, e in cui erano utilizzati veri fuochi.¹⁹⁹ Eschilo impiega il termine φῶς, che indica anche la luce generata da una torcia, da una lampada,²⁰⁰ specificandone meglio la natura ai versi successivi:

αἰνῶ τε μύθους τῶνδε τῶν κατευγμάτων
πέμψω τε φέγγει λαμπάδων σελασφόρων
εἰς τοὺς ἔνερθε καὶ κάτω χθονὸς τόπους
ξὺν προσπόλοισιν αἴτε φρουροῦσιν βρέτας
τοῦμὸν δικαίως: [...]
φοινικοβάπτοις ἐνδυτοῖς ἐσθήμασι
τιμᾶτε, καὶ τὸ φέγγος ὀρμάσθω πυρός,
ὅπως ἄν εὐφρων ἦδ' ὀμιλία χθονὸς
τὸ λοιπὸν εὐάνδροισι συμφοραῖς πρέπη.²⁰¹

Il poeta con λαμπάδων riprende la stessa parola utilizza in *Ag.* 8 per indicare il fuoco tanto atteso ad Argo. Quando finalmente la luce balena nell'oscurità (*Ag.* 22) la guardia la indica con λαμπτήρ, che primariamente denota il supporto, solitamente in legno, sul quale brucia la fiamma.²⁰² Simbolicamente, ma anche figurativamente sulla scena, con la processione delle Erinni, ormai Eumenidi, si chiude il cerchio aperto con l'*Agamennone*. Questa è la luce che può generare un vero ὀλολυγμός - «un grido di gioia» (*Ag.* 28) -, poiché celebra una nuova reale speranza, non fallace come quella giunta dal Monte Ida.

¹⁹⁸ «Salute anche a voi! Bisogna che per prima io muova a mostrarvi le sedi, alla luce santa di questo corteccio». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 551.

¹⁹⁹ TAPLIN, 1977, pp. 411-415.

²⁰⁰ LSJ, 2011, p. 1916.

²⁰¹ *Eu.* 1021-1025. 1028-103: «Approvo le espressioni di questi voti e vi accompagnerò al chiarore di lucenti fiaccole giù ai luoghi sotterra insieme con le ancelle che secondo il rito custodiscono il mio simulacro [...] Rendete onore a queste dee, avvolte in purpuree vesti, e prenda impeto il bagliore delle fiaccole, perché il loro propizio soggiorno in questa terra d'ora innanzi risplenda del fiorire di nobili cittadini». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, pp. 553-555.

²⁰² LSJ, 2011, p. 1028.

Un ulteriore elemento degno di nota all'interno della processione, oltre alle fiaccole, riguarda le vesti indossate dalle dee. Esse vengono definite φοινικοβάπτοις, un attributo cromatico del tutto inusuale per le Erinni, che in quanto detentrici del potere ctonio, solitamente vestivano dei colori scuri propri del lutto e della morte.²⁰³ In realtà i *codices* riportano ἐνδυτοῖς -letteralmente "con le vesti"-, espressione che mette in dubbio l'appartenenza degli abiti, e cioè se questi fossero davvero delle dee oppure degli altri partecipanti. Accogliendo la *lectio* di Headlam che li riferisce alle divinità, il color porpora assume un carattere rituale e sociale molto preciso.²⁰⁴ Le vesti, indossate dagli attori sopra agli abiti scuri, servivano a richiamare cromaticamente alla mente dello spettatore quelle portate dai meteci durante la grande festa delle Panatenee.²⁰⁵ Tali indumenti, in realtà, hanno il potere di evocare anche altre importanti suggestioni: i tappeti rossi fatti stendere da Clitemnestra (*Ag.* 910), e la veste trappola impregnata del sangue di Agamennone portata da Oreste sulla scena (*Ch.* 983-ss).²⁰⁶

Eschilo chiude la saga degli Atridi e l'intera trilogia con una perfetta *Ringkomposition*: nell'ultima strofe (1044-1047) come nel prologo dell'*Agamennone* viene ancora indicato un elemento luminoso:

σπονδαὶ δ' ἐς τὸ πᾶν ἔνδαιδες οἴκων
 Παλλάδος ἀστοῖς· Ζεὺς παντόπτας
 Οὔτω Μοῖρά τε συγκατέβη·
 ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς.²⁰⁷

Le fiaccole, questa volta, sono espresse con la parola ἔνδαις-αιδος e si legano ai sacrifici fatti elevare in tutta la città per celebrare il buon esito della proposta di Atena alle Erinni. Le libagioni, a loro volta, richiamano l'incipit delle *Coefore* e il sogno della Tindaride. Il movimento del fuoco nella notte segna finalmente lo splendore della luce nell'oscurità della violenza e della morte:

Because men have learned to judge question of right and wrong in a civilised manner,
 because the Furies have been made into champions of justice and prosperity, even fire

²⁰³ HEADLAM, 1906, p. 269.

²⁰⁴ DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 553.

²⁰⁵ HEADLAM, 1906, pp. 272-273.

²⁰⁶ SIDER, 1978, p. 25; GRIFFITH, 1988, p. 552.

²⁰⁷ «Libagioni al lume di fiaccole per sempre nelle case ai cittadini di Pallade: così Zeus che tutto vede e la Moira concordarono. Ora levate un grido di giubilo ai nostri canti!» DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 555.

has transformed itself accordingly. The beacon fires the watchman waited for have finally brought ἀπαλλαγή, release, to mankind.²⁰⁸

Nel considerare il dipanarsi del fuoco, non è possibile tralasciare l'analisi di un'immagine già presente nell'*Agamennone* e nelle *Coefore*, quella, cioè, del focolare. Il lemma ἐστία ricorre, a differenza dei testi esaminati in precedenza, soltanto due volte all'interno dell'opera:²⁰⁹

1- ποταίνιον γὰρ ὄν πρὸς ἐστία θεοῦ. (282)²¹⁰

2- ἦσαι φυλάσσων ἐστίας ἐμῆς πέλας. (440)²¹¹

1- In questa prima occorrenza ad essere citato è il focolare del dio Apollo che si trova a Delfi. Oreste si trova ai piedi del simulacro della dea Atena (235-ss.) per impetrare il suo aiuto, e racconta di essersi purificato dagli omicidi compiuti attraverso un rito eseguito proprio a Delfi. Qui egli avrebbe sacrificato un porcellino. Il passo, tuttavia, genera più di una contraddizione, in quanto la purificazione non può essersi verificata al tempio di Apollo, se il giovane Atride appare alla Pizia con le mani ancora sporche di sangue (41). Dyer sostiene che non si verifichi e non ci sia alcun rito, Verrall che il sangue sia quello di un animale sacrificale e non di Clitemnestra, ipotesi non convincente al pari di quella di Jones per cui il sangue non sarebbe visibile sulla scena.²¹² Ancora ai versi 276, 286 e 451 il poeta allude esplicitamente a un rito compiuto dal supplice Oreste nella sede apollinea: Taplin ipotizza che esso sia stato compiuto fuori dalla scena, nel passaggio da Delfi ad Atene, Brown, invece, che il testo delle *Eumenidi* presenti un'interpolazione nei versi 41-ss.²¹³ Senza dubbio il verso qui riportato è in correlazione con il 1038 delle *Coefore*, in cui Oreste afferma di recarsi al tempio del dio proprio per purificarsi. È evidente come i due termini ἐστία siano tra loro fortemente legati, quello nelle *Coefore* indica lo spostamento che il giovane si prepara a compiere, quello nelle *Eumenidi* il punto di arrivo.

2- L'ultimo focolare chiamato in causa da Eschilo chiude simbolicamente il cerchio della trilogia. Oreste è giunto al culmine del suo viaggio: si trova ad Atene presso la dea, che

²⁰⁸ GANTZ, 1977, p. 38.

²⁰⁹ EDINGER, 1981, p. 366.

²¹⁰ «Quand'era ancora fresca presso il focolare del dio» DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 495.

²¹¹ «Tu che siedi a custodia di questo simulacro presso il mio focolare». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 509.

²¹² BROWN, 1982, pp. 30-32.

²¹³ BROWN, 1982, pp. 30-32.

sarà poi responsabile insieme all'*Areopago* della sua assoluzione. Nel caso specifico *ἑστία* potrebbe indicare l'altare, in quanto il contesto in cui è citato è di carattere divino, tuttavia il significato più appropriato è quello di cuore della casa,²¹⁴ come riferimento al tempio. Idealmente, però, il termine rievoca contemporaneamente tutti gli altri contesti precedenti in cui è impiegato proprio con l'accezione di casa e quindi di famiglia. In un certo senso è finalmente nella casa di Atena che la famiglia degli Atridi trova pace.

²¹⁴ SOMMERSTEIN, 1989, p. 159.

3.2 Muoversi sulla scena: Argo, Delfi, Atene

*Action can only be understood in relation to place; only by staying in place can the imagination conceive or understand action in terms of consequence, of cause and effect. The meaning of action in time is inseparable from its meaning in place.*²¹⁵

Uno dei movimenti più chiari inscenati da Eschilo riguarda l'ambientazione delle sue tragedie. Nell'*Oresteia* è infatti riscontrabile un procedimento piuttosto raro: diversi cambi di scena che si verificano per una stessa opera. Ciò non accadeva frequentemente in quanto, di prassi, la trilogia veniva rappresentata per intero, senza lunghe interruzioni fra un dramma e l'altro. La Centanni nel saggio *Rappresentare Atene*, che introduce le sue traduzioni delle tragedie eschilee, sintetizza perfettamente quanto verrà di seguito analizzato:

Nell'*Oresteia* la ricerca del movimento coincide con la riproduzione di una serie di percorsi che conducono dentro e fuori dalla reggia di Argo, mentre poi nelle *Eumenidi* la dinamica drammaturgica trascina tutti gli attori e la scena stessa del dramma da Delfi ad Atene.²¹⁶

L'*Agamennone* è completamente ambientato ad Argo, nello specifico davanti e dentro al palazzo degli Atridi. La casa e la sua "demonicità" sono i protagonisti principali del dramma.²¹⁷ Il palazzo costruito per la scenografia doveva possedere alcune caratteristiche essenziali: essere fornito di una doppia porta, avere un punto più elevato, il tetto o una torretta, e presentare, forse, alcune statue sacre. La doppia porta, inutilizzata nell'*Agamennone*, serviva invece per le *Coefore*, poiché indicava l'accesso alle stanze della casa riservate alle donne, il gineceo. A partire da *Ch.* 688, la Tindaride fa il suo ingresso sulla scena uscendo proprio da tale porta, di cui Eschilo dà notizia attraverso un servo ai vv. 879 e seguenti.²¹⁸ Il tetto invece è il punto in cui si trova la guardia in attesa del segnale propizio (*Ag.* 3): l'uomo, che da un punto di vista drammaturgico è un

²¹⁵ *Standing by Words*, Wendell Berry. Cfr. REHM, 2002, p. 76.

²¹⁶ CENTANNI, 2007, p. LII.

²¹⁷ DI BENEDETTO, MEDDA, 2002, pp. 87-92.

²¹⁸ «ὅπως τάχιστα, καὶ γυναικείους πύλας μογλοῖς χαλᾶτε»: «Allentate con le spranghe le porte delle stanze delle donne». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, pp. 446-447.

πρόσωπον προτατικόν, afferma di essere «sdraiato sulle braccia alla maniera d'un cane»,²¹⁹ fornendo indirettamente preziosi dettagli sulla *skenè*. In realtà, come illustrato da Taplin, *στέγαις* letteralmente significa “nella casa”, mentre *ἄγκαθεν* “sui miei gomiti”. Da qui qualcuno, come Arnott, ha ipotizzato che l'attore si trovasse sul pavimento della *skenè*, tesi comunque non convincente a motivo del riferimento fornito dalla guardia in merito alla propria posizione.²²⁰ Davanti alla facciata del palazzo dovevano trovarsi disposte alcune immagini sacre, fra cui certamente quella dedicata ad Apollo *Aguieus*, cui si rivolge Cassandra (*Ag.* 1072-1073). L'*Aguieus* era una colonna o una pietra rappresentante il dio Apollo, posta solitamente dinanzi all'ingresso delle case.²²¹

La casa degli Atridi non si limita a fare da contorno e sfondo alle vicende, ma diviene anch'essa espressione del dramma e sua attiva protagonista. Oltre al fatto che i personaggi entrino ed escano continuamente, la grande novità è il disvelamento del suo interno, che si verifica mostrando i cadaveri di Agamennone e Cassandra. Come già evidenziato nel capitolo precedente,²²² va escluso l'utilizzo dell'*ekkyklema*, cui preferire invece la rimozione parziale o totale della facciata.²²³

Le *Coefore* sono ugualmente ambientate ad Argo, ma si aprono con la comparsa di un altro elemento sulla scena: la tomba di Agamennone. Essa era realizzata con un tumulo, costruito con grande probabilità nell'intervallo fra la prima e la seconda tragedia.²²⁴ Anche in questa opera la casa è protagonista di due nuovi omicidi, quello di Clitemnestra e quello di Egisto, i cui corpi vengono mostrati in maniera speculare al dramma precedente, impiegando la medesima tecnica. Solo sul finale Eschilo prepara gli spettatori al grande cambiamento di scena delle *Eumenidi*. Fin qui, la casa accoglie *νόστοι* di natura molto diversa tra loro: quello di Agamennone, che da ignaro si avvia alla morte; quello di Cassandra, che richiamando inconsapevolmente riti legati alla casa e al matrimonio, da consapevole andrà incontro al proprio destino; quello di Oreste, tornato da straniero, ma giunto da vendicatore. «The house of Atreus is an inescapable magnet, luring both the unwary (Agamemnon) and the fully aware (Cassandra) slowly and inexorably to their doom».²²⁵

²¹⁹ *Ag.* 3: «στέγαις Ἀτρεϊδῶν ἄγκαθεν, κυνὸς δίκην». DI BENEDETTO, MEDDA, p. 230.

²²⁰ TAPLIN, 1977, p. 277.

²²¹ DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 314.

²²² Cfr. Cap. II, pp. 56-59.

²²³ DI BENEDETTO, MEDDA, 2002, p. 82.

²²⁴ DI BENEDETTO, MEDDA, 2002, p. 89.

²²⁵ REHM, 2002, p. 87.

La vicenda delle *Eumenidi* vede coinvolti tre luoghi diversi: il tempio di Apollo a Delfi, il tempio di Atena ad Atene e infine il colle dell'Areopago. La messa in scena della terza tragedia dell'*Oresteia*, ha dato origine nel corso del tempo ad una questione molto complessa e dibattuta. Certamente per permettere cambi di scena rapidi, a differenza dell'*Agamennone*, sulla *skènè* non doveva esservi rappresentata la facciata di alcun edificio, ma semplicemente, di volta in volta, venivano portati elementi identificativi di ciascun luogo. Il testo eschileo si apre con la Pizia che, dopo aver pronunciato una preghiera (1-33), si addentra nel tempio apollineo per uscirne poco dopo atterrita (35). Davanti a lei si staglia infatti una scena orribile: il supplice Oreste (40-45) circondato dalle mostruose Erinni addormentate (47-48), che compongono il Coro della tragedia. La domanda che si sono posti i critici dinanzi a questo passaggio testuale è come fosse concretamente rappresentata a teatro una tale dinamica. Le scuole di pensiero che si possono annoverare sono fondamentalmente di tre tipi: le Erinni, Oreste e la Pizia sono presenti contemporaneamente sull'orchestra; il Coro entra dopo il v.64, oppure dopo il v.140. Convinti assertori della prima tesi sono Di Benedetto e Rehm, per i quali la scena si svolgerebbe all'interno del tempio.²²⁶ Al centro dell'orchestra sarebbe posizionato l'*omphalos*, mentre nella parte posteriore si troverebbero le Erinni, sedute addormentate intorno alla figura di Oreste, e nella parte anteriore, più vicina al pubblico, la Pizia in piedi al di fuori dell'edificio sacro. A sostegno della sua ipotesi Rehm cita il testo, con Apollo che invita chiaramente le dee ad uscire dalla casa (179-180), e la sacerdotessa che le descrive con dovizie di particolari (48-50).²²⁷ Secondo questa ricostruzione il poeta opererebbe una sorta di inversione rispetto all'*Agamennone* e alle *Coefore*, lì ad essere mostrato è l'esterno del palazzo, mentre qui l'interno.²²⁸ Brown e Sommerstein sostengono invece che la tragedia sia ambientata all'esterno, con la sola Pizia presente nei primi versi.²²⁹ Il Coro, infatti, farebbe il suo ingresso grazie all'utilizzo dell'*ekkyklema* soltanto a partire dal verso 64. Tale interpretazione, ampiamente diffusa in tutta la tradizione dell'*Oresteia* a partire dagli *scholia*, ha trovato un forte punto d'appoggio nella testimonianza fornita dalla *Vita di Eschilo*, secondo cui l'improvvisa entrata dell'orribile Coro generava aborti spontanei fra le donne del pubblico.²³⁰ Brown confuta la lettura di

²²⁶ Dal momento che il fine del presente elaborato non è trattare dettagliatamente del problema scenico presente all'inizio delle *Eumenidi*, verrà fornito solo il parere di alcuni autori selezionati, a titolo puramente esemplificativo: DI BENEDETTO, MEDDA, 2002, pp. 90-91; REHM, 2002, pp. 89-92; TAPLIN, 1977, pp. 369-374.

²²⁷ REHM, 2002, p. 90.

²²⁸ BROWN, 1982, pp. 26-30.

²²⁹ SOMMERSTEIN, 1989, p. 94.

²³⁰ REHM, 2002, p. 90.

Taplin, secondo cui il Coro entrerebbe sulla scena soltanto dal verso 140.²³¹ A dimostrare ciò tre elementi importanti: il fatto che, tranne una sola eccezione rappresentata dalle *Supplici* di Euripide, il Coro generalmente non compare prima della parodo; l'impossibilità per un *ekkyklema* di sollevare il peso di tutti i componenti del Coro; la creazione nel pubblico di maggiore *suspense*.

I due successivi cambi di scena per rappresentare il tempio di Atena e poi il colle dell'Areopago dovevano essere piuttosto semplici. Bastava infatti sostituire l'*omphalos* delfico con il *bretas*, la statua di Atena, e successivamente togliere anche quest'ultima.²³² Nel passaggio ad Atene, tuttavia, si verifica un altro tipo di νόστος, quello della dea che torna dallo Scamandro (398), cioè dal promontorio Sigeo, dove sorgeva un tempio a lei dedicato. Atena stessa racconta ai vv. 403-405 la modalità attraverso cui avviene il viaggio di ritorno:

ἔνθεν διώκους' ἦλθον ἄτροτον πόδα
περῶν ἄτερ ροιβδοῦσα κόλπον αἰγίδος
[πόλοις ἀκμαίοις τόνδ' ἐπιζεύξας' ὄχον.]²³³

L'interpretazione dei versi sopra citati ha molto spesso nel corso del tempo interrogato gli studiosi su come l'arrivo di Atena fosse drammaturgicamente rappresentato a teatro. Infatti, in maniera consequenziale e contraddittoria, il testo sembra affermare che la dea giunga a piedi, senz'ali, con il carro. Gran parte dei critici è concorde nell'emendare o espungere il v. 405,²³⁴ come fa il Sommerstein per il quale molto probabilmente era utilizzata la *mechanè*, congegno scenico che iniziava a diffondersi proprio durante gli anni di Eschilo.²³⁵ Taplin, al contrario, sostiene che la dea arrivasse a piedi,²³⁶ mentre Himmelhoch crede che non si debba considerare spurio il v. 405, in quanto all'interno della trilogia tanti sono i richiami legati all' *hippotrophic imagery*.²³⁷ Certamente il possibile utilizzo di un carro doveva essere di grande impatto, in quanto vivido

²³¹ TAPLIN, 1977, pp. 369-374.

²³² DI BENEDETTO, MEDDA, 2002, pp. 90-91.

²³³ «Di là giunsi, movendo l'instancabile piede, senz'ali, facendo ronzare ai venti il cavo dell'egida [avendo aggiunto questo carro a vigorosi puledri]. DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 505.

²³⁴ Wakefield, il primo ad emendare il v.405, sostenne che la dea giungesse volando con dietro un carretto, Hermann, sulla stessa linea interpretativa, che la dea volasse, ma senza carro. Paley che venisse utilizzata solo l'egida e non un carro con dei cavalli. A partire dal Wilamowitz si è iniziato a preferire l'espunzione del v. 405, considerato un'interpolazione del V secolo. Per Arnott, invece, a dover essere espunto è il v. 404. HIMMELHOCH, 2005, pp. 267-270.

²³⁵ SOMMERSTEIN, 1989, p. 153.

²³⁶ TAPLIN, 1977, pp. 387-390.

²³⁷ HIMMELHOCH, 2005, pp. 264-275.

riferimento al ritorno di Agamennone nella prima tragedia e a quello di Oreste, nelle *Coefore*, entrambi arrivati su carri.²³⁸ Da un punto di vista simbolico, infatti, «Athena's chariot-borne arrival in 403-405 implicitly contrasts the founding of the law courts, a self-sustaining, innovative system of reason, with the self-destructive and tired *lex talionis* of the Erinyes».²³⁹

²³⁸ Per quanto riguarda l'arrivo di Agamennone su un carro, questo è chiaramente menzionato dallo stesso Eschilo attraverso le parole di Clitemnestra: «Ma ora, mio caro, scendi da questo carro, senza però posare a terra il tuo piede che ha distrutto Troia, mio signore». (*Ag.* 906-907, DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 301) . Per Oreste il carro utilizzato è, al contrario, di natura puramente metaforica: «Sbrigati, perché s'affretta anche il carro tenebroso della notte, ed è il momento che chi viaggia cali l'ancora in case ben disposte ad accogliere stranieri». (*Ch.* 660-662. DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 427) Il riferimento al carro della notte, infatti, è un velato modo di annunciare il proprio proposito di vendetta, rispetto alla casa che lo accoglierà. HIMMELHOCH, 2005, pp. 288-291.

²³⁹ HIMMELHOCH, 2005, p. 275.

3.3 La caccia delle Erinni

*Ma è legge che gocce cruenta
versate per terra domandino altro sangue:
la strage chiama infatti a gran voce l'Erinni
che da quelli che prima perirono porta
un'altra rovina in aggiunta a rovina.²⁴⁰*

La metafora della rete, di cui Eschilo si serve sia nell'*Agamennone* che nelle *Coefore*, è presente anche nelle *Eumenidi*, dove diventa lo strumento ideale della spietata caccia delle Erinni. Esse si muovono in maniera incessante nella prima parte dell'opera, dando vita ad un vero e proprio inseguimento di Oreste, rifugiatosi prima da Apollo e poi da Atena.

Le dee erano note al pubblico perché appartenenti alla tradizione antica e religiosa del mondo greco. Il loro culto, legato alla punizione e alla vendetta, le vedeva in origine come spiriti di persone morte assassinate, e, dopo Omero (*Il. IX*, 571), come vendicatrici di tali vittime.²⁴¹ Eschilo offre una loro descrizione nel discorso pronunciato dalla Pizia la quale afferma che «non erano donne, ma Gorgoni, anzi Arpie prive d'ali, nere e ripugnanti in tutto» (*Eu.* 48-52). La loro presenza è, però, già introdotta nella parte finale delle *Coefore*, in cui Oreste si prepara per il suo viaggio a Delfi: «mostruose donne costoro, come fossero Gorgoni, dal fosco chitone, aggrovigliate in un grumo di serpenti».²⁴² Nonostante il fatto che la loro iconografia classica prevedesse che fossero rappresentate con serpenti aggrovigliati, tuttavia proprio a partire dalla messa in scena dell'*Oresteia*, la loro immagine iniziò ad essere più umanizzata, probabilmente a motivo della successiva trasformazione in Eumenidi. Ciò è visibile, per esempio, in un cratere conservato al Louvre, che rappresenta fedelmente il testo eschileo dal verso 94 in poi, in cui la Tindaride desta i demoni dal sonno.²⁴³ Al centro è raffigurato Oreste nell'atto di purificazione, Apollo tiene un maialino sospeso sulla sua testa, Artemide assiste alla scena, mentre Clitemnestra di lato sveglia due Erinni, un'altra compare dal suolo.²⁴⁴

²⁴⁰ *Ch.* 400-404. DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 405.

²⁴¹ FOWLER, 1991, p. 86.

²⁴² *Ch.* 1048-1050. Rispetto al passo riportato, gli studiosi si sono interrogati sull'effettiva presenza o meno delle Erinni in scena. Müller sosteneva per esempio che le dee fossero visibili, ma la maggior parte dei critici, inclusi il Wilamowitz e Taplin, concorda invece sul fatto che le Gorgoni non fossero presenti, ma fossero solo nella mente di Oreste. Cfr. BROWN, 1983, pp. 13-22; TAPLIN, 1977, p. 361.

²⁴³ CENTANNI, 2007, p. 389.

²⁴⁴ MINGAZZINI, 1960.

Molto interessante è la presenza di Artemide, la dea che nell'*Oresteia* è la *Potnia Theron* è a capo delle Erinni stesse, a motivo della loro natura per metà animale. È stata proprio Artemide ad aver richiesto il sacrificio di Ifigenia ad Agamennone, non soltanto come pegno per l'uccisione della sua cerva sacra, ma anche per la morte dei figli di Tieste.²⁴⁵



Figura 3.1: Cratère des Euménides, peintre des Euménides, 380/370 a.C., Louvre.

Nei versi delle *Coefore* (1048-1050), il poeta anticipa il tema della caccia: le Erinni vengono infatti definite «cagne rabbiose» (*Ch.* 1054) di Clitemnestra. Il termine κύων è poi ripreso in *Eu.* 131-ss. :

ὄναρ διώκεις θῆρα, κλαγγαίνεις δ' ἄπερ
κύων μέριμναν οὔποτ' ἐκλείπων πόνου. [...]
 σὺ δ' αἱματηρὸν πνεῦμ' ἐπουρίσασα τῶ,
 ἀτμῶ κατισχαίνουσα, νηδύος πυρί,

²⁴⁵ FOWLER, 1991, p. 88.

ἔπου, μάραινε δευτέροις διώγμασιν.²⁴⁶

Lo spirito di Clitemnestra sveglia le dee (94-ss.) che si sono addormentate attorno al supplice Oreste al tempio di Delfi. Il giovane Atride, dopo aver parlato con Apollo, si è messo in viaggio verso Atene (79-80) per sfuggire alle Gorgoni e ottenere la liberazione (83). La Tindaride, allora, ordina alle vendicatrici di mettersi sulle tracce del figlio e inseguirlo. Ad essere citato è il termine διώγμα, che significa “caccia”,²⁴⁷ per la quale ai vv. 230-231 è invece usato il verbo κυνεγέω:

ἐγὼ δ', ἄγει γὰρ αἶμα μητρῶον, δίκας
μέτεμι τόνδε φῶτα κάκκυνηγέσω.²⁴⁸

Il Coro delle Erinni risponde ad Apollo, sostenendo che a spingerle nel braccare Oreste è il sangue di Clitemnestra. Lo stesso sangue matricida è richiamato ai vv. 244-247:

εἶεν· τόδ' ἐστὶ τάνδρὸς ἐκφανές τέκμαρ·
ἔπου δὲ μηνυτῆρος ἀφθέγκτου φραδαῖς·
τετραυματισμένον γὰρ ὡς κύων νεβρὸν
πρὸς αἶμα καὶ σταλαγμὸν ἐκματεύομεν.²⁴⁹

Le dee fiutano l'uomo, grazie alla «muta guida» (245) del sangue. Questo loro movimento, per così dire “venatorio”, si lega perciò ancora una volta alla scia di vendette, e alla *lex talionis*. A tal proposito la Lebeck afferma:

«This riddling metaphor or griphus is significant. The justice advocated by Athena differs from that of the Erinyes because the latter execute summary vengeance without regard for attenuating circumstance. Thus they require only the “mute informant”, evidence that blood was shed, and are unconcerned about the reasons which may justify it».²⁵⁰

²⁴⁶ *Eu.* 131-132. 137-140 «In sogno tu insegui la preda, e latrati come un cane che mai abbandona l'affanno della fatica. [...] Soffia su di lui l'alito sanguinante, disseccalo col tuo fiato, con il fuoco delle tue viscere; incalzalo, consumalo in una nuova caccia». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 481.

²⁴⁷ LSJ, 2011, p. 440.

²⁴⁸ «Ma io, poiché mi incita il sangue di una madre, farò giustizia di quell'uomo e gli darò, come un cane, la caccia». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 491.

²⁴⁹ «Bene. Ecco una chiara traccia dell'uomo: segui le indicazioni della muta guida. Come cane un cervo ferito, noi lo bracciamo lungo stille di sangue». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 491.

²⁵⁰ LEBECK, 1971, p. 146.

Proprio il legame con il sangue ha fatto pensare ad un carattere “vampiresco” delle Erinni, per il quale si è creduto che Eschilo avesse attinto alla tradizione popolare. Come invece affermato da Brown, bisogna supporre che un attributo di tal genere nasca a partire dai versi delle *Eumenidi*.²⁵¹ Oreste è considerato al pari di un cervo ferito, vittima di un cane predatore, che ne segue le «stille di sangue» (247).

Il paragone con il mondo animale e la caccia ricorre anche in altri due passi, prima ai vv. 111-113, e poi ai vv. 147-148:

ὁ δ' ἐξάλυξας οἴχεται νεβροῦ δίκην,
καὶ ταῦτα κούφως ἐκ μέσων ἀρκυστάτων
ᾠρουσεν, ὑμῖν ἐγκατιλλώψας μέγα.²⁵²

ἐξ ἀρκύων πέπτωκεν, οἴχεται δ' ὁ θήρ·
ὑπνω κρατηθεῖς ἄγραν ᾠλεσα.²⁵³

In entrambi i passi il termine “rete” è espresso da due parole tra loro legate: ἀρκύστατα e ἄρκυς, l’una indica un luogo pieno di reti, l’altra una generica rete da caccia.²⁵⁴ Oreste è la preda designata, perciò è assimilato nei vari *loci* prima ad un cervo (246), poi ad un cerbiatto (111) e infine a una generica fiera (147). In relazione a tali similitudini Dumortier propone un confronto con un trattato scritto da Senofonte proprio sulla caccia con i cani, il *Cynegeticus*.²⁵⁵ Tuttavia il valore dei riferimenti usati da Eschilo non è tanto legato alla giustezza delle pratiche venatorie, quanto piuttosto al significato simbolico: il movimento di quella rete di vendette, che vorrebbe imprigionare anche Oreste, viene definitivamente interrotto sul colle dell’Areopago.

In ultima istanza, rispetto alle Erinni, oltre all’immagine della caccia, non si può non evidenziare un movimento del tutto singolare che le distingue, investendo non tanto lo spazio quanto piuttosto il tempo. A motivo della loro natura antichissima, le Erinni sono sconosciute alle divinità moderne, in questo caso Apollo e Atena. La contrapposizione fra passato e presente si gioca, perciò, davanti agli occhi degli spettatori che vedono avvenire l’incontro fra due realtà religiose appartenenti a livelli temporali

²⁵¹ BROWN, 1983, p. 26.

²⁵² «E lui è fuggito, se ne è andato via come un cerbiatto: dal fondo delle reti; agilmente, spiccò il volo, facendosi beffe di voi». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 479.

²⁵³ «Dalle reti è sfuggita la fiera, è scomparsa. Vinta dal sonno ho perduto la preda». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 483.

²⁵⁴ LSJ, 2011, p. 242.

²⁵⁵ DUMORTIER, 1935, pp. 106-107.

diversi. Apollo stesso afferma: «Tu vedi queste furibonde ormai vinte: son cadute nel sonno le vergini maledette, le vecchie fanciulle nate in un tempo remoto»,²⁵⁶ e Atena è ancora più esplicita: «Chi mai siete? A tutti insieme io parlo, a questo straniero seduto accanto al mio simulacro, e a voi: a nessun essere generato somigliate, né mai foste viste dai numi fra le dee, né l'aspetto vostro può accordarsi con quello umano...».²⁵⁷ Queste Gorgoni perciò appartengono ad un altro tempo, che viene richiamato e fuso da Eschilo sulla scena teatrale. «La ricerca del movimento drammatico si attua per traiettorie spaziali, ma anche mediante l'evocazione di successioni temporali attraverso cui la storia mitica viene provocata ad accadere».²⁵⁸

²⁵⁶ *Eu.* 67-59, DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 475.

²⁵⁷ *Eu.* 408-412, DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 505.

²⁵⁸ CENTANNI, 2007, p. LII.

3.4 Da stranieri a cittadini: la μετοικία nell'*Oresteia*

*Sono uno straniero di Daulis della Focide;
camminavo caricato dal peso del mio bagaglio verso Argo,
proprio verso questo luogo in cui ho sciolto i miei piedi dal giogo.*²⁵⁹

All'interno della trilogia in cinque diversi *loci* ricorre la parola μέτοικος,²⁶⁰ “meteco”, che nell'Atene del V a.C. individua una classe sociale ben precisa. L'etimo del termine è individuato dal Whitehead come l'unione della congiunzione μετά con οἰκία, che significa “casa”, per cui esso indicherebbe nel contempo un movimento, nello specifico uno spostamento, e l'ambito domestico della casa.²⁶¹ L'istituto della μετοικία sembra essere stato fondato in un lasso di tempo compreso fra gli anni delle riforme di Clistene e quelli del governo di Pericle, tra il 508 e il 451 a.C.²⁶² Il fatto che Eschilo vi faccia riferimento nelle *Supplici*,²⁶³ datate 463 a.C., e nell'*Oresteia*, 458 a.C., fa presagire che il 451 rappresenti certamente il *terminus ante quem*.

Quello del meteco è uno stato intermedio fra il cittadino e lo *xenos*: egli, infatti, è uno straniero immigrato, che condivide con il cittadino la residenza, ma è privo del diritto di matrimonio, dei diritti politici (*archein, dikazein, ekklesiazein*) e di altre prerogative, quali la partecipazione ai culti (*hierosyne*) e i diritti di proprietà.²⁶⁴ I meteci erano iscritti in speciali registri tenuti dai demi ed erano obbligati a versare annualmente una tassa allo stato, il *metoikion*, per cui doveva fare da garante un *prostates*, il quale aveva nei confronti del protetto anche responsabilità giuridiche. La *metoikia* garantiva una residenza stabile, in condizioni di sicurezza, e generalmente chi ne faceva parte si occupava di attività artigianali, commerciali, finanziarie. Proprio il particolare impiego dei meteci, li rendeva, agli occhi degli antichi, inferiori ai cittadini: tradizionalmente, infatti, il lavoro per eccellenza del buon cittadino era l'agricoltura.²⁶⁵ Perciò quanto non fosse direttamente legato al lavoro agricolo, veniva solitamente svolto da stranieri. Le fonti riportano giudizi molto discordanti sulla figura del meteco: una parte della letteratura lo dipinge come un buon modello, di ciò se ne trova traccia, per esempio, negli scritti del grande oratore

²⁵⁹ Ch. 674-676.

²⁶⁰ EDINGER, 1981, pp. 240, 317, 377.

²⁶¹ DOUGHERTY, 2017, p. 578.

²⁶² BAKEWELL, 1997, pp. 219-223.

²⁶³ *Supp.* 605-ss.

²⁶⁴ BEARZOT, 2019, pp. 73-91.

²⁶⁵ COZZO, 2020, pp. 59-91.

Lisia,²⁶⁶ oppure come un cattivo cittadino, soprattutto a motivo del suo impiego, basti pensare *all'Elogio della patria* di Luciano.²⁶⁷

I meteci pur essendo esclusi dalla partecipazione politica prestavano però servizio militare, e avevano accesso anche ad alcune forme ristrette di espressione religiosa e cultuale. Prova di ciò è un'epigrafe, la IG i³ 244, che riporta alcune leggi del demo di Scambonide, datata 460 a.C. ca. Tra le varie prescrizioni, ve n'è una che permette la presenza dei meteci ai sacrifici: essi dunque potevano partecipare alle cerimonie del demo di residenza e a manifestazioni cittadine, come la processione delle Panatenee.²⁶⁸ Le *Eumenidi*, in tal senso offrono un'ulteriore conferma: la processione finale che accoglie le Erinni, ormai benevole, quali meteci della città, richiama appunto la grande festa ateniese (*Eu.* 1003-ss.).

Eschilo inserisce questo istituto di accoglienza nelle proprie tragedie, offrendo al pubblico una riflessione su quella che era all'epoca una cocente questione di attualità. La *metoikia* appare nelle *Supplici* a partire dal v. 605:

Gli Argivi hanno deciso con un consenso unanime che mi ha ringiovanito il cuore. Nell'assemblea gremita un fremito percosse l'aria per le destre alzate; e fu sancito che a guisa di meteci libero soggiorno in questa terra a noi si dia, senza tema di violenze e rapimenti, e che nessuno, indigeno o straniero vi porti via.²⁶⁹

Re Danao riesce ad ottenere che le proprie figlie, inquisite dai figli di Egitto, vengano accolte nella città di Argo come meteci. È interessante, come sottolineato dal Bakewell, che infine i cittadini prendano questa decisione pur consapevoli di poter incorrere in rischi più che concreti.²⁷⁰ Sul finire della tragedia, infatti, si aprirà il conflitto fra Argo e l'Egitto, ma gli Argivi comunque manterranno fede alla promessa fatta, nel pieno rispetto dei tradizionali valori della *ξενία*. Perciò guardando la realtà dell'Atene del V a.C. la *metoikia*, nonostante rischi eventuali, restava per il poeta un'istituzione funzionale.

²⁶⁶ Lisia (440 a.C.- 380 a.C.) fu un oratore attico, meteco, appartenente a una ricca e prestigiosa famiglia di origine siracusana. Alcune orazioni in cui egli tratta del tema dei "meteci" sono per esempio: la *Pro Callia*, la *Contro i mercanti di grano*, la *Contro Eratostene*, la *Contro Filone* e la *Contro Ippotese*. Egli propone il modello del meteco ideale, che pur riconoscendo la propria condizione, non rinuncia a difendere gli ideali democratici dello stato, dimostrando così un proprio senso di appartenenza. BEARZOT, 2019, pp. 84-89.

²⁶⁷ Luciano di Samosata fu uno scrittore del II secolo d.C. Nell'*Elogio della patria*, operetta a lui attribuita, egli legge negativamente la condotta dei meteci, soprattutto in relazione alle loro attività: «Gli immigrati si differenziano dagli autoctoni in quanto ritengono che potranno trovare le risorse necessarie in qualsiasi altro luogo». COZZO, 2020, p. 67.

²⁶⁸ BEARZOT, 2019, p. 80.

²⁶⁹ FERRARI, 2019, p. 279.

²⁷⁰ BAKEWELL, 1997, p. 227.

Per quanto riguarda l'*Orestea* la prima occorrenza del termine μέτοικος si trova nella parodo dell'*Agamennone*, ai vv. 55-59:

ὑπατος δ' αἰών ἢ τις Απόλλων
ἢ Πᾶν ἢ Ζεὺς οἰωνόθορον
γόνον ὄξυβόαν τῶνδε μετοίκων,
ὑστερόποινον
πέμπει παραβᾶσιν Ἐρινύν.²⁷¹

Il Coro sta raccontando che sono passati dieci anni dall'inizio del conflitto a Troia (*Ag.* 40) e da quando i due re Atridi, Menelao e Agamennone, si sono imbarcati per la spedizione (*Ag.* 45). A questo punto inizia una lunga metafora che vede protagonisti i due fratelli, paragonati ad avvoltoi, a loro volta definiti «meteci del cielo», in quanto i legittimi cittadini celesti sono gli dei.²⁷² Eschilo nel costruire quella che viene definita da Medda un' «ardita immagine», parla di un γόος,²⁷³ cioè un lamento, un pianto, innalzato da tali uccelli. A cosa si riferisce questo pianto? L'autore volutamente lascia un alone di dubbio, che permette una duplice chiave di lettura. Da un lato il lamento dovuto al rapimento di Elena, dall'altro quello innalzato per il sacrificio di Ifigenia, che sarà poi vendicato.²⁷⁴ Questa seconda ipotesi interpretativa apre lo spiraglio verso una considerazione più ampia sull'uso della parola «meteci», in questo primo dramma. Della *metoikia* si sottolinea l'aspetto legato alla casa:²⁷⁵ l'*Agamennone* è la tragedia di una casa demoniaca, fulcro di colpe e vendette reiterate, culla di un *goos* che si innalza prima per Ifigenia e poi per Agamennone.

Nelle *Coefore*, invece, viene esaltato l'aspetto esterno, quel μετά contenuto nella radice di μετοικία. Come ben evidenzia la Dougherty, il male proviene dal di fuori della casa, per essere precisi, da un uomo che si presenta come uno ξένος, Oreste.²⁷⁶ Giunto a palazzo racconta a Clitemnestra di essere un viandante che per caso ha incontrato Strofio focese, il quale lo ha pregato di portare la notizia della morte di Oreste ad Argo (*Ch.* 680-687). Nel riportare le parole di Strofio, ai vv. 683-685, viene citato il termine μέτοικος:

²⁷¹ «E qualcuno che sta in alto, Apollo o Pan o Zeus, ascoltando l'acuto lamento funebre della voce d'uccello di questi meteci del cielo ai trasgressori manda un'Erinni che alla fine punisce». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 235.

²⁷² DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 234.

²⁷³ LSJ, 2011, p. 357.

²⁷⁴ FERRARI, 1997, pp. 33-34.

²⁷⁵ DOUGHERTY, 2017, pp. 580-587.

²⁷⁶ DOUGHERTY, 2017, pp. 587-594.

εἴτ' οὖν κομίζεῖν δόξα νικήσει φίλων,
εἴτ' οὖν μέτοικον, εἰς τὸ πᾶν ἀεὶ ξένον,
θάπτειν, ἐφετμᾶς τάσδε πόρθμευσον πάλιν.²⁷⁷

Oreste nella Focide è a tutte gli effetti un meteco, in quanto la sua patria d'origine è Argo, da cui è stato allontanato per volere della madre (*Ag.* 879-885). Ma il vocabolo è impiegato anche più avanti, ai vv. 969-971:

τύχαι δ' εὐπρόσωποι † κοίτα † τὸ πᾶν
ιδεῖν πρευμενεῖς
μετοίκοις δόμων πεσοῦνται πάλιν.²⁷⁸

È il Coro a pronunciare queste parole nel momento in cui Clitemnestra sta entrando in casa accompagnata, a sua insaputa, dal figlio e dal fidato Pilade. Presto la vendetta verrà attuata e la casa potrà rialzarsi (*Ch.* 963). In realtà in questi versi il testo è incerto: Medda sposa la tesi del Page per cui, per una corretta interpretazione, bisognerebbe intendere quel μετοίκοις riferito a Oreste ed Elettra, i quali dopo la morte di Egisto e Clitemnestra, finalmente rientrerebbero in possesso del palazzo.²⁷⁹ D'altra parte, come detto in precedenza, il meteco, per definizione, non aveva alcun diritto di proprietà, condizione che accumuna Oreste ed Elettra, privati delle loro ricchezze dagli usurpatori del padre. È Elettra stesso ad affermarlo ai vv. 130-137, parlando di lei e del fratello come di «coloro che vagano come in esilio, venduti da chi li ha generati», e paragonando la sua condizione a quella di una serva.²⁸⁰

Le ultime due occorrenze di μέτοικος si trovano, infine, nelle *Eumenidi*. Qui, a differenza di quanto avvenuto per le opere precedenti, non è più l'ambito familiare e domestico ad avere prerogative, ma la dimensione civica. Se nell'analisi di *metoikia*, si è visto come l'οἰκία sia la sfera preponderante nell'*Agamennone*, il μετά inteso come spostamento quella nelle *Coefore*, nelle *Eumenidi* è sottolineato un aspetto ancora altro:

²⁷⁷ «Se vincerà il parere dei suoi cari di riportarlo o se quello di seppellirlo da meteco, straniero per l'eternità, riporta indietro questi loro ordini». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 429.

²⁷⁸ «Il volto bello della sorte...del tutto di benevola apparenza si mostrerà di nuovo ai meteci della casa». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 455.

²⁷⁹ DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 455.

²⁸⁰ «Ora infatti vaghiamo come in esilio, venduti da chi ci ha generato; lei in cambio come suo uomo prese Egisto, proprio lui che concorse al tuo omicidio. E io sono come una serva, e Oreste è in esilio dalla sua proprietà, mentre loro godono gonfi di arroganza lo sfarzo che è frutto delle tue fatiche». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 381.

μετά nella sua accezione di preposizione di unione, cioè “con”.²⁸¹ Eschilo a conclusione della sua trilogia inscena una processione del tutto simile a quella delle Panatenee, nella quale Atena desidera mostrare alle Erinni «le loro nuove sedi» (*Eu.* 1004):

ὕμεις δ' ἡγεῖσθε, πολιτισσοῦχοι
παῖδες Κραναοῦ, ταῖσδε **μετοίκοις**.²⁸²

Le dee vendicatrici hanno infatti accettato l'invito della Pallade di restare a vivere ad Atene, diventando così benefattrici della città e dei cittadini. Per indicare il loro nuovo *status* sociale, riconosciuto dai figli di Cranao, cioè dagli Areopagiti, Medda traduce μετοίκοις con “nuove abitatrici”.²⁸³ Esso richiama ξυνοικήτωρ (*Eu.* 833) e ξυνοικίαν (*Eu.* 916), espressioni meno tecniche per indicare il nuovo stato sociale delle dee.²⁸⁴ Esse, a differenza di quanto avvenuto con Apollo a Delfi, sono accolte nella cittadinanza, ne sono con-partecipi, evento dimostrato anche dal color porpora delle loro tuniche.

Un ulteriore riferimento all'istituto della *metoikia* è presente qualche verso dopo:

Παλλάδος πόλιν νέμον-
τες, **μετοικίαν** δ' ἐμὴν
εὐσεβοῦντες οὔτι μέμ-
ψεσθε συμφορὰς βίου.²⁸⁵

Questa volta a parlare sono le stesse Eumenidi che rivolgono un saluto e un augurio a tutta la città, affermando che la loro presenza garantirà l'assenza di mali. La parola μετοικίαν, nel caso in esame, è tradotta con “soggiorno”, e ben conclude il percorso di questo vocabolo in tutta l'*Oresteia*. Nel nuovo “soggiorno” delle dee, infatti, viene riconciliato l'aspetto maligno dell'οἶκος, e contemporaneamente il movimento trova finalmente la giusta destinazione. «The final play of the trilogy turns to *metoikia* in an attempt to broker a productive reconciliation between movement and domesticity both at home and in the city».²⁸⁶

²⁸¹ DOUGHERTY, 2017, pp. 594-599.

²⁸² *Eu.* 1010-1011: «E voi fate da guida, o figli di Cranao che reggete la città, a queste nuove abitatrici». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 553.

²⁸³ Cranao era un antico re di Atene. DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 552.

²⁸⁴ SOMMERSTEIN, 1989, p. 275.

²⁸⁵ *Eu.* 1017-1020: «Abitando la città di Pallade e venerando il mio soggiorno presso di voi, in nulla avrete a dolervi delle vicende della vita». DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, p. 553.

²⁸⁶ DOUGHERTY, 2017, p. 600.

3.5 L'*Oresteia* di De Fusco: un esempio di messa in scena moderna

*La realtà si lascia dire solo attraverso la finzione
e il teatro è sommo artificio in quanto
attiva una forma di sapienza;
“chi si fa ingannare è più saggio di chi resiste all’inganno”.*²⁸⁷

Per illustrare al meglio la tematica proposta in questo elaborato, e fornire un quadro sul “movimento” il più completo possibile, si è considerato indispensabile proporre l’analisi, alla luce degli argomenti trattati, di una messa in scena moderna dell’*Oresteia*. La scelta è ricaduta su un lavoro del regista Luca De Fusco, che tra il 24 novembre e il 20 dicembre 2015 ha portato sul palco del Teatro Mercadante di Napoli la trilogia eschilea. Lo spettacolo diviso in tre parti (l’*Agamennone* con una durata di 1 ora e 35 minuti, le *Coefore* 55 minuti e le *Eumenidi* 55 minuti) si basa sul lavoro traduttivo di Monica Centanni.²⁸⁸ La preferenza accordata alla versione di De Fusco, a discapito di altre numerose e ben note trasposizioni, si spiega alla luce della fedeltà al testo eschileo e al raggiungimento di un giusto equilibrio fra innovazione e tradizione. La scenografia, curata da Maurizio Balò, è indice di questa perfetta combinazione di novità e semplicità, grazie ad un fondo buio su cui si stagliano le porte del palazzo di Argo, al di sotto delle quali è presente una lastra in vetro che sembra quasi coprire un fiume che scorre.²⁸⁹ Il buio è forse il minimo comun denominatore dei tre spettacoli, al quale corrisponde un uso sapiente delle luci, opera di Gigi Saccomandi, pronte ad illuminare passaggi e momenti fondamentali.

Non è inoltre possibile esimersi dal menzionare molto velocemente il cast, di cui vengono ora elencati gli interpreti principali: Mariano Rigillo nel ruolo di Agamennone, Elisabetta Pozzi in quello di Clitemnestra, Angela Pagano nella I° corifea, Gaia Aprea in Cassandra/Atena, Claudio Di Palma in Araldo/Apollo, Giacinto Palmarini in Oreste.

L’*Agamennone* si apre con la sola presenza sul palcoscenico della sentinella immersa nel buio più profondo: soltanto nel momento in cui vede comparire la fiaccola è finalmente illuminata dalla luce. Molto particolare e suggestiva è l’entrata in scena del Coro: quattro attori rotolano fuori da una rete trascinata dalla guardia stessa. Interessante, soprattutto in relazione alla riflessione sul movimento, anche la scelta di rappresentare il

²⁸⁷ CENTANNI, 2007, p. LVII.

²⁸⁸ CENTANNI, 2007.

²⁸⁹ BEVILACQUA, 2016.

sacrificio di Ifigenia, evocato dai cittadini di Argo, attraverso la danza di una giovane ballerina. Quando la regina Clitemnestra fa la sua comparsa, racconta del “cammino del fuoco” a partire dal Monte Ida, simboleggiato da una torcia, che riesce ad illuminare tutta la scena.²⁹⁰



Figura 3.2: Il cammino del fuoco

Nel ricordare gli Argivi morti in battaglia a Troia, la Tindaride mostra agli spettatori delle foto di soldati, che hanno combattuto in conflitti moderni. Questo particolare dialoga con la scelta fatta recentemente dal regista Davide Livermore di ambientare la sua versione dell'*Oresteia* proprio negli anni '30, in un periodo storico dominato dai grandi totalitarismi.²⁹¹ Non solo, Livermore costituisce il Coro con veterani e pazienti in sedie a rotelle. Volendo immaginare un confronto, De Fusco e Livermore, a causa di sensibilità e scelte artistiche diverse, rappresentano il simbolo per eccellenza del movimento nell'opera, il *πόρος πορφυρόστροφος*, con due modalità differenti. Nel caso di De Fusco la lastra di vetro presente sul palcoscenico si tinge di un rosso che ricorda contemporaneamente la lava e lo scorrere del sangue. Lo spettacolo segue però pedissequamente il testo, cosa che non si verifica invece nel caso di Livermore.

²⁹⁰ Per le immagini, protette dal *copyright*, si ringrazia il Teatro Mercadante che ha gentilmente messo a disposizione il materiale audio-visivo dell'intera opera.

²⁹¹ L'*Oresteia* prodotta dall'Istituto Nazionale del Dramma Antico, con la regia di Davide Livermore è andata in scena al Teatro greco di Siracusa nel luglio 2022. L'opera si basa sulla traduzione di Walter Lapini. <https://www.indafondazione.org/orestea-2022/> (ultima data di consultazione: novembre 2022).



Figura 3.3: Il πόρος πορφύροστρωτος di De Fusco

La scenografia dal gusto quasi barocco per gli elementi di arredo è caratterizzata da due grandi *ledwall*; i drappi sono rappresentati da petali rossi lasciati a terra. Nella particolare visione del regista, Agamennone percorre il sentiero accompagnato dal fantasma della giovane Ifigenia, mentre Clitemnestra, non casualmente vestita di rosso, resta seduta su un divano.



Figura 3.4: Il πόρος πορφύροστρωτος di Livermore

Dopo l'entrata di Agamennone nel palazzo, Clitemnestra lo segue. Sul palco resta la profetessa Cassandra, che nel corso del suo straziante monologo si strappa le vesti e i

paramenti profetici. De Fusco decide di lasciare questo passaggio, così come sceglie, una volta avvenuti i delitti, di mostrare i due corpi sul palco. Quasi seguendo l'ipotesi di Di Benedetto, egli infatti fa sì che le porte del palazzo, lasciate aperte, mostrino per metà Agamennone e Cassandra, avvolti dal famigerato drappo/rete. Differendo dal testo, la Tindaride si rivolge al Coro brandendo l'arma del delitto, una spada, e camminando sul πόρος, volutamente illuminato in segno di continuità e anche di piena realizzazione della vendetta.



Figura 3.5: Clitemnestra fra i corpi di Agamennone e Cassandra

Per quanto riguarda le *Coefore* due sono le dinamiche che spiccano per potenza visiva: il disvelamento del seno da parte di Clitemnestra e la comparsa di Oreste fra i due cadaveri della madre e di Egisto, scena che rispecchia specularmente quella conclusiva dell'*Agamennone*. De Fusco mostra il dialogo fra Oreste e la madre, proprio come descritto da Eschilo, offrendo agli spettatori un momento di grande *pathos*: la Tindaride con un gesto estremo tenta di dissuadere il figlio.



Figura 3.6: Il disvelamento del seno

La tragedia si conclude parallelamente al dramma precedente: anche in questo caso i due cadaveri compaiono nei pressi delle porte del palazzo, avvolti dal drappo/rete, tinto di rosso. Oreste si trova in mezzo ai corpi, ma diversamente da sua madre non ha con sé l'arma del delitto.



Figura 3.7: Oreste fra i cadaveri di Clitemnestra ed Egisto

Particolare degno di nota il fatto che questa volta la lastra di vetro non sia illuminata di rosso. Il πόρος è scomparso, perché Oreste tenta con le sue azioni di interrompere la sventura piombata sulla casa degli Atridi.

La questione scenica relativa all'apertura delle *Eumenidi* viene sciolta dal regista mostrando tutti i personaggi avvolti dall'oscurità. La Pizia inizialmente si rivolge al pubblico e, soltanto voltandosi si accorge della presenza delle Erinni addormentate e di Oreste. I costumi delle dee sono neri e bizzarri, allo scopo di sottolineare la natura malvagia delle divinità. Lo spettacolo segue lo svolgimento del testo fino alla processione conclusiva. Qui non si verifica alcun cambiamento d'abito per le Erinni, ma la lastra in vetro in precedenza tinta di rosso, è ora bianca, a rappresentare quella luce finalmente benigna che si posa non solo sui personaggi, ma sull'intera città di Atene.

Una speciale menzione va riservata alla decisione di De Fusco di caratterizzare le rappresentazioni non solo da un punto di vista scenografico e visivo, ma anche fonico. Il Coro, infatti, per tutto il dipanarsi della trilogia è protagonista di danze e di canti, così come doveva essere alla maniera antica.



Figura 3.8: La scena finale delle *Eumenidi*

CONCLUSIONE

*O tu che abiti il grande, ben costruito vestibolo,
favorevolmente concedi che la casa dell'uomo
risollevi lo sguardo,
e che essa veda con occhi amichevoli
la luce splendente della libertà
dopo il velo del buio.²⁹²*

Il percorso fin qui tracciato mette in evidenza quanto il dinamismo nell'opera eschilea coinvolga ogni parte del dramma teatrale, investendo gli aspetti più scenografici, drammaturgici, fino ad arrivare a quelli di carattere più testuale. La scelta di trattare del tema del movimento dipende da ciò: tutte le "movenze", presenti a livelli diversi, richiamate ed evocate da Eschilo, sottendono quella catena di sangue che unisce senza soluzione di continuità la famiglia degli Atridi, da Tieste a Oreste. L'*Oresteia* stessa incarna questa continua scia sanguinosa, interrotta soltanto sul finale delle *Eumenidi*, grazie al ripristino della δίκη. Non è certamente casuale il fatto che proprio l'ultima parte della trilogia si concluda con una processione, e cioè ancora una volta con un movimento, finalmente risolutivo. «In the last play these same elements are reintroduced to culminate to the reverse movement from destructiveness to safety, from anguish to hope».²⁹³ Si compie dunque un'evoluzione generale: dall'oscurità si passa alla luce, dalla paura alla speranza, dal principio del "dente per dente" a un equo giudizio. In questo processo di trasformazione, tutti gli elementi presi in esame nel presente elaborato hanno giocato un ruolo "coadiuvante", aumentando il *pathos* dei testi, e allo stesso tempo traghettando lo spettatore fino allo scioglimento dell'intreccio. La legge del taglione che stabilisce che uno soffra in maniera equivalente alla colpa commessa è, infatti, finalmente abolita. Oreste, giudicato innocente, è libero di tornare ad Argo, di rientrare in quella casa che ha perso il suo carattere demoniaco,²⁹⁴ e di dare un nuovo corso alla storia della sua famiglia e della sua città.

Potrebbe altresì rivelarsi interessante proporre una riflessione a più largo spettro sulle ragioni che muovono non solo lo studio degli aspetti analizzati, ma dell'opera eschilea nella sua totalità.

²⁹² Ch. 807-811. DI BENEDETTO, MEDDA, 2013, pp. 438-439.

²⁹³ GOHEEN, 1955, p. 125.

²⁹⁴ DI BENEDETTO, 1984, p. 406.

Non parrebbe inusuale interrogarsi, cioè, sulla validità, oggi, di certi concetti espressi dal poeta, o sulla necessità di proporre ancora un approfondimento della trilogia, tralasciando motivazioni legate alla pura erudizione, o al valore intrinseco dell'opera in sé. Per realizzare tale proposito vengono in soccorso le parole del poeta latino Ennio, riportate da Cicerone nel *De Officiis*:

*Homo qui erranti comitet monstrat viam quasi lumen de suo lumine accendat facit. Nihilominus ipsi lucet cum illi accenderit.*²⁹⁵

Il passo, la cui traduzione è la seguente: «l'uomo che mostra cordialmente la via a chi l'ha persa, è come se accendesse un lume da suo lume. Per averlo acceso a quello, il suo lume non brilla certo di meno», svela i fattori e contemporaneamente il fine di un lavoro sul dramma di Eschilo. L'attualità dell'*Oresteia* è racchiusa in questa *sententia*: il testo è in grado di comunicare anche alla contemporaneità moderna valori e concetti, fornendo un perfetto *exemplum vitae*. Ma in che misura ciò risulta vero?

Davanti ai vecchi e nuovi conflitti che infiammano il continente europeo e il mondo intero, il poeta ricorda come il sangue chiama solo sangue, come la vendetta genera solo altra vendetta, mettendo in moto un infinito e pericoloso *loop* di violenze. Il rischio, sempre sottilmente presente anche per le democrazie più antiche e longeve, è quello di cedere alla legge del taglione, rinunciando alla vera giustizia, figlia della ragione e di un consenso democratico.

ἀλλ' ἐκράτησε Ζεὺς ἀγοραῖος·
νικᾷ δ' ἀγαθῶν ἔρις ἡμετέρα διὰ παντός.²⁹⁶

Athena ai vv. 974-975 delle *Eumenidi* pronuncia queste parole, congratulandosi con la decisione presa dall'assemblea dell'*Areopago*: «Infine Zeus ha vinto: Zeus del confronto ha vinto la nostra contesa, ha vinto il bene per sempre». Ἀγοραῖος è un epiteto di Zeus in quanto patrono dell'agorà, intesa quale luogo di adunanza e di assemblea, centro per eccellenza del confronto. La risoluzione eschilea alla gravosa questione degli Atridi, e, azzardando, ad antiche e nuove contese, si pone in questi termini: davanti alla violenza, l'unica arma vincente in grado di assicurare un «bene per sempre» è il dibattito e il confronto, che certamente non si giocano sul campo di battaglia.

²⁹⁵ *Off.* I, [51].

²⁹⁶ Per il testo e la traduzione riportate, si è preferita la variante proposta in CENTANNI, 2007, p. 667.

Da questo punto di vista, risulta emblematica la scelta del regista Davide Livermore di ambientare la sua recentissima versione dell'*Oresteia* durante gli anni Trenta, in un contesto politico mondiale dilaniato dai grandi regimi totalitari. Essa testimonia come la violenza rappresentata dal poeta greco non riguardi esclusivamente rapporti familiari e interpersonali, ma suggerisca considerazioni che facilmente riportano a un passato non così lontano, e a una sempre più stringente attualità.

INDICE DELLE FIGURE

Figura 1.1: Il possibile percorso dei segnali da Troia ad Argo.	p. 20
Figura 1.2: Mixing bowl by the Dokimasia Painter	p. 34
Figura 2.1: Paestan Amphora, The J. Paul Getty Museum	p. 53
Figura 3.1: Cratère des Euménides.....	p. 71
Figura 3.2: Il cammino del fuoco	p. 81
Figura 3.3: Il πόρος πορφυρόστρωτος di De Fusco	p. 82
Figura 3.4: Il πόρος πορφυρόστρωτος di Livermore.....	p. 82
Figura 3.5: Clitemnestra fra i corpi di Agamennone e Cassandra.....	p. 83
Figura 3.6: Il disvelamento del seno.....	p. 84
Figura 3.7: Oreste fra i cadaveri di Clitemnestra ed Egisto	p. 84
Figura 3.8: La scena finale delle Eumenidi	p. 85

BIBLIOGRAFIA

A. EDIZIONI DI RIFERIMENTO

Di Benedetto, Medda 2013

Eschilo. Oresteia: Agamennone, Coefore, Eumenidi, introduzione di V. Di Benedetto, traduzione e note di E. Medda, L. Battezzato, M.P. Pattoni, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2013.

Fraenkel 1962

Aeschylus. Agamemnon, edited with a commentary by E. Fraenkel, I-III, Oxford, Clarendon Press, 1962.

Medda 2017

Eschilo. Agamennone, edizione critica, traduzione e commento a cura di E. Medda, Supplemento 31 al «Bollettino dei classici», I-III, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, Bardi edizioni, 2017.

Sommerstein 1989

Aeschylus. Eumenides, edited by A. Sommerstein, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Untersteiner 2002

M. Untersteiner, *Eschilo. Le Coefore, testo traduzione e commento*, a cura di W. Lapini e V. Citti, Amsterdam, Adolf M. Hakkert Editore, 2002.

B. BIBLIOGRAFIA GENERALE

Adriani 2019

E. Adriani, *Storia del teatro antico*, Roma, Carocci, 2019.

Albini, Faggi 1983

Euripide. Ecuba. Elettra, introduzione di U. Albini, traduzione di U. Albini, V. Faggi, note di C. Bevegni, Milano, Garzanti, 1983.

Bakewell 1997

G. W. Bakewell, *Μετοικία in the "Supplikes" of Aeschylus*, «Classical Antiquity», 16, 2 (1997), pp. 209-228.

Barone 1997

Euripide. Andromaca, a cura di C. Barone, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1997.

Bearzot 2019

C. Bearzot, *I Greci e gli Altri. Convivenza e integrazione*, Roma, Salerno editrice, 2019.

Bonanno 2002

M. G. Bonanno, *I tappeti di Clitemestra e i calzari di Agamennone*, «Dioniso», 1(2002), pp. 26-35.

Brown 1982

A.L. Brown, *Some Problems in the Eumenides of Aeschylus*, «The Journal of Hellenic Studies», 102, (1982), pp. 26-32.

Brown 1983

A.L. Brown, *The Erinyes in the Oresteia: Real Life, the Supernatural, and the Stage*, «The Journal of Hellenic Studies», 103, (1983), pp. 13-34.

Castellaneta 2013

S. Castellaneta, *Il seno svelato ad misericordiam. Esegesi e fortuna di un'immagine omerica*, Bari, Cacucci, 2013.

Centanni 2007

Eschilo. Le tragedie, traduzione, introduzioni e commento a cura di M. Centanni, Milano, Mondadori, 2007.

Cerri 1999

Omero. Iliade, introduzione e traduzione di G. Cerri, commento di A. Gostoli, con un saggio di W. Schadewaldt, Milano, BUR, 1999.

Cozzo 2020

A. Cozzo, *Stranieri. Figure dell'Altro nella Grecia antica*, Trapani, Di Girolamo, 2020.

Davis 1975

W. V. Davis, *The Significance of the Net Metaphor in the "Oresteia"*, «College English Association Critic», 38, 1(1975), pp. 21-24.

Di Benedetto 1984

V. Di Benedetto, *La casa, il demone e la struttura dell'"Oresteia"*, «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica», 5 (1984), pp. 385-406.

Di Benedetto, Medda 2002

V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena: la tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi, 2002.

Dougherty 2017

C. Dougherty, *"These Metoikoi": Living with Others, Living as Others in Aeschylus' Oresteia*, «American Journal of Philology», 138 (2017), pp. 577-604.

Dover 1977

K. J. Dover, *I tessuti rossi dell'Agamennone*, «Dioniso», 48 (1977), pp. 55-69.

Dumortier 1935

J. Dumortier, *Les images dans la poesie d'Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, 1935.

Duke 1954

T.T. Duke, *Murder in the Bath: Reflections on the Death of Agamemnon*, «The Classical Journal», 49, 7 (1954), pp. 325-330.

Edinger 1981

H. G. Edinger, *Index analyticus graecitatis aeschyleae*, Hildesheim, Georg Olms, 1981.

Ferrari 2019

Eschilo. Persiani, Sette contro Tebe, Supplici, a cura di F. Ferrari, Milano, BUR, 2019.

Ferrari 1997

G. Ferrari, *Figures in the Text: Metaphors and Riddles in the "Agamemnon"*, «Classical Philology», 92, 1 (1997), pp. 1-45.

Ferraro 2011

G. Ferraro, *La saga degli Atridi tra antichi e moderni*, I-II, Napoli, Simone, 2011.

Fowler 1967

H. Fowler, *Aeschylus' Imagery*, «Classica et Mediaevalia», 28 (1967), pp. 23-74.

Fowler 1991

B. H. Fowler, *The Creatures and the Blood*, «Illinois Classical Studies», 16, 1/2 (1991), pp. 85-100.

Fraschetti 2003

Erodoto. Le Storie. Libro VIII. La vittoria di Temistocle, a cura di D. Asheri, A. Corcella, traduzione di A. Fraschetti, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore, 2003.

Fraschetti 2006

Erodoto. Le Storie. Libro IX. La battaglia di Platea, a cura di D. Asheri, A. Corcella, traduzione di A. Fraschetti, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore, 2006.

Gantz 1977

T. N. Gantz, *The Fires of the Oresteia*, «The Journal of Hellenic Studies», 97 (1977), pp. 28-38.

Garson 1983

R. W. Garson, *Observations On Some Recurrent Metaphors In Aeschylus' Oresteia*, «Acta Classica», XXVI (1983), pp. 33-39.

Goheen 1955

R.F. Goheen, *Aspects of Dramatic Symbolism: Three Studies in the Oresteia*, «The American Journal of Philology», 76, 2 (1955), pp. 113-137.

Griffith 1988

R. D. Griffith, *Disrobing in the Oresteia*, «The Classical Quarterly», 38, 2 (1988), pp. 552-554.

Headlam 1906

W. Headlam, *The Last Scene of the Eumenides*, «The Journal of Hellenic Studies», 26, (1906), pp. 268-277.

Himmelhoch 2005

L. Himmelhoch, *Athena's Entrance at "Eumenides" 405 and Hippotrophic Imagery in Aeschylus's Oresteia*, «Arethusa», 38, 3 (2005), pp. 263-302.

Kavafis 2021

K. Kavafis, *Poesie e prose*, a cura di R. Lavagnini, C. Luciani, Firenze, Bompiani, 2021, E-book.

Lebeck 1964

A. Lebeck, *The Robe of Iphigenia in Agamemnon*, «Greek, Roman and Byzantine Studies», 5 (1964), pp. 35-41.

Lebeck 1971

A. Lebeck, *The Oresteia: a study in language and structure*, Washington D.C., Center for Hellenic Studies, 1971.

Levine 2015

D. Levine, *Act, Metaphors, and Powers of Feet in Aeschylus's "Oresteia"*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 145, 2 (2015), pp. 253-280.

Lloyd-Jones 1952

H. Lloyd-Jones, *The Robes of Iphigeneia*, «The Classical Review», 2, 3/4 (1952), pp. 132-135.

Macleod 1975

C. W. Macleod, *Clothing in the Oresteia*, «MAIA», 27 (1975), pp. 201-203.

Medda, 2001

Euripide. Oreste, a cura di E. Medda, Milano, BUR, 2001.

Mcneil 2005

L. Mcneil, *Bridal Cloths, Cover-ups, and Kharis: The 'Carpet Scene' in Aeschylus' "Agamemnon"*, «Greece & Rome», 52, 1 (2005), pp. 1-17.

Morrell 1997

K. S. Morrell, *The Fabric of Persuasion: Clytaemnestra, Agamemnon, and the Sea of Garments*, «The Classical Journal», 92, 2 (1996 - 1997), pp. 141-165.

Pace 2014

C. Pace, *Geografia del ritorno di Agamennone, da omero ai tragici* in *Le tradizioni del Peloponneso*, a cura di V. Foderà, E. Lanzillotta, Tivoli, Tored, 2014, pp. 121-156.

Pecci 2008

H. V. Hoffmannsthal. Elektra, a cura di R. Pecci, «La Fenice prima dell'opera», 2 (2008).

Peradotto 1964

J. J. Peradotto, *Some Patterns of Nature Imagery in the Oresteia*, «The American Journal of Philology», 85, 4 (1964), pp. 378-393.

Privitera 2015

Omero. Odissea volume I Libri I-IV, a cura di A. Heubeck, S. West, traduzione di G. A. Privitera, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 2015.

Privitera 2015

Omero. Odissea volume III Libri IX-XII, a cura di A. Heubeck, traduzione di G. A. Privitera, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 2015.

Privitera 2015

Omero. Odissea volume V Libri XVII-XX, a cura di J. Russo, traduzione di G.A. Privitera, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 2015.

Ritsos 2020

G. Ritsos, *Quarta dimensione*, Milano, Crocetti, 2020, (Kindle e-book).

Rehm 1994

R. Rehm, *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

Rehm 2002

R. Rehm, *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton, Princeton University Press, 2002.

Roux 1974

G. Roux, *Commentaires à l'Orestie*, «Revue des Études Grecques», 87, 1974. pp. 33-79.

Sider 1978

D. Sider, *Stagecraft in the Oresteia*, «The American Journal of Philology», 99, 1 (1978), pp. 12-27.

Snell 1969

B. Snell, *Eschilo e l'azione drammatica*, Milano, Lampugnani Nigri, 1969.

Taplin 1977

O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, Oxford At the Clarendon Press, 1977.

Toibin 2018

C. Toibin, *La casa dei nomi*, traduzione di G. Granato, Torino, Einaudi, 2018.

Vermeule 1966

E. Vermeule, *The Boston Oresteia Krater*, «American Journal of Archaeology», 70, 1 (1966), pp. 1- 22.

C. SITOGRAFIA

Bevilacqua 2016

F. Bevilacqua, *Oresteia-regia Luca De Fusco*, «Sipario», 2016, <https://www.sipario.it/recensioniprosao/item/9707-orestea-regia-luca-de-fusco.html> (ultima consultazione: ottobre 2022).

LSJ 2011

H. G. Liddell, R. Scott, H. Stuart Jones, *The online Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon*, 2011, TLG, <http://stephanus.tlg.uci.edu/> (ultima consultazione: ottobre 2022).

Mingazzini 1960

P. Mingazzini, *Erinni*, in *Enciclopedia dell'arte antica*, Treccani, 1960, https://www.treccani.it/enciclopedia/erinni_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/, (ultima consultazione ottobre 2022).

Montanari 1958

G. Bermont Montanari, *Althaia*, in *Enciclopedia dell'arte antica*, Treccani, 1958, https://www.treccani.it/enciclopedia/althaia_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/, (ultima consultazione: settembre 2022).

O' Brien 1966

M. E. O'Brien, *Light and Darkness Imagery in the Oresteia of Aeschylus*, Master's thesis, Chicago, Loyola University of Chicago, 1966, https://ecommons.luc.edu/luc_theses/2175.

Paribeni 1966

E. Paribeni, *Scilla*, Enciclopedia dell'arte antica, Treccani, 1966, https://www.treccani.it/enciclopedia/scilla-2_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/, (ultima consultazione: settembre 2022).

RINGRAZIAMENTI

*Rendete grazie al Signore perché è buono,
perché il Suo Amore è per sempre.²⁹⁷*

Questa tesi segna la fine di un importante ciclo per la mia vita e la mia istruzione, ed è solo grazie ad una fedeltà e a un Amore più grandi che tutto si è potuto compiere. Proprio dalla bontà di questo Amore mi sono state donate tutte le persone che in questi anni mi sono state accanto, e a cui vanno i miei ringraziamenti.

La mia sincera gratitudine va in primo luogo al mio relatore, il Professore Francesco Puccio, di cui ho potuto apprezzare le doti umane e professionali. Con cura, pazienza, e disponibilità infinite, mi ha seguito nel percorso di stesura di questo elaborato, incoraggiando e rispettando sempre le mie idee e scelte. Desidero poi ringraziare il mio correlatore, Professore Stefano Caneva, che senza esitazione mi ha consigliato letture e approfondimenti necessari, contribuendo al completamento del lavoro. Ringrazio anche il Teatro Mercadante di Napoli, nella persona della Dott.ssa Maraucci, che con estrema cortesia mi ha messo a disposizione materiale audiovisivo preziosissimo.

L'esperienza universitaria di questi ultimi tre anni, nonostante la pandemia da Covid-19, è stata la più arricchente e completa che potessi desiderare. Se Padova è diventata "casa", lo devo soprattutto alla mia speciale famiglia d'adozione: Margherita, Nicola, Tommaso e Maria. I nostri pranzi domenicali sono stati occasione non solo di sperimentare il calore degli affetti, ma anche il luogo di condivisioni aperte e stimolanti.

Un'altra "casa speciale" mi ha accolta durante la mia permanenza patavina, il Collegio "M. Dositea Bottani": alle suore, e a tutte le ragazze con cui ho avuto l'onore di percorrere un pezzetto di strada, va il mio grazie per avermi dato la possibilità di riconoscere la bellezza dei nuovi incontri e la ricchezza della diversità. Non posso non ricordare Francesca, Federica, Valentina, Federica e soprattutto Paola, la cui amicizia è un regalo prezioso per la vita, nonostante il tempo e i chilometri di distanza.

«Un amico fedele è un rifugio sicuro»: grazie a tutti i miei amici, che aggiungono valore ad ogni attimo vissuto. Grazie a Michela, capace di accompagnare e abbracciare; a Gaia, attenta e fedele presenza da ventitré anni; a Francesca, il cui affetto e vicinanza sono una luminosa carezza; a quanti condividono con me il cammino nel Rinnovamento

²⁹⁷ Cfr. Salmo 118.

nello Spirito Santo; a Francesco, Manuela, Miriam, Marina, Marta, Valentina, e a tanti altri ancora. Grazie a Stefano, che c'è sempre, ed è custode del mio cuore.

L'ultimo e più grande ringraziamento è infine per la mia famiglia: grazie alle mie amate nonne, Lucia e Gabriella; ai miei nonni, Pacifico e Primo, che non ci sono più, ma che dal cielo sostengono ogni passo; grazie ai miei adorati zii, Maria Rosaria e Lorenzo, sempre pronti ad accogliere e ascoltare, e grazie ad Alessandro, Francesco, Ambra e Tommaso, che regalano gioia e colore.

Grazie ai miei genitori, Emidio e Giuseppina, e a mio fratello Marco: senza di loro, oggi, niente di tutto questo sarebbe possibile. Al loro affetto, ai loro sacrifici, alle risate, e alle sofferenze affrontate sempre sostenendoci l'un l'altro, va la mia eterna gratitudine e tutto il mio amore.

