



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE DEL MONDO ANTICO
CORSO DI LAUREA IN LETTERE

Tesi di laurea

SOGNI NELLA TRAGEDIA

Relatore: Ch.mo Prof. Davide Susanetti

Laureanda: Filomena Tolfa
Matr. n. 404083 / LT

Anno Accademico 2007-2008

Ai miei genitori: Antonio e Rosa.

INDICE

Premesse	p. 3
-----------------	------

Capitolo Primo

Sogno: Coefore e Persiani

1. Le Coefore.	p. 11
2. Il sogno, vv. 523-539.	p. 14
2.1. Chi racconta il sogno a che punto dell'intreccio drammaturgico.	p. 15
2.1. Oggetto del sogno.	p. 19
2.3. Funzione drammaturgica del sogno.	p. 23
3. I Persiani.	p. 28
4. Il sogno, vv. 176-200.	p. 30
4.1. Chi racconta il sogno e a che punto dell'intreccio drammaturgico.	p. 32
4.1. Oggetto del sogno.	p. 40
4.2. Funzione drammaturgica del sogno.	p. 43

Capitolo Secondo

Euripide: Ifigenia in Tauride ed Ecuba.

1. Ifigenia in Tauride.	p. 45
2. Il sogno, vv.42-55.	p. 48
2.1 Chi racconta il sogno a che punto dell'intreccio drammaturgico.	p. 49
2.2 Oggetto del sogno.	p. 54
2.3 Funzione drammaturgica del sogno.	p. 57
3. Ecuba.	p. 60
4. Il sogno, vv. 68-91.	p. 62
4.1 Chi racconta il sogno e a che punto dell'intreccio drammaturgico.	p. 64
4.3 Oggetto del sogno.	p. 68
4.3 Funzione drammaturgica del sogno.	p. 73

Capitolo Terzo

Sofocle: Elettra

1. Elettra. p. 77
2. Il sogno, vv. 417-425. p. 81
- 2.1 Chi racconta il sogno e a che punto dell'intreccio
drammaturgico. p. 82
- 2.2 Oggetto del sogno. p. 87
- 2.3 Funzione drammaturgica del sogno. p. 91

Conclusioni p. 97

Bibliografia p. 101

Premesse.

Il sogno, nella sua sfuggente complessità e vasta gamma di manifestazioni ha interessato molti degli scrittori antichi che di esso o di qualche suo aspetto particolare si sono occupati sotto diverse prospettive e con finalità varie.

A differenza di quanto avviene oggi, il fenomeno onirico non era legato alla sfera individuale né dal punto di vista neuro-fisiologico né dal punto di vista dell'analisi freudiana dei contenuti mnestici.

Il sogno, infatti, in alcune rappresentazioni arrivava ad essere un personaggio vero e proprio raffigurato da un giovane dotato di ali e di un corno, tramite il quale versava i sogni nelle menti degli uomini addormentati.

Accanto a questi sogni si colloca il cosiddetto "sogno oggettivo" (Dodds) o "esterno": un'entità dotata di una personale autonomia e concretezza, immaginata svolgersi non nella psiche del dormiente, ma in uno spazio fisico reale.

È un'esperienza strettamente legata alla vista: è un'immagine, variamente definita, che colpisce i sensi del dormiente; è, inoltre, direttamente coinvolto nella sfera del pensiero, rispetto al quale rappresenta un'esperienza alternativa pur partecipando del medesimo processo di formazione: come il pensiero infatti, il sogno è percezione, tant'è che nel riportare l'esperienza onirica, gli autori greci non usano mai le espressioni familiari ai moderni, "fare" o "avere sogni" ma sempre "vedere": ὄντα ἰδεῖν.

Il sogno colto prevalentemente nel suo aspetto visivo, si configura sempre come un'apparizione o una manifestazione.

In gran parte delle occorrenze omeriche il sogno non è altro che un messaggero della divinità. L'affinità ad episodi che vedono protagonisti Iris o Hermes ribadiscono il ruolo che il sogno è chiamato a svolgere: comunicare al dormiente la volontà o le decisioni degli dei contribuendo allo stesso tempo a motivare le scelte e le azioni del personaggio e a definirne il carattere.

L'origine sovrumana del sogno inoltre faceva sì che ad esso venisse attribuita un'importanza notevole e fosse sempre considerato con timore e rispetto.

L'attendibilità del messaggio, vale a dire la certezza della provenienza divina di esso, era connaturata al carattere oggettivo del sogno, tale oggettività viene portata alle estreme conseguenze da Erodoto; nell'imminenza della spedizione contro la Grecia, a Serse si era presentato un sogno che lo invitava per due volte di seguito a non desistere dall'impresa mentre il suo consigliere Artabano si dichiarava sfavorevole alla spedizione (Her. VII 12-15).

Per giudicare della qualità del sogno viene qui esperito un mezzo singolare. Secondo la proposta di Serse il sogno avrebbe attestato la sua attendibilità comunicando il medesimo messaggio sia al re sia al suo consigliere, una volta che questi avesse indossato gli abiti regali, occupato il trono e dormito nel suo medesimo letto. Il carattere oggettivo del sogno implicava infatti che il messaggio fosse comunicato,

sostanzialmente identico, a più di una persona. Come afferma in seguito Artabano: “se continuerà a venire nuovamente, direi anch’io che è di natura divina”(Her. VII 16).

Nella Teogonia di Esiodo la schiera dei Sogni è ricordata insieme agli esseri divini che Notte aveva generato da sola e che appaiono associati alla sfera dell’al di là, alla morte e in genere al mondo precosmico. La schiera dei Sogni(φύλον Ὀνειρώων)figura in un unico verso insieme con Thanatos e Hypnos(v. 212). Va sottolineato come questi esseri siano generati da Notte senza il concorso di un’entità maschile(v. 213). Un “paese dei Sogni” figura nell’Odissea(XXIV, 11-13)quando Hermes guida le anime dei pretendenti nell’Ade, esse giungono alle rive di Oceano, alla pietra di Leucade, alle porte del Sole e alla terra dei Sogni. Qui è anche la sede delle anime, immagini dei morti: il paese dei sogni è chiaramente collocato ai confini della terra, alle soglie dell’al di là.

Anche Odisseo, quando si reca ad interrogare Tiresia, giunge ai confini del mondo, alle correnti di Oceano, dove risiede il popolo dei Cimmeri, avvolto da vapori e da nubi(Od. XI 13-15), i raggi del sole non penetrano mai in questa terra, né all’alba, né al tramonto; su di essi si stende la notte funesta. I Cimmeri, in opposizione agli abitanti dei paesi del Sole, sono qui espressione del regno di Notte. Come la terra dei sogni quella dei Cimmeri è collocata ai confini della terra tra il mondo degli uomini e l’al di là, all’imboccatura dell’oltretomba.

Nella Teogonia il rapporto del sogno con l’ordine precosmico, con un mondo cioè non ancora retto dalle leggi divine, viene espresso anche per via genealogica: i sogni sono figli di Notte, di una potenza oscura che si colloca all’inizio del divenire cosmico, precedente nel tempo il mondo attuale governato dagli dei e quindi relativamente autonoma rispetto ad esso. L’intervento della divinità in questa sfera è costantemente accompagnato da un successo parziale. Disciplinando queste forze e armonizzandole con il nuovo ordine, l’intervento divino ne avrebbe reso la presenza accettabile all’uomo e per certi versi anche utile.

Il sogno non rientrava per i greci nella medesima sfera della normalità, quella dei desti, nella quale opera l’uomo e che presuppone l’esistenza di un kosmos divino, ma, associato allo stato di sonno della persona il sogno diveniva espressione di attività esercitate in una condizione di alterazione del soggetto, durante la quale esso non disponeva delle sue normali capacità. Molti dubbi si nutrivano infatti sul loro significato dal momento che spesso erano possibili interpretazioni diverse.

Accanto alla tradizione che presentava i sogni quali figli di Notte, ne esisteva una parallela che li diceva figli della Terra.

In uno stasimo della Ifigenia in Tauride è narrato un notevole episodio della lotta tra Apollo e la Terra(Chthon)per la sovranità sull’oracolo delfico(Eur. If.t.vv.1259-82). Quando Apollo prese possesso dell’oracolo spodestandone Themis, Chthon generò i sogni che svelavano all’uomo nel sonno gli eventi passati, presenti e futuri(vv.1261-65).

La Terra aveva così sottratto all’oracolo le sue capacità profetiche e le aveva affidate ai sogni, da lei stessa generati.

Apollo, vistosi privato degli onori ormai acquisiti, si recò sull'Olimpo da Zeus perché questi "togliesse dall'oracolo pizio l'ira della dea"(v.1273).

Zeus decise allora di far cessare le "voci notturne" e di restituire gli onori ad Apollo. Il racconto è importante per varie ragioni, qui è narrato infatti non solo un episodio della lotta per la signoria di Delfi ma anche il potere giurisdizionale di Chthon sui sogni: essa mantiene, nei confronti delle divinità olimpiche un comportamento di relativa autonomia. Nel caso specifico essendo Apollo divenuto il nuovo signore di Delfi dopo aver spodestato Themis, che è figlia di Chthon, essa non si adatta alla situazione e preferisce generare nuovi esseri, i sogni, piuttosto che cedere la signoria ad Apollo, e trasferisce quindi ad essi le sue facoltà oracolari. In questo modo essa mantiene il pieno controllo dell'oracolo dal momento che i sogni sono sue dirette emanazioni(come già avveniva in Esiodo, i sogni erano verosimilmente generati senza la cooperazione maschile).

Questo evento certamente rileva una crisi nell'ambito dei profondi mutamenti cosmici che precedettero l'avvento del nuovo ordine ma fu anche conflitto di dimensioni modeste dal momento che vedeva coinvolti soltanto Apollo e Chthon e interessava il controllo di un unico, per quanto notevole, centro oracolare. Alla disputa pone rimedio Zeus stesso che fa cessare le "voci notturne" e ristabilisce le condizioni createsi con l'avvento di Apollo. I sogni appaiono in questo luogo come l'ultimo mezzo di cui dispone la Terra per scuotere la nuova sovranità olimpica.

È possibile che in età più antica una divinazione attraverso il sogno di tipo incubatoio, svolgesse a Delfi un ruolo di rilievo.

In ogni caso i nuovi signori del cosmo si rivelano in questa circostanza forti e il tentativo fallisce. Della rappresentazione tradizionale del sogno appare qui valorizzato il ruolo eversivo da esso svolto. D'altra parte i rappresentanti del nuovo ordine, per aspirare ad una sovranità duratura, devono non solo imporsi alle più antiche potenze dell'universo che dominavano il mondo prima del loro avvento, ma anche disporre di una forza bastante a scoraggiare ulteriori pretendenti.

I sogni, in quanto espressione di forze ancestrali, rappresentano una possibilità di crisi e di latente instabilità del sistema.

In condizione di normalità il rapporto tra l'uomo e le fonti prime della conoscenza, di cui le divinità preolimpiche sono depositarie, sono ormai regolati dalla mediazione divina. Ciò risulta chiaramente dal Coro euripideo: la Terra, per vendicare la figlia Themis, sottrae l'onore dell'oracolo ad Apollo(vv.1267-69).

Essa continua ad essere cioè la vera depositaria della conoscenza oracolare, anche se, con la venuta del dio, non può disporre liberamente come in passato. Probabilmente anche per questa ragione la conoscenza che si assumeva direttamente attraverso il sogno, era destinata a svolgere in Grecia un ruolo subordinato rispetto a quella cui presiedevano ormai le nuove divinità olimpiche.

I caratteri del sogno esaminati fin'ora delineano un primo quadro sufficientemente omogeneo della rappresentazione greca di questa esperienza. La credenza generale che il sogno giunga all'uomo dalla divinità(θεῖος ὄνειρος)convive con quella che lo vede risiedere ai limiti del mondo umano, a diretto contatto con l'al di là. In questo

caso prevale la caratterizzazione notturna o ctonia del sogno, che ritroviamo più chiaramente delineata nella Teogonia esiodea.

Quanto fin'ora si è detto sul sogno è, però, frutto degli studi raccolti nel saggio di Brillante, *La rappresentazione del sogno nella Grecia antica*, che si occupa di circoscrivere e di definire i significati che si riconoscevano al fenomeno onirico attraverso il confronto con altre esperienze umane avvertite come simili, il lavoro di tesi qui proposto tenta, invece, di affrontare il tema da un punto di vista letterario, lasciando da parte l'aspetto antropologico culturale e religioso del fatto reale dell'esperienza onirica, per dare spazio e attenzione al racconto che del sogno fa la letteratura nella sua declinazione precisa di teatro. Il sogno in letteratura esiste nel momento in cui viene raccontato; quello che resta del sogno sono le tracce del suo passaggio, i reperti archeologici della città antica e l'idea che di essa filtra nella città nuova.

Le tracce sono le parole in cui si traduce il racconto.

In letteratura il sogno è il sogno, il suo racconto e la frontiera che li separa, frontiera che non è più il limite in cui combaciano e si intersecano i confini, il luogo comune all'uno e all'altro, ma piuttosto ciò che manca ad entrambi.

In *Lituraterre*(1971) Lacan spiega infatti la frontiera con la metafora del litorale, vale a dire non tanto la linea che separa due territori e che occorre varcare per passare dall'uno all'altro, quanto il punto di impatto, d'urto, fra due domini inassimilabili l'uno all'altro quali possono essere la terra continentale e l'oceano.

Il sogno è tutto nell'ossimoro "visione notturna" poiché quanto è legato alla notte si contrappone al giorno e al sole in termini di luminosità quindi di visibilità e di esistenza e percettibilità di un oggetto o di una forma.

Lo sguardo emergente nel racconto del sogno è una linea di fuga, punto di rovesciamento dentro i limiti della rappresentazione tale che i limiti non racchiudono e non contengono ma soltanto costituiscono un bordo.

Il sogno in letteratura è una visione che non accoglie, mostra; è un simbolo una realtà che è più di se stessa, e che nei testi di cui ci occuperemo svanisce, si dissolve si compie proprio nel momento in cui trova una congruenza con il divenire dell'azione del dramma, pur mantenendo fino a quel punto un rapporto di dialogo con esso che si traduce in uno stato di suspense, di abbacinante mancamento e sottrazione di certezze che lo attraversa.

I sogni qui studiati sono quelli nati alla foce della produzione letteraria dell'Atene del V sec. a.C. e che confluiscono nel letto del teatro di quel secolo: si tratterà del sogno di Clitennestra nelle *Coefore* e nell'*Elettra* di Sofocle, del sogno di Atossa nei *Persiani*, di quello di Ifigenia nell'*Ifigenia in Tauride* e del sogno di Ecuba nell'omonima tragedia di Euripide.

Nella tragedia lo studio del sogno risulta particolarmente interessante proprio per il gioco delle forze messe in campo dalla forma artistica e dalla precisa destinazione performativa dell'opera; cambia rispetto all'epica il rapporto tra il poeta-drammaturgo e il pubblico, c'è un background drammatico cui sempre il compositore deve fare riferimento e, soprattutto, rispetto all'epica si passa dal racconto ad una sola

voce, quella del narratore, al racconto di più voci, quella dei personaggi quindi dei ruoli.

Nell'epica il narratore è onnipresente e onnisciente, può vedere non solo attraverso muri e porte, ma anche attraverso le menti, i cuori, le forze di dinamica interna che muovono le scelte dei personaggi non solo degli uomini ma anche delle divinità e del fato; è presente ad ogni azione entra in ogni pubblico consiglio, conosce ogni segreto dell'Olimpo.

Il congegno del sogno, quindi, viene da lui svelato.

Nella poesia didascalica il poeta parla in propria persona, dopo aver ricondotto alle Muse la fonte di legittimazione del suo sapere continua ad insegnare come un uomo che è in maggior o minore misura esperto della materia in cui si professa istruito.

In questo tipo di letteratura che tende a rendere chiaro e trasmettere pensieri e insegnamenti manca l'uso dell'immaginazione che è il dispositivo alla base dell'azionamento del meccanismo-sogno.

Nella tragedia l'onnisciente narratore e il poeta precettore non compaiono ad informare sulla trama degli eventi, e la storia deve necessariamente essere raccontata attraverso l'azione scenica delle persone coinvolte nelle tribolazioni del dramma. Esse non hanno la capacità di penetrazione del poeta epico che è a conoscenza di tutto quanto accade in cielo e tra gli uomini. Né hanno il privilegio di spiegare al loro pubblico le cause o l'imbastitura drammaturgica dell'opera, come invece può fare il poeta che parla in propria persona.

Il campo di conoscenza di ciascun personaggio del dramma è limitato, come del resto la conoscenza delle persone nella vita reale, a supposizioni basate su un criterio di verisimiglianza e di probabilità.

Il sogno, quindi, passando attraverso vari generi assumerà per forza di cose forme differenti. Un demone del sogno mandato da Zeus non apparirà mai sulla scena. L'oggettività, la personalità del sogno corrisponderà, invece, alle esperienze e alla conoscenza del personaggio rappresentato dall'attore in scena. Raramente si troveranno le divinità parlare al pubblico dei loro piani sull'invio di demoni del sogno o di indistinti fantasmi o sulla loro stessa imminente apparizione ai mortali. Il drammaturgo per essere efficace nell'uso del sogno dovrà servirsi di un mezzo diverso che ne regolerà la materia, in sostanza identica, cambiandone la forma.

Spesso il sogno è inserito nel racconto mitico che è già tema di una produzione epica e il poeta tragico, nello spostamento del mito dalla narrativa al dramma, di frequente lo adopera; altre volte però l'inserimento del sogno nel dramma è deciso non sul modello del mito che non contiene il sogno ma sul modello che di esso invece è presente autonomamente nell'epica; bisogna infatti ricordare che la fonte diretta del sogno in tragedia non si deve ricercare nella religione e nel culto, ma nella letteratura, vale a dire la fonte del sogno in tragedia è una fonte di tipo letterario e artistico. Quasi mai il sogno è necessario allo svolgimento della storia del mito e i drammaturghi che sapevano usare così liberamente quella materia, se solo avessero voluto avrebbero potuto eliminarlo, ma loro trovarono in esso un mezzo artistico di notevole forza tramite cui poter garantire all'opera letteraria effetti precisi all'interno di quello stesso universo; per tanto trattavano del sogno non solo quando si trovavano

di fronte a leggende epiche che lo contenevano ma anche quando in esse non era presente. Ad esempio, nei Persiani, il plot sebbene abbia uno sfondo storico, non ha alcuna pretesa di autenticità nella scelta dei dettagli e il sogno probabilmente confermava questa volontà dell'autore.

Eschilo fu probabilmente il primo drammaturgo ad impiegare con successo l'espedito del sogno, ne riconosce il carattere psicologico, la fonte fisica della manifestazione onirica come legata ad uno stato di esclusiva passività e recettività mentale del soggetto, ma in generale la sua scelta artistica è votata alla concezione del sogno che pone la sua origine all'esterno della mente del sognatore, e che gli deriva dall'epica e dai racconti mitici.

Euripide, sulla scorta di Eschilo fa abbondantemente ricorso ai sogni o ai fenomeni onirici e per due volte in modo molto chiaro e preciso: nell'Ecuba appunto e nell'Ifigenia in Tauride, mentre Sofocle impiega raramente questo mezzo: due piccoli riferimenti e solo una volta, nell'Elettra, un pieno e compiuto inserimento di esso.

Ci occuperemo in questo lavoro di descrivere ciascun sogno, di indicarne la morfologia, di assegnargli delle coordinate all'interno del piano individuato dal testo e di rilevare gli effetti che da essi scaturiscono sullo sviluppo dell'azione e dei personaggi.

CAPITOLO I

Eschilo: Coefore e Persiani.

1. *Le Coefore.*

La scena è ambientata ad Argo, di fronte al palazzo degli Atridi. Oreste che era stato allontanato dalla città paterna e accolto in Focide da Strofio, amico di Agamennone, entra in scena con Pilade, figlio di colui che lo aveva ospitato. Eschilo non precisa quale intervallo di tempo sia trascorso tra la prima e la seconda tragedia ma è evidente che sono passati almeno sette anni, dal momento che Oreste, nato poco prima della partenza di Agamennone per Troia e allontanato da Argo poco prima della sua uccisione, adesso aveva sicuramente raggiunto i diciotto anni cioè l'efebia e con essa aveva, quindi, anche riconquistato il diritto di ritornare re e padrone della sua casa¹.

I due si avvicinano alla tomba di Agamennone che domina la prima parte delle Coefore, qui Oreste, dopo aver ricevuto a Delfi da Apollo l'ordine di vendicare la morte di suo padre pone una ciocca di capelli della compiuta efebia².

Frattanto, verso la tomba, si avvanza un corteo di donne vestite di nero che portano libagioni (il Coro di Coefore ovvero portatrici di libagioni). Le conduce la sorella Elettra, da lontano in disparte Oreste la riconosce. Le donne, deportate come schiave ad Argo, entrano in scena salmodiando una nenia funebre, ma, quale il motivo: la notte precedente Clitennestra ebbe un sogno pauroso ed oscuro, che solo più tardi le sarà chiaro. Ma ora, subito, sente di dover placare l'anima del morto.

¹PAULETTE GHIRON-BISTAGNE, *Iconografia delle Coefore e problemi scenici*, pag. 227 in Dioniso Istituto Nazionale del Dramma Antico, Siracusa- volume XLVIII- annata 1977: "Il particolare più importante, nel vaso di Bari e nel vaso del Louvre è la figura del re ucciso sul trono. Dobbiamo notare che contrastando coll'immagine del re raffigurato con tutti gli accessori della sua potenza, i giovanotti sono nudi. Sui vasi attici anteriori, Oreste appare col vestito dell'oplite. La nudità degli eroi fa dimenticare, qui, la realia dello spettacolo. Tuttavia, il cappello, la clamide, le scarpe, bastano a caratterizzare Pilade e Oreste come viaggiatori (cf. Coef. 560 ss). Che significa questa nudità? La fedeltà del pittore alla tradizione plastica e pittorica che rappresenta gli eroi nudi? A differenza dei pittori dello stile severo, il nostro artista ha voluto rappresentare i giovanotti come efebi. Dobbiamo riferire allo studio tanto interessante di P. VIDAL-NAQUET sulla caccia e il sacrificio nell'Oresteia per capire tutta la differenza fra la rappresentazione dell'oplite e quella dell'efebio nudo. Abbiamo già notato che la composizione si svolge come una scena di caccia, attività che precede il passaggio allo stato dell'uomo adulto, soldato della città. La nudità caratterizza ugualmente gli atleti: Oreste è "l'atlete efedros" il campione di riserva, dal quale il coro aspetta la vittoria (Coef. 868). La rappresentazione dei giovani nudi corrisponde al pensiero profondo del poeta. Uccidere Egisto potrebbe sembrare lo scopo principale di Oreste. Difatto la sua missione è molto più complessa. Certo la morte di Egisto deve vendicare la morte di Agamennone. Ma questa morte si presenta anche come l'unica possibilità di rendere il trono ai suoi eredi legittimi".

² La celebrazione dell'efebia era connessa con il culto di Apollo.

“ La struttura del dramma, semplicissima, è già disegnata. Sono come due linee che si vengono incontro, una dalla casa del re e una dalla lontana Focide, condotte ambedue da un’unica volontà divina: la tomba di Agamennone è il punto di incontro”³.

Elettra si avvicina al sepolcro: non vuole fare le offerte, perché provengono dall’assassina del morto; pensa di spargerle a terra e chiede consiglio al Coro che le dice di pregare sia per Oreste sia perché qualcuno uccida gli assassini di suo padre. Proprio mentre sta pronunciando le invocazioni sulla tomba del padre, Elettra scorge una ciocca di capelli simili ai suoi e immediatamente, sospetta, sono del fratello. Ed ecco Oreste si fa avanti, e fratello e sorella finalmente si ritrovano: c’è un breve momento di felicità nell’incontro dei fratelli, che ormai sono una persona sola uniti dalla stessa volontà. “Così le fila del dramma si vengono annodando verso il loro centro, che è la vendetta”⁴.

Sulla tomba di Agamennone si alza ora un lamento funebre, un grande corale a tre voci: alle voci del Coro si uniscono le invocazioni allo spirito di Agamennone pronunciate da Elettra e Oreste. E la tragedia si avvia ad essere “ il peana di vittoria che si sviluppa dalla trenodia del re ucciso... sono la vittoria del re morto”⁵.

Il pianto luttuoso di Oreste e Elettra si trasforma subito, sotto l’assillo continuo del Coro, in un appello appassionato perché gli assassini paghino per il loro gesto. Il delitto chiama il delitto, dichiara il coro rivolgendosi ad Oreste, anche se, immediatamente dopo, le donne piangono la sorte degli Atridi. Questi ripetuti contrasti di stati d’animo e di umore, sono alla base dello svolgimento delle Coefore e il coro vi ha largo peso. Gli interventi che il Coro, in un continuo crescendo, propone sono la cifra della sua capacità di giocare su effetti di contrasto.

Il canto cessa, i fratelli sono ancora davanti alla tomba, sordi all’infausto lamento delle Coefore; le donne raccontano ad Oreste del sogno di Clitennestra: partoriva un serpente, lo addormentava in fasce ma, al momento in cui lo allattava il serpente prendeva a succhiare dal suo seno latte misto a sangue. Oreste pensa e spera che il sogno sfoci in un evento reale.

Dopo il commo l’azione segue veloce, è ormai tarda sera e Oreste e Pilade vestiti da viaggiatori, si avvicinano alla reggia per annunciare a Clitennestra che Oreste è morto. Clitennestra accoglie in casa i due ospiti. Rientrano tutti tranne il Coro. Il primo provvedimento di Clitennestra è inviare un messaggio ad Egisto: che torni immediatamente e porti con sé un corpo di guardie armato. Arriva Egisto interroga le donne, il Coro dichiara di non conoscere i particolari e invita Egisto ad informarsi di persona. Il ritmo si accelera: Egisto entra nel palazzo. Si sentono urla dall’interno: Egisto muore e Clitennestra è in pericolo. “ I morti uccidono i vivi”⁶. Ecco il serpente che succhia il sangue dal suo seno: il sogno della regina non era che una premonizione, essere uccisa da colui che aveva tenuto in grembo. Clitennestra ordina che le sia data una scure, di fronte ha Oreste, gli mostra il seno, che ne abbia pudore,

³ESCHILO, *Le Coefore* traduzione e commento critico di MANARA VALGIMIGLI, Bari Laterza 1926, pag. 103.

⁴ESCHILO, *Le Coefore* introduzione e commento di M. VALGIMIGLI e M. V. GHEZZO, casa editrice G. D’ Anna, Messina 1947, pag. IX.

⁵M. VALGIMIGLI e M. V. GHEZZO, *op. cit.*, pag. IX.

⁶“Τὸν ζῶντα καίνειν τοὺς τεθνηκότας λέγω“, v. 886 *Coefore*, ESCHILO.

Oreste è colto da esitazione ma Pilade gli ricorda il vaticinio di Apollo e le parole della Pizia: “è meglio avere tutti contro ma non gli dei” e Clitennestra muore. Uccisa la madre, il figlio è preso da furore di pazzia: e vede le Erinni vendicatrici “le cagne ringhiose del rancore materno”⁷ che lo perseguono e lo inseguono; fugge chiedendo aiuto al dio Apollo. È la terza tragedia per gli Atridi: la prima la compì Atreo padre di Agamennone, dando da mangiare al fratello Tieste i suoi stessi figli. La seconda fu l’uccisione di Agamennone. La terza è questa che colpisce Oreste⁸.

2. Il sogno, vv. 523-539.

- Χο. οἶδ', ὦ τέκνον, παρῆ γάρ· ἔκ τ' ὄνειράτων
καὶ νυκτιπλάγκτων δειμάτων πεπαλμένη
χοᾶς ἔπεμψε τάσδε δύσθεος γυνή. (525)
- Ορ. ἦ καὶ πέπυσθε τοῦναρ, ὥστ' ὀρθῶς φράσαι;
- Χο. τεκεῖν δράκοντ' ἔδοξεν, ὡς αὐτὴ λέγει.
- Ορ. καὶ ποῖ τελευτᾶ καὶ καρανοῦται λόγος;
- Χο. ἐν σπαργάνοισι παιδὸς ὀρμίσαι δίκην.
- Ορ. τίνος βορᾶς χρήζοντα, νεογενὲς δάκος; (530)
- Χο. αὐτὴ προσέσχε μαστὸν ἐν τῶνείρατι.
- Ορ. καὶ πῶς ἄτρωτον οὔθαρ ἦν ὑπὸ στύγους;
- Χο. ὥστ' ἐν γάλακτι θρόμβον αἵματος σπάσαι.
- Ορ. οὔτοι μάταιον· ἄνδρος ὄψανον πέλει.
- Χο. ἦ δ' ἐξ ὕπνου κέκλαγεν ἐπτοημένη. (535)
πολλοὶ δ' ἀνήθον, ἐκτυφλωθέντες σκότῳ,
λαμπτήρες ἐν δόμοισι δεσποίνης χάριν·
πέμπει δ' ἔπειτα τάσδε κηδεῖους χοᾶς,
ἄκος τομαῖον ἐλπίσασα πημάτων⁹

Coro

Lo so, figlio mio, perché c'ero: fu scossa da sogni e da terrori che fanno vagare nella notte, e mandò queste libagioni, la donna odiata dagli dei.

⁷“μητρός ἔγκοτοι κύνες”, v. 1054 *Coefore*, ESCHILO

⁸ http://www.indafondazione.org/stagione/2008/coefore/appr_coefore.php

⁹G. MURRAY, *Aeschylus tragoediae*, 2nd edn. 2nd edn. Oxford: Clarendon Press, 1955 (repr. 1960): 277-322.

Oreste

Ma sapete anche il sogno, da poterlo raccontare esattamente?

Coro

Le sembrò di aver partorito un serpente, come dice lei stessa...

Oreste

E dove mette capo alla fine il racconto?

Coro

...e che lo sistemasse nelle fasce come un bimbo.

Oreste

Che cibo voleva belva appena nata?

Coro

Lei stessa offrì il seno nel sogno.

Oreste

E come non fu ferita la mammella dal mostro?

Coro

Succhiò anzi nel latte un grumo di sangue.

Oreste

Non sarà certo vana questa visione.

Coro

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.

2.1. Chi racconta il sogno e a che punto dell'intreccio drammaturgico.

Nelle Coefore il racconto del sogno assume la forma di una sticomitia: è una sequenza serrata di battute che vede come interlocutore il Coro, che sa del sogno perché c'era quando la regina ne fu scossa, e Oreste che pone seccamente e in modo puntuale le domande: non è una narrazione ma una sorta di inchiesta, una ricerca di tutte le notizie utili ad appurare e fare chiarezza sullo stato oggettivo di determinate

situazioni¹⁰; il soggetto che risponde alle domande non è coincidente con chi dal sogno è stato visitato e questo comporta, nell'esposizione del sogno, il passaggio alla terza persona e quindi una maggiore oggettività nel vestire l'indagine¹¹. "Qui incomincia l'opera di πύτρεσθαι, che si concreta in un'ansia logica, propria di quel mondo apollineo incarnato ora da Oreste. Tutto questo breve discorso appare illuminato dall'impulso irresistibile che lo spinge a districare l'essenza delle cose oscure."¹²

Oreste ha con sé la forza dell'oracolo di Delfi, esule è appena arrivato ad Argo, e si trova di fronte a quello che all'inizio, è un insieme confuso che avanza con lentezza grave, poi sono donne avvolte da grandi mantelli neri recanti offerte funebri e, finalmente, Coro: parlano, sono il primo interlocutore di Oreste, l'altro capo del filo. Dicono di sé che sono schiave di guerra, vennero in Argo portate via dalle loro case paterne(v. 76 sgg.)e dunque, vennero in Argo giovinette. Ma in un altro luogo(v.171), dicono anche che giovinette non sono più: e quindi non schiave Troiane, ma presenti nella casa fin da quando Agamennone partì per la spedizione di Troia; queste schiave di guerra sono parte della casa del re e, legate ed affezionate a questa casa da tempo, sono la rappresentazione mobile e viva della casa stessa: la casa non di Clitennestra ed Egisto, ma la vecchia casa del re ucciso¹³, un re magnifico e generoso di mite comando(v. 362)e quindi sono anche la casa del figlio di quel re, Oreste. Oreste non deve difendersi dal corteo delle ancelle con loro condivide un'intimità domestica e una familiarità resa ancora più significativa dalla presenza, tra le donne del Coro, della sorella di Oreste e figlia del re, Elettra e, se da un lato questa scelta abbassa Elettra al livello delle ancelle dall'altro, innalza le ancelle al livello di Elettra. Il risultato finale è che Elettra, il Coro e Oreste sono sullo stesso livello, uniti, dalla stessa parte; soltanto nell'incalzare di questa sticomitia, nel racconto del sogno, dopo la scena del riconoscimento e dopo il canto commatico per Agamennone dove le identità sono ancora distinte perché appena ritrovate, si raggiunge una cospirazione e un'unità focale di stati d'animo che non si ripete altrove nella tragedia che vive, invece, di contrasti dove il Coro gioca il ruolo fondamentale di contrappunto favorendo continui avvicindamenti e interferenze di stati d'animo: quando Elettra è indecisa, il Coro innalza una preghiera per perpetrare vendetta, quando Oreste ritrova e abbraccia la sorella, il Coro gli ricorda l'eredità che incombe, quando Oreste ed Elettra sono decisi a fare vendetta il Coro piange sugli Atridi; ma qui, in un'atmosfera quasi di miracolo¹⁴, gli eventi(il sogno di Clitennestra e l'oracolo di Apollo, il contemporaneo giungere delle donne portatrici di libami e di Oreste che aveva

¹⁰UMBERTO ALBINI, *Compattanza nelle Coefore di Eschilo*, in *Dioniso* Istituto Nazionale del Dramma Antico, Siracusa- volume XLVIII- annata 1977: "Si è conosciuto un Oreste che rende onore al padre, un Oreste acceso di rabbia e che partecipa alla collera di tutti. Adesso emergono altri suoi tratti, le doti di chi ha acutezza e sa condurre in porto un'impresa. L'uomo in preda al furore diventa un analitico e esatto interprete dei sogni, un buon tattico nel dare ordini e distribuire ruoli; mette persino in moto il silenzioso Pilade".

¹¹*Il sogno raccontato con relazioni di Andreoli et al.*, Atti del convegno internazionale di Rende, 12/14 novembre pag. 58, a cura di N. MEROLA e C. VERBARO. Vibo Valentia: Monteleone, stampa 1995.

¹²ESCHILO, *Le Coefore* a cura di WALTER LAPINI e VITTORIO CITTI, di MARIO UNTERSTEINER, Adolf M. Hakkert editore Amsterdam 2002.

¹³*Il Coro delle Coefore* in riv. Fil. Cl. XLIX (1921).

¹⁴M. VALGIMIGLI, *op. cit.*

appena consacrato una ciocca di capelli sulla tomba di Agamennone) e la loro coincidenza si fanno segni fatali, e tracciano la morfologia di un percorso già segnato da un'unica volontà divina, gli eventi¹⁵ non sono punti lontani nello spazio, ma sono relati, formano una costellazione e il tono del passaggio sticomitico tra Oreste e il Coro nel racconto del sogno è segno dell'adesione e della partecipazione in un reciproco consenso all'evento che ha sconvolto la regina "la donna odiata dagli dei"¹⁶.

Nella sticomitia del sogno si conferma molto più di una alleanza: Oreste ha ritrovato la sua vecchia casa e la vecchia casa il suo padrone; c'è un ritrovato senso di appartenenza che pervade il brano e che rende Oreste il nuovo Agamennone. E questo sogno che ha un rapporto molto complesso con la cronologia dell'opera, dal momento che racconta con verbi al passato un avvenimento che non troverà compimento se non alla fine della tragedia¹⁷, offre proprio nell'esplosione della dimensione temporale, lo spazio e il tempo opportuni per la rifondazione del presente. Una rifondazione del presente che chiede vendetta non solo per motivi politici, ma, soprattutto per motivi religiosi: la riconquista del regno è purificazione della casa attraverso l'espiazione della colpa che la segna, e restaurazione della devozione agli dei, e con la devozione degli dei, la devozione dei morti, ricordiamo che il sogno fu ispirato a Clitennestra da Apollo così come la venuta di Oreste¹⁸ ed era necessario che Oreste fosse messo a conoscenza del sogno della madre e che egli vi si riconoscesse perché apparisse chiara quella sempre maggiore urgenza del destino che è il punto d'appoggio su cui fa leva l'intera tragedia; al posto della narrazione si svolge una sticomitia, che ha lo scopo preciso di evitare un'esposizione lenta degli avvenimenti e che consente di circostanziare i particolari, proprio perché le conclusioni, tratte poi da Oreste, potessero prendere la concretezza di un'infallibile decisione.

2.2 Oggetto del sogno.

τᾶ δὲ δράκων ἐδόκησε μολεῖν κάρα βεβρωτῶμένος ἄκρον,

¹⁵CARLO DIANO, *Teodicea e poetica nella tragedia*, in "Rivista di Estetica", XI (1966), pp. 1 e sgg.: "O la *tyche* o gli dei. È il dilemma di Euripide.....Nell'età di Eschilo, almeno fino all'Oresteia sarebbe apparso incomprensibile: per la impossibilità stessa di formularlo. La *tyche* è l'evento, e non c'era evento che non venisse ricondotto all'azione degli dei."

¹⁶"δύσθεος γυνή" v. 525 *Coefore*, ESCHILO.

¹⁷RACHEL AELION *Songes et propheties d'eschyle: une forme de mise en abyme in Lilies: Actes des sessions linguistique et de litterature*, Paris 1984(dal 1-6 Sett. '81, Aussois).

¹⁸MARIO UNTERSTEINER, *op. cit.*: "La preparazione della vendetta è subordinata alla spiegazione del sogno di Clitemestra, che rappresenta per Oreste l'ultima garanzia del volere divino, in quanto il motivo dell'incontro dei due fratelli e quello del sogno si fondono in unità. Due eventi oscuri e misteriosi, finché isolati, ora si illuminano vicendevolmente e portano Oreste ad una ferma decisione. Infatti Oreste si riconosce nel serpente generato in sogno da Clitemestra(...). Questo auto riconoscimento si concreta in un'affermazione dell'eroe tutt'uno con la sua stirpe, quale sta diventando Oreste, che si sforza di vincere, con la forza del ragionamento e con la decisione implacabile che questo infonde, le forze demoniche, così vive in lui. Tutto questo avviene nella luce apollinea: l'ordine violento dato dal dio si trasfigura in dialettica."

ἐκ δ' ἄρα τοῦ βασιλεὺς Πλεισθενίδας ἐφάνη

frammento 42B sopravvissuto dall'Oresteia di Stesicoro che mostra Clitennestra visitata da un sogno simile a quello che la sconvolge nelle Coefore “a lei parve che un serpe si avvicinasse, insanguinato il sommo del capo; ed ecco da quello le balzò innanzi la figura del re Plistenide”¹⁹.

L'Oresteia di Stesicoro è una delle fonti che Eschilo usò per il sogno del serpente, anche se il frammento è troppo breve per determinare in che misura; sicuramente in Stesicoro il serpente del primo verso rappresenta Agamennone, con la ferita al sommo del capo ancora visibile, e poiché la descrizione della ferita suggerisce che fu inflitta da una scure e non da una spada, da quando il sogno appare a Clitennestra, è lei che viene reputata essere l'assassina. Si è discusso, invece, se il secondo verso fosse da riferirsi ad Agamennone o ad Oreste, se βασιλεὺς fosse Oreste allora il serpente sarebbe il padre da cui nascerebbe il figlio vendicatore, ma il titolo di βασιλεὺς non è adatto ad Oreste e Πλεισθενίδας è più facilmente considerato il figlio e non il nipote di Plistene. Quindi sembra più giusto riferire entrambi i versi ad Agamennone. Il serpente prende la sembianza umana di Agamennone e mentre ἐδόκησε descrive la prima impressione, ἐφάνη la finale e vera manifestazione del re morto²⁰.

L'immagine del serpente è un tema tradizionale legato alla figura dell'eroe morto, e l'associazione del serpente con le forze ctonie doveva essere abbastanza chiara al pubblico di Eschilo, che certo aveva ben presente Stesicoro e che agevolmente associava il sogno di Clitennestra ad una apparizione del morto Agamennone²¹. Indubbiamente Eschilo si valse anche di tradizioni popolari, come quella riferita da Aristotele (de mir. aus. 165, 846b):

“quando il serpe maculato si congiunge con la vipera, questa nel congiungimento gli taglia il capo; allora i figli come a vendicare la morte del padre rompono alla madre il ventre”.

La ferocia dei rapporti familiari e il legame con le forze ctonie e con l'eroe morto sono due temi propri della figura del serpente.

Ma il simbolo del serpente e della vipera ricorre altrove nell'Oresteia: Clitennestra è detta ἐχίδνη o altro mostro simile nelle Coefore, le Erinni hanno il capo cinto di serpi (coef. v. 1050) e proprio contro di esse Apollo minaccia di scagliare, nelle Eumenidi,

¹⁹Trad. it. VALGIMIGLI.

²⁰AESCHYLUS, *Choephoroi*, With introduction and commentary by A. F. GARVIE, Clarendon Press-Oxford, 1986, pag. XX.

²¹MARIO UNTERSTEINER, *op. cit.*: “Il serpente, simbolo delle potenze ctoniche, appare insistentemente nelle rappresentazioni figurate, già a partire dall'età geometrica, in cui diventava connessione col mondo dei defunti, e ben presto viene raffigurato accanto a questo di cui diventa simbolo. Caratteristico è un rilievo arcaico del VI sec. a. C., trovato nei pressi di Sparta, rappresentante due figure, una maschile e una femminile; alle loro spalle si erge un serpente di aspetto strano poiché dal suo labbro inferiore pende una lunga barba. Ciò non corrisponde a quanto avviene nella natura, ma è determinato dall'intenzione di rappresentare “un serpente umano, il veicolo, l'incarnazione dello spirito del defunto”. I due morti ricevono offerte da figure di adoratori, ma di statura molto più piccola. Questa differenza prova che sono rappresentati morti “concepiti come semi-divini, come eroizzati”. Il dracontomorfismo era dunque connesso con la fede nei morti e negli eroi. Il rilievo spartano ci ricollega con una credenza propria dei dominatori dorici, che va considerata come fonte del sogno di Clitemestra”.

un serpente luminoso dal suo arco per l'ultima giustizia riparatrice; è chiaro che il serpente non può essere sempre e solo ricondotto ad espressioni di spregio né rappresentare il solo nesso con il defunto re.

In Eschilo non c'è solo un richiamo al mondo dei morti, che pure resta di fondante importanza per il meccanismo e il contenuto del sogno, né, tanto meno, un uso della visione onirica solo come prova della colpevolezza di Clitennestra quasi a suggello, risoluzione e chiusura del caso.

Intorno a questo simbolo, Eschilo crea un motivo fantastico, indipendente, in cui si innervano i più nascosti significati del dramma: è il centro del sogno, è il motivo per cui il Coro giunge alla tomba di Agamennone e che dà ad Oreste e Pilade da un lato, ad Elettra ed il Coro dall'altro la possibilità di incontrarsi, il suo racconto sospende l'azione, e fa quasi da spartiacque tra una prima parte di segni e riconoscimenti, e una seconda parte di fatti. Il sogno del serpente è una realtà che anticipa, in prospettiva divinatoria, la struttura del dramma e la coincidenza cui dà luogo, è la personale impostazione eschilea del mito: il morso che il figlio-serpe avventa al seno materno ed il sangue che ne sugge, sono già il matricidio cruento.

Il racconto del sogno si propone sin da subito, nell'antistrophe del parodo, ma appena abbozzato, in brevi tratti paurosi: è notte fonda si odono grida di spavento dentro la casa, " *rabbrividerono i capelli*" dice Eschilo, un sogno spirante ira è sceso sulla donna odiata dagli dei e δύσθεος γυνή non è più solo apposizione dispregiativa, ma, l'aggettivo in relazione al sogno notturno è già il primo segno della maledizione divina²². Le Coefore non capiscono ancora che cosa sia questo sogno e per quale motivo sia stato mandato, ma sentono che quel sogno è un messaggio, una divina profezia che, però, si esprime non attraverso l'oracolo di Delfi, ma attraverso sogni domestici, nel cuore della notte in un' ora contraria agli oracoli di Apollo, ὀρθόθριξ(v. 32)accenna sì al terrore del sogno, ma la parola è proprio del terrore mistico e di chi, come la sibilla(cfr. Verg. Aen. VI, 48)è posseduto dal dio; il πνέων suggerisce espressamente questo afflato divino; μυχόθεν si riferisce certo alle interne stanze delle donne, ma non senza allusione ai μυχοί di Apollo e all'antro di Delfi; ἀμβόαμα ed ἔλακε indicano sì il grido di Clitennestra, ma sono espressioni proprie, soprattutto l'ultimo, della voce dell'oracolo, e di Apollo quando parla dal tripode d'oro(Iph. T., v. 976).

Tutto questo è implicito, ma certo, tali associazioni e significati non potevano non essere colti da uno spettatore Ateniese. Si respira così, da subito, un'atmosfera religiosa di presagio, viene invocato Hermes ctonio²³. Hermes chiama le forze inferie che rivelano rancore e ira per i vivi, questa è l'unica cosa chiara: il sogno è un intervento divino volto ad avvertire i mortali. Quando il sogno più tardi, dopo il commo, viene descritto più dettagliatamente, Eschilo usa l'aggettivo νυκτιπλάγκτων che ha un significato attivo e passivo come se il sogno vagando fosse giunto a Clitennestra nella notte e fosse stato poi per lei causa di un vagare senza riposo²⁴: il sogno è un movimento e mette in movimento, fa uscire da uno stato ed è per questo, che pur

²²MANARA VALGIMIGLI, *op.cit.*, pag. 93 sgg.

²³Traghetto oltre che di anime anche di sogni per un' ovvia connessione tra sonno e morte.

²⁴A. F. GARVIE, *op. cit.*, pag. 187.

nella descrizione dettagliata, è difficile la comprensione; e sebbene il legame tra sogno, aspetto visivo e, quindi, verità oggettiva sia di particolare importanza per i greci, tant'è che Eschilo stesso ne sottolinea la relazione usando per primo il termine ὄψις in connessione con “sogno”(Pers. V. 518), δοκέω è il verbo che introduce la visione notturna.

A Clitennestra sembra di partorire un serpente e che, il serpente da lei avvolto in fasce, come si usava fare per i bambini, addenti il seno che lei gli aveva offerto per nutrirlo e ne sugga nel latte, e non al posto del latte, un grumo di sangue. Le parole seguono l'ambiguità dell'immagine, che è contemporaneamente di bambino e di serpente: ὀρμίζω letteralmente significa “ancorare, ormeggiare un'imbarcazione” ed è parola strana per indicare la fasciatura d'un bimbo: “ma da una glossa di Eschilo pare che ὀρμίσαι si debba intendere come δῆσαι, ἀναπαύσαι vale a dire legare, far stare fermo”²⁵, mettere a riposo ed è parola adattabile al νεογενές δάκος: belva appena nata, in cui viene sottolineata la capacità di mordere, la ferocia e la parentela in questo con la madre indicata da Eschilo con lo stesso sostantivo nell'Agamennone v.1232²⁶; nonostante fosse un δάκος Clitennestra stessa(αὐτῇ)gli offre il seno, e la domanda sul cibo, è fatta proprio per la stranezza della creatura generata che, se fosse stato un bimbo, si sarebbe saputo di quale cibo aveva bisogno.

Dalla scelta così particolareggiata dei termini è implicito che una realtà esiste di per sé indipendente, cionondimeno non se ne coglie il senso, né l'orientamento: i dettagli seppure precisi restano come chiusi, il groviglio di tenebra è da sciogliere, la penombra oscura sminuisce e cela cose appena intraviste che non hanno ancora rilievo e mescolano insieme i loro contorni. Presto, non appena la luce le investirà, balzeranno vive dalla loro maglia di tenebra, allora tutto riprenderà rilievo e avrà valore e significato. Questa luce è Oreste messo e interprete di Apollo. Per ora, del sogno, è chiaro solo che è una voce divina e che forze ctonie e il re morto ucciso, sono ostili a Clitennestra. La vendetta è nell'aria, il sogno ne è l'indice e ognuno lo percepisce.

2.3 Funzione drammaturgica del sogno.

La “*mise en abyme*” è un procedimento di composizione che trova una prima riflessione teorica in una pagina del “*Journal*” di Gide²⁷, datata al 1893, divenuta poi celebre per l'uso che della *mise en abyme* fece il movimento letterario conosciuto con il nome di “*Nouveau Roman*”; Gide afferma che consiste nel dare ad uno dei personaggi del racconto il ruolo del narratore all'interno stesso del racconto, e fa un raffronto con un procedimento dell'araldica che sta nel mettere dentro il primo stemma il secondo “*en abyme*”.

²⁵VALGIMIGLI – GHEZZO, *op. cit.*, pag. 76.

²⁶CRISTOPHER COLLARD, *Aeschylus Oresteia*, Oxford University Press 2002, pag. 183.

²⁷A. GIDE, *Journal 1889-1939*, éd. Pléiade, Paris, 1939.

Senza dubbio studiare le tragedie di Eschilo alla luce delle riflessioni di Gide e delle teorie del *nouveau roman* può sembrare sorprendente, ma la *mise en abyme* non è propria a nessuna epoca a nessun paese e a nessuno scrittore: è tecnica trasversalmente utilizzata. Numerosi sono gli esempi di *mise en abyme* in opere anteriori all'analisi di Gide, non sono soltanto autori recenti ad impiegare forme multiple e molto complesse di riprese, di corrispondenze, di echi, di riflessi all'interno di un'opera.

La *mise en abyme* non ha sempre stessa forma e funzione, esse cambiano rispetto alle opere e agli autori, ed è per questo che di volta in volta è necessario mettere a punto un concetto di *mise en abyme* che possa essere valido per lo studio di ciascuno autore. La Aelion nel suo lavoro, *Songes et propheties d'Eschyle: une forme de mise en abyme*²⁸, propone prima un approfondimento sulla tecnica di *mise en abyme* e poi la particolare forma di *mise en abyme* adottata da Eschilo.

La *mise en abyme* si presenta come un'opera letteraria e artistica differente dall'opera principale dentro cui è inclusa, ed è creata dall'autore per riflettere quest'opera principale, non basta pertanto, che l'opera che costituisce la *mise en abyme* sia contenuta in un'altra ma è necessario anche che la rifletta.

Perché rifletta l'opera dentro cui è inclusa, l'episodio *mis en abyme* deve appartenere allo stesso universo dell'opera, quindi, fare intervenire personaggi di questo universo e situarsi nello stesso tempo e luogo; sono, perciò, esclusi la voce dell'autore fuori campo, il prologo o l'intervento di una divinità onnisciente; stando entro questi limiti, l'introduzione dell'opera *enclavè* risulta abbastanza problematica e frequenti diventano i casi in cui l'autore utilizza non un'opera nell'opera ma visioni o sogni o deliri evitando così il pericolo di rendere artificioso il procedimento.

L'episodio non deve essere troppo lungo per non compromettere l'equilibrio con l'opera intera e, riflettere quest'opera, non deve essere riprodurla ad una scala più piccola, ma riprodurre le linee principali della sua azione, anche deformandole, lasciando, però, analogie tali che il riflesso rinvii a quest'opera ad esclusione delle altre; l'episodio può essere spezzettato ma deve costituire un insieme isolabile e riconoscibile all'interno dell'opera e apportare nel suo sviluppo un'interruzione o almeno un cambiamento provvisorio.

Nelle Coefore, il sogno del serpente, usando figure simboliche riflette le linee principali dell'azione del dramma, appartiene all'universo temporale e spaziale della tragedia infatti si colloca dopo il commo e la preghiera al re morto ucciso e interrompe in qualche modo lo svolgimento dell'azione dal momento che viene raccontato proprio quando il Coro esorta Oreste a passare ai fatti: si ritrovano in esso tutte le caratteristiche della *mise en abyme*.

L'introduzione di un'opera nell'opera esiste già nei poemi omerici, ma la tecnica della tragedia greca non ne agevolava l'uso.

La tragedia, essendo azione drammatica, non ammetteva soprattutto racconti inseriti al suo interno, all'infuori dei resoconti del messaggero sugli avvenimenti sopravvenuti fuori scena.

²⁸RACHAEL AELION, *op. cit.*, pag. 3.

Se un autore tragico voleva inserire in uno dei suoi drammi un episodio *enclavè* che rifletteva l'opera intera, doveva cercare un altro modo. I greci davano grande importanza ai segni attraverso cui le divinità manifestavano la loro volontà e facevano conoscere agli uomini il destino che li attendeva. L'interpretazione dei presagi, dei sogni, il ricorso agli oracoli la fiducia nelle profezie facevano parte della loro vita quotidiana ed Eschilo vi ha con estrema naturalezza attinto per poter inserire secondo le caratteristiche del procedimento della *mise en abyme*, l'episodio *enclavè*.

Una *mise en abyme* rischia, però, nella misura in cui è orientata al futuro, di svelare in anticipo la storia raccontata, così gli autori spesso ricorrono a mezzi vari al fine di evitare una troppo facile comprensione del procedimento, altre volte, invece, scelgono la via opposta di svelare molto chiaramente il meccanismo per creare una dimensione fantastica o per caricare l'opera di una tensione estrema.

Gli spettatori di Eschilo sapevano già tutto della fine del dramma prima di assistere alla conclusione della rappresentazione al teatro di Dioniso, per cui, la preoccupazione di Eschilo, non era di celare qualcosa che era fin troppo chiaro agli occhi degli spettatori ma, al limite, di decidere se la *mise en abyme* doveva restare celata agli occhi dei personaggi del dramma o essere decifrata.

Dal momento che la *mise en abyme* concentra in sé quanto nell'opera principale è diffuso, permette nitidamente la distinzione tra cosa è essenziale e cosa è accessorio, tradisce il significato profondo dell'opera e ne rivela il senso: il personaggio che riesce a coglierla ha uno strumento di conoscenza degli accadimenti assai importante. Nelle Coefore Clitennestra responsabile dell'uccisione di Agamennone meriterà di essere a sua volta, per volontà divina, uccisa.

Qui la *mise en abyme* conferma ad Oreste l'appoggio degli dei per il suo contenuto, per il posto stesso dove si inserisce e per il modo in cui è accolta: tra le preghiere e il passaggio all'azione, conferma che le preghiere non erano empie e che l'azione sarà coronata da successo; ecco perché Oreste e non Clitennestra decifrerà correttamente l'episodio. Con la decifrazione del sogno si sottolinea l'identità tra Oreste e il serpente in quanto nati dallo stesso grembo e nutriti allo stesso seno, si dice di come il serpente abbia morso e spaventato sua madre per far, poi, concludere ad Oreste: "Dunque, poiché lei ha nutrito un terribile τέρας-e non: ha sognato di nutrire-deve morire violentemente, e io fattomi serpente-vale a dire τέρας, figlio che uccide la madre-la ucciderò, come dice il sogno."(Coef. vv. 548-550) L'identificazione Oreste/τέρας è qui enfatizzata dalla parola ἐκδρακοντωθείς, "diventare serpente", un tipo di composto che è usato altrove ad indicare una metamorfosi attuale²⁹.

A sogno decifrato, quindi, Oreste, è serpente e non solo per un procedimento analogico ma anche per una forma di metonimia, figura retorica che genera una stretta relazione, quasi una fusione, tra *illustrans* e *illustrandum*³⁰.

²⁹I paralleli più stringenti di questo tipo di composto inclusi dal Paley in una lista per un commento alle tragedie di Eschilo (*The tragedies of Aeschylus*, 2nd ed, London 1861), sono ἐκθηριούσθαι, che è usato per una trasformazione attuale in EURIPIDE, *Baccanti* v.1331, sebbene in autori più tardi abbia un significato metaforico, e ἐξανδρούσθαι, che può significare "crescere e diventare adulto" ma è usato del crescere e diventare essere umano dei denti del drago in EURIPIDE, *Supplici* v.703.

³⁰OLE SMITH, *Some observations on the structure of imagery in Aeschylus*, *Classica et Mediaevalia*; 26 (1965) pp. 21-22. Copenaghen, Museum Tusculanum Press.

La comprensione del sogno confermerà sì ad Oreste l'appoggio degli dei, ma ne farà anche un τέρας, e τέρας è vox media, indica lo straordinario, sia nel senso di mostruoso che nel senso di miracoloso³¹, e come ogni segno straordinario, Oreste richiederà interpretazione e attribuzione di un significato profetico. Intanto, però, proprio perché τέρας, Oreste può oscillare tra il mostruoso del matricida e il miracoloso del giusto vendicatore del padre, ed è il sogno che lo ha messo nella condizione di godere di questa sospensione di giudizio lasciandogli piena libertà di azione, fino al momento in cui il tribunale dell'Areopago non scioglierà l'intera vicenda "interpretando" Oreste come vendicatore³².

Nel teatro di Eschilo i sogni sono elementi proficui nel cammino catartico dell'uomo verso la conoscenza, la sua acquisizione è guidata dal dio attraverso la sofferenza (Oreste dovrà passare attraverso l'uccisione di sua madre e, soprattutto, attraverso la conseguente coscienza dell'orrore e della complessità della sua azione) e paura e timore sono il dono elargito dalla charis divina per l'emancipazione dell'uomo stesso.

Questa *mise en abyme* ci conduce alla comprensione oltre che del senso più profondo della trilogia, anche della concezione di Eschilo sugli errori degli uomini, sulla giustizia divina e sull'armonia finale che sarà poi delle Eumenidi.

3. I persiani.

La prima parte della tragedia, fino all'apparizione dell'ombra di Dario, gravita intorno ad un antico edificio (lo στέγος ἀρχαῖον, menzionato al v. 141) dove risiede la camera di consiglio.

I fedeli, scelti da Serse come custodi dei sontuosi palazzi, prendono posto all'interno di tale costruzione subito dopo la conclusione del canto di entrata, nel corso della quale i riferimenti sia alla paura sia alla nostalgia, che tormentano intere famiglie, valgono a motivare come urgente necessità (χρεῖα al v. 145) la decisione dei vecchi di tenere consiglio.

I fedeli sono immaginati nell'atto di entrare all'interno dell'edificio, dove hanno luogo prima i dialoghi fra i coreuti e la regina madre, tra questa e il messaggero e dove avviene poi, la comparsa di Dario. La camera di consiglio è pensata come comunicante da un lato con il territorio esterno alla città di Susa, dall'altro con il vicino palazzo reale, dal quale si è mossa la regina per incontrare i fedeli.

³¹Il significato di "portento, meraviglioso" è in molti passaggi dell'Iliade e dell'Odissea, mentre il significato di "mostruoso" è più comune nei testi più tardi ma si trova anche nell'Iliade in riferimento alla Gorgone sullo scudo di Atena. Il termine è anche usato nel senso specifico di nascita mostruosa; cf. PLATONE *Cratilo* 393b e 394°, *Greek-English Lexicon* LIDDELL AND SCOTT Oxford at the Clarendon Press 1968.

³²DEBORAH H.ROBERTS *Orestes as fulfillment, teraskopos, and teras in the Oresteia*, in *The American Journal of Philology*; vol. 106, No. 3, 1985, pp. 283-297 The Johns Hopkins University Press.

Quest'ultima si avvicina su un carro adorna di vesti lussuose, ma sottomessa da una situazione di ansia e paura che la pone subito in sintonia con i fedeli per l'impresa temeraria condotta dal re Serse, giovane e impetuoso, che non ha esitato a gettare una gran quantità di navi sull'Ellesponto.

La Regina inoltre narra ai fedeli un sogno nel quale ha visto il figlio cadere dal carro e lacerarsi le vesti mentre cercava di aggioiare due donne, una docile al morso (simboleggia l'Asia) e l'altra ostinatamente resistente (l'Europa). Sbigottita dal sogno la Regina si informa dai fedeli sulla Grecia e sulle sue risorse. La paura è che la grande ricchezza e prosperità ottenute grazie a Dario possano essere in poco tempo azzerate. I fedeli, non potendo negare il carattere sinistro della visione, invitano la loro sovrana sia a pregare gli dei perché aiutino il figlio sia a recare offerte alla terra e ai morti ma anche infine a supplicare Dario, lo sposo defunto di far venire dagli abissi ogni bene per lei e per suo figlio. Ma il dialogo viene interrotto dall'arrivo di un messaggero, che narra, con evidenza di dettagli realistici, lo svolgimento della battaglia navale di Salamina e la successiva, disastrosa ritirata persiana. Il resoconto rievoca agli occhi della Regina il senso della sua visione notturna e la induce ad uscire per offrire agli dei le offerte raccomandate dai fedeli e da lei stessa promesse.

Alla fine del primo episodio la reggia si riduce al luogo dove la Regina ha prelevato le offerte, ma in seguito gli viene data la funzione di meta verso cui la Regina invita i fedeli ad accompagnare Serse nel caso in cui il monarca dovesse arrivare prima del rientro della madre.

Il messaggero con il suo racconto ha ormai troncato qualsiasi speranza di un esito fortunato dell'impresa oltre mare e solo attraverso un contatto con il mondo infero è dato sperare in una

“cura dei mali” (v. 631).

Ai lamenti di Atossa e dei fedeli succede nella seconda parte della tragedia, l'evocazione del morto Dario. La sua ombra emerge lentamente e a fatica dopo le preghiere del corifeo ai demoni sotterranei, la terra ed Ermes. I fedeli alla vista dell'antico sovrano vengono colpiti da un senso di venerazione e paura.

Dario appreso della presunzione del figlio Serse, si sente umiliato per l'ambizione del figlio di volersi porre sul suo stesso livello.

L'ultima parte della tragedia coincide con la scomparsa di Dario che annuncia un'ulteriore disfatta persiana di Platea e l'arrivo di Serse a piedi, e neanche annunciato dal Coro.

Segno della degradazione del monarca è la veste lacerata, che insieme alle percosse, allo strappo della barba e alle brevi sequenze di suoni di lamento da parte del Coro, scandisce l'esito della tragedia nelle forme di cordoglio sulla caduta di un impero. Dario aveva anche esortato la sposa a rientrare nel palazzo per prelevare una veste adornata da fare indossare al figlio non appena questi fosse arrivato. Ma le premure del padre a scongiurare la degradazione del figlio saranno disattese a favore, invece, del presentimento onirico della madre.

Serse non trova ad accoglierlo le parole consolatrici della madre, ma scortato dal Coro verso la reggia, proprio come la regina aveva raccomandato ai fedeli, pieno di vergogna per l'incredibile disfatta, diviene il segno definitivo che la grande scena

dell'evocazione dell'Ombra di Dario ha sì aperto una nuova prospettiva etico-religiosa di moderazione che nei tempi lunghi potrà restaurare l'antico equilibrio tra Oriente ed Occidente, ma nell'immediato non è in grado di arrestare o anche solo di attutire l'inevitabile caduta del giovane despota³³.

4. Il sogno, vv. 176- 200

- Βα. πολλοῖς μὲν αἰεὶ νυκτέροισι ὄνειρασιν (175)
 ξύνειμ', ἄφ' οὔπερ παῖς ἐμὸς στείλας στρατὸν
 Ἰάονων γῆν οἴχεται πέρσαι θέλων·
 ἀλλ' οὔτι πω τοιόνδ' ἐναργὲς εἰδόμην
 ὡς τῆς πάροιθεν εὐφρόνης· λέξω δέ σοι.
 ἔδοξάτην μοι δύο γυναῖκ' εὐείμονε, (180)
 ἢ μὲν πέπλοισι Περσικοῖς ἡσκημένη,
 ἢ δ' αὖτε Δωρικοῖσιν, εἰς ὄψιν μολεῖν,
 μεγέθει τε τῶν νῦν ἐκπρεπεστάτα πολύ,
 κάλλει τ' ἀμώμω, καὶ κασιγνήτα γένους
 ταύτου· πάτραν δ' ἔναιον ἢ μὲν Ἑλλάδα (185)
 κλήρω λαχοῦσα γαῖαν, ἢ δὲ βάρβαρον.
 τούτω στάσιν τιν', ὡς ἐγὼ δόκουν ὄραν,
 τεύχειν ἐν ἀλλήλησι· παῖς δ' ἐμὸς μαθὼν
 κατεῖχε κάπρουνεν, ἄρμασιν δ' ὑπο (190)
 ζεύγνυσιν αὐτῶ καὶ λέπαδν' ὑπ' αὐχένων
 τίθησι. χῆ μὲν τῆδ' ἐπυργούτο στολῆ
 ἐν ἡνίασί τ' εἶχεν εὐάρκτον στόμα,
 ἢ δ' ἐσφάδαζε, καὶ χεροῖν ἔντη δίφρου
 διασπαράσσει, καὶ ξυναρπάζει βία (195)
 ἄνευ χαλινῶν, καὶ ζυγὸν θραύει μέσον.
 πίπτει δ' ἐμὸς παῖς, καὶ πατὴρ παρίσταται
 Δαρεῖος οἰκτίρων σφε· τὸν δ' ὅπως ὄρα
 Ξέρξης, πέπλους ῥήγνυσιν ἀμφὶ σώματι.
 καὶ ταῦτα μὲν δὴ νυκτὸς εἰσιδεῖν λέγω.³⁴ (200)

Regina

³³FRANCO FERRARI, *Visualità e tragedia. Per una lettura di Persiani, Sette contro Tebe, Supplici*, in *Civiltà Classica e Cristiana*; 1986, VII pp. 133-154.

³⁴G. MURRAY, *Aeschylus tragoediae*, 2nd edn, 2nd edn., 2nd edn. Oxford: Clarendon Press, 1955 (repr. 1960): 53-95. Word Count: 5,647

Io ho frequenti visioni notturne, da quando

mio figlio ha allestito la spedizione ed è partito per devastare il paese degli Ioni. Ma non ne avevo mai avuta una così evidente come quella della scorsa notte. Te la espongo. Mi sembrava che mi si presentassero due donne ben vestite, una in abiti persiani l'altra in abiti greci, di statura molto più alta del normale, di bellezza perfette, sorelle della stessa stirpe: e come patria abitavano una la terra Greca, avendola ottenuta in sorte, l'altra la terra barbara. Queste due donne (così mi pareva) venivano a lite; mio figlio se ne accorge, cerca di trattenerle e di ammansirle, e le aggioga al suo carro, legandole con un collare, una delle due si mostra tutta fiera di questa bardatura, e mantiene docile al freno la bocca, mentre l'altra recalcitra: con le due mani rompe le briglie del carro, si libera dal morso, spezza in due il giogo. Mio figlio cade, e accorre Dario, suo padre, pieno di compassione, e Serse, come lo vede, si straccia le vesti che indossa. Ecco che cosa ho visto questa notte.³⁵

4.1 Chi racconta il sogno e a che punto dell'intreccio drammaturgico.

Per la messa in scena dei Persiani a Siracusa nel 1990, il regista Mario Martone offre una visione della tragedia incentrata sull'idea di opera "senza azione e senza centro, priva di un protagonista assoluto, dominata da un'attesa estenuante", in cui si cela "l'eterno rapporto tra Oriente e Occidente, l'illusorietà orientale del molteplice contro la conoscenza occidentale del finito"³⁶. Lo spettacolo prende avvio con l'interminabile agghiacciante silenzio dell'attesa a cui i Persiani sono sottoposti dalla paura e dal presentimento della disfatta e, vero è che, i Persiani, come le Supplici, non hanno prologo: la scena si apre immediatamente con l'entrata all'interno

³⁵ESCHILO, *I Persiani*. Tradotti dalla Scuola di teatro antico dell' INDA, sotto la direzione di GIUSTO MONACO, Siracusa 1990.

³⁶<http://www.juricamicasca.it/persiani.htm>.

dell'edificio del Coro degli anziani la cui preponderante presenza fa di questo dramma, insieme ad altri fattori, un unicum nella produzione tragica greca e che, sebbene compaiano personaggi che hanno un'identità precisa e che, di volta in volta, impegnano lo spazio dal Coro circoscritto, come la Regina, il messaggero, lo spettro del defunto re Dario e lo stesso Serse di ritorno dalla Grecia, questi personaggi non hanno volontà di prevalere sull'operato e sul pensiero di altri, evitando così, discriminazioni fra chi assolve l'azione e chi ne subisce le conseguenze³⁷: tutti in un'unità compatta sono partecipi dell'evento avverso e nessuno di loro viene a trovarsi mai emarginato, nel nome di una legge che tutti coinvolge nel rispetto di una tradizione.

Gli anziani, φύλακες dell'impero, sono il simbolo di un passato ora costretto ad accettare un presente diverso, i κακά νεόκοτα(v.256), il πῆμ' ἄελπτον(vv. 265, 1026-7), ma aprendosi ad una esperienza dolorosa, inevitabile, non permettono che un singolo individuo, un sovrano sconfitto, turbi un cosmo nel quale tutti e sempre devono riconoscersi, poiché al di là di ogni umana iniziativa deve continuare ad esistere, un ordine stabilito dal dio, retto dalla giustizia e innato nella figura del sovrano.

Nondimeno qualche osservazione si impone per chiarire la specificità dei Persiani, la linearità apparente della struttura e la ricchezza congiunta della materia³⁸.

Secondo il modello elaborato da Aristotele nella Poetica più di un secolo dopo, la compiutezza di una tragedia è affidata ad un intreccio complesso, in cui la peripezia, il "coup de théâtre" si accompagna ad un riconoscimento; il testo tragico si trova allora diviso in due parti, la *desis*(l'"annodamento")e la *lusion*(lo "scioglimento"), servendo la peripezia da frontiera tra le due³⁹.

Evidentemente niente di questo è nei Persiani: l'avvenimento atteso, l'esito della battaglia di Salamina, è annunciato al Coro e alla Regina già sulla fine del primo episodio, che costituisce pressoché un quarto dell'opera e fa scattare subito il primo kommos.

Tutto è detto molto presto, ma è anche vero che tutto resta da dire del pathos legato alla caduta dell'esercito⁴⁰, nei Persiani, infatti, il rovesciamento tragico di cui parla Aristotele, il passaggio dalla felicità alla disgrazia di un uomo si opera all'interno del linguaggio sul piano dell'apprendimento e della reazione dei personaggi alle notizie dal campo di battaglia e investono la totalità del testo che deve ancora essere rappresentato, attraverso la complessità dei differenti registri della parola e dei reticoli di immagini intramezzati, caratteristici dell'arte eschilea.

Nei Persiani la scelta delle metafore quanto la loro dislocazione rispondono ad un criterio ben preciso di corrispondenza fra le immagini e il contenuto narrativo e

³⁷LUIGI BELLONI, *Persiani di Eschilo*, 1988, pag. XI.

³⁸JEAN ALAUX, *Mimêsis e Katharsis dans les perses*, Université Stendhal-Grenoble III, pag. 4, <http://www.cairn.info/revue-I-informetionlitteraire-2001>.

³⁹Vedi ARISTOTELE, *Poetica*, 1452 a12-1452b13; 1454b19-1455b32.

⁴⁰G. PADUANO, *Sui Persiani di Eschilo: problemi di focalizzazione drammatica*, in *Filologia e critica*; collana diretta da Bruno Gentili 27. Edizioni dell'ateneo & bizzarri, 1978: "...La presunta mancanza d'azione deriva da una grossolana confusione critica tra azione come modificazione storica del reale e azione come svolgimento gestuale di fatti sulla scena." così B. LAVAGNINI, *L'azione drammatica nei Persiani di Eschilo*, Athenaeum 1927, pag. 298("non azione, ma passione")pp. 295-301. Pavia: Amministrazione di Athenaeum Università.

concettuale della tragedia. Esse svolgono una “funzione drammatica secondaria”⁴¹ e l’intreccio dell’opera è tutto nello sviluppo di queste immagini e nell’uso di oggetti scenici: le parole utilizzate hanno forza evocativa, il che ha fatto anche parlare il Del Corno dei Persiani come di un racconto⁴², ed esse non solo sono simboli ed espressioni metaforiche con cui gli Ateniesi potevano decifrare nella loro immaginazione storica la disfatta dei nemici, ma sono anche mondi autonomi, oggetti vivaci veicolati nel dramma da un elemento visivo concreto sulla scena.

Le metafore floreali descrivono sia la *hubris*, che “fiorisce” e fa germogliare una messe di rovine (vv.821-2) sia gli amati morti Persiani, “il fiore della terra” (vv. 50, 525, 925), sacrificato a Salamina. Questo fiore, prodotto della ricca terra d’Asia, rappresenta fin dall’inizio il “rigoglio” perduto, la prosperità “sfiorita” a causa dell’immagine di *hubris* che si trova ai vv. 821-822. Questi fiori metaforici però, una volta constatata la sconfitta nelle parole del messaggero, trovano anche la loro controparte visiva, concreta, nei fiori che sono oggetto dell’offerta della Regina alla tomba di Dario.

L’arco è a significare Serse e per estensione la Persia: l’arco e la lancia stanno inequivocabilmente per Persia e Grecia. Uno dei titoli che il Coro attribuisce a Dario è “signore dell’arco”. Ma alla fine dell’opera Serse mostra al Coro solo la faretra: l’arco, il vero simbolo del potere militare della Persia, lo ha perduto.

Qui è l’assenza della manifestazione visiva concreta della precedente immagine verbale ad avere un significato notevole, implica la categoria di vuoto: la faretra è vuota quindi l’arco manca⁴³. “Sono immagini che rappresentano visivamente tre momenti della tragedia: il presagio di rovina, il ricordo dello splendore passato e la constatazione della sconfitta”⁴⁴.

Metafore e oggetti scenici hanno gran parte in quest’opera senza azioni e senza volontà⁴⁵ pertanto anche l’entrata in scena della Regina, agitata da visioni notturne, su uno splendido carro in sontuose vesti doveva avere particolare risonanza e significato: il carro è legato al tema del giogo che è immagine di dominazione politica di Serse e rappresenta esso stesso l’istituzione imperiale persiana, quindi doveva servire non solo a dare solennità alla figura della Regina, ma anche autorità e potere. Uno studio del Taplin⁴⁶ sull’arte scenica di Eschilo, mostra come in realtà l’entrata sul carro fosse un espediente comune del primo teatro per identificare, da subito, i personaggi reali, dal momento che, mancando la *skene* e quindi le porte per le entrate e le uscite da palazzo, tutti i personaggi, anche Re e Regine, erano costretti ad andare in scena passando per gli *eisodoi* senza possibilità di distinzione.

⁴¹A. HENRY, *Metonimia e metafora*, trad. it. di P. M. BERTINETTO, Torino 1975 (Métonymie et métaphore, Paris 1971).

⁴²DARIO DEL CORNO, *I Narcisi di Colono*. Drammaturgia del mito nella tragedia greca, pp. 7-19, Raffaello Cortina editore, 1998.

⁴³EDITH HALL, *Aeschylus Persians*; 1996 General Editor: Professor M.M. Willcock, Aris & Phillips LTD- Warminster-England.

⁴⁴V. VASSIA, *Le immagini ricorrenti nei Persiani di Eschilo struttura e forma linguistica. La polis e il suo teatro*, 1986 Editoriale Programma pp. 49-73.

⁴⁵DEL CORNO, *op. cit.*

⁴⁶OLIVER TAPLIN, *The Stagecraft Of Aeschylus*. Oxford At Clarendon Press, 1977, pp. 75 ss.

Ma continuando la disamina, il Taplin sostiene anche che, grazie ai versi dal 607 in poi, l'uso del carro al verso 155 diviene in sé significativo, degno di nota e attributo qualificativo della personalità della Regina: perciò vi si allude.

Un elemento di uso ordinario viene da Eschilo, nel corso dell'opera, cambiato in qualcosa che è retrospettivamente importante e definitivo: al v. 155 il carro non è più che un segno convenzionale della grande prosperità della casa reale, ma dal v.598, quando la Regina ha appreso che la ricchezza in sé senza giudizio o favore divino è superficiale e vulnerabile, il carro diviene inevitabilmente il simbolo di un'attitudine morale e segna un momento importante nel percorso singolare del personaggio: le paure i presagi e i sospetti sono ormai fatti certi, hanno penetrato il reale e sono arrivati al vero attraverso la ricerca delle cause. La Regina è chi ha ricevuto la visione, chi l'ha raccontata e chi ne constaterà, pagandone direttamente le conseguenze, la veridicità; per ora, tutto è costruito perché il presentimento dei fedeli trovi, attraverso la narrazione del sogno, uno stretto nesso con l'oggettività del reale diventando il sogno, il vero e proprio evento drammatico prima ancora della sconfitta stessa.

L'entrata della Regina nei Persiani è annunciata dal Coro; l'annuncio in genere permetteva al personaggio un facile avvicinamento alla scena e rispondeva anche, come per il carro, all'esigenza di identificare il nuovo personaggio o, al contrario, a fuorviare lo spettatore sull'identità dello stesso creando aspettative, ansia, curiosità sul modo in cui il personaggio avrebbe inciso sull'azione. Qui l'annuncio è in anapesti, metro usato per le entrate più lente e tipiche delle processioni funerarie, del passaggio dei condannati a morte e, come nel nostro caso, degli ingressi grandi e pomposi⁴⁷.

In un articolo del Polacco sulla natura e funzione dei sistemi anapestici si sostiene in prima istanza che il dramma eschileo e soprattutto i Persiani "non è che una successione di quadri, quadri nel vero senso del termine: dei quali colori, parole, suoni, movimenti tutto è proporzionato ad un solo effetto, l'effetto visivo del momento drammatico"⁴⁸ e poi aggiunge che i diversi quadri che il drammaturgo fa succedere alla vista dei suoi cittadini sono puntualmente ogni volta individuati proprio dal presentarsi di un sistema anapestico e rispondono al movimento di entrata e di uscita nell'area scenica di un personaggio che, proprio perché fa quadro, il drammaturgo sbalza in rilievo. L'entrata in scena della Regina fa quadro: siamo di fronte ad uno snodo nella vicenda.

Dopo essersi inchinato, il Coro si prepara a salutare la Regina con parole devote: un trucco molto inusuale per attirare l'attenzione, ma che tende a presentarsi in situazioni di alta tensione emotiva, specie quando l'entrata è accompagnata da un elemento spettacolare, quale il carro, per cui è necessaria una reazione al quadro visivo.

⁴⁷OLIVER TAPLIN, *op. cit.*, pp. 73-74.

⁴⁸LUIGI POLACCO, *Atti dell'XI Congresso Internazionale di Studi sul Teatro Antico SUL TEMA: Il coro della tragedia greca: struttura e funzione, L'ingresso del coro nei Persiani di Eschilo: natura e funzione dei sistemi anapestici. Dioniso*, annata 1984-1985.

Il Coro si rivolge alla Regina in modo diretto, usando la seconda persona e impegnando a pieno regime il personaggio nell'azione: l'importanza della sequenza è nello stabilire e formalizzare una relazione tra i membri della famiglia reale e i loro alti funzionari di corte⁴⁹.

I saluti rendono omaggio alla Regina il cui dialogo con il Coro si articola in tre sezioni: un breve scambio formale di saluto, dove il metro usato è il tetrametro trocaico, più lungo del trimetro giambico, ma più vivace e adatto al ritmo serrato del discorso colloquiale e al senso di grande eccitamento per l'arrivo del personaggio⁵⁰, una seconda sezione in cui il metro cambia in trimetro giambico che diventerà poi il metro della tragedia e che comprende la lunga narrazione del sogno da parte della Regina, e poi il ritorno al tetrametro trocaico quando il Coro risponde alle domande della Regina su Atene. In questo momento “appare chiaramente leggibile la funzionalità drammatica della variazione metrica:

155-158 coro	tetrametri troc. (ansia, preoccupazione, intimità)
159-172 Regina	tetrametri troc. (complicità, paura, <i>sympatheia</i>)
173-175 coro	tetrametri troc. (complicità, <i>pathos</i>)
176-214 Regina	trimetri giamb. (racconto del sogno)
215-247 coro-Regina	tetrametri troc. (comunicaz. dell'angoscia, reciproco conforto dalle paure)
251 sgg. Angelos	trimetri giamb. (presentazione, narrazione dell'evento)

Il coro aveva cantato, nel primo stasimo, le sue paure e i suoi cattivi presagi: accoglie quindi l'entrata della Regina, rivolgendosi a lei in tetrametri trocaici, la lingua dell'affanno e della complicità di sentire.

La Regina risponde in quello stesso ritmo: ancora in quella lingua comunica la sua ansia e i suoi presentimenti di rovina. Poi, incitata dalle domande del coro, passa a narrare in metro giambico, l'oggetto delle sue paure, il sogno che ha destato in lei i tristi presagi di catastrofe: racconta di quel sogno la storia.”⁵¹

Nei Persiani, una tragedia che manca d'azione, la prima azione, dopo il parodo, è costituita dall'entrata in scena della Regina e dal racconto che lei fa del sogno che l'ha visitata.

⁴⁹EDITH HALL, *op. cit.*, pag. 121.

⁵⁰THOMAS DREW-BEAR, *The tetrameter in Greek tragedy*, *The American Journal of philology*. Vol. 89, No 4 pp. 385-405.

⁵¹MONICA CENTANNI, *Valenza semantica e funzionalità drammatica del tetrametro trocaico nei Persiani di Eschilo*, pp. 39-46. *Quaderni Urbinate di Cultura Classica*, Nuova Serie 32, N. 2- 1989, Edizioni dell'Ateneo.

La Regina è un *lumen* paragonabile a divino splendore per il φάος⁵² intrinseco alla regalità, il cerimoniale barbaro si esprime nella proschynesis, l'entrata della *basileia* e "madre di un dio" avviene in forma solenne su un carro il cui valore simbolico, apprendiamo ai versi 607 e sgg., è legato alla dignità regale: un'atmosfera di religiosità e di inviolabile sacralità precede il racconto del sogno.

L'annuncio in anapesti segna l'esposizione di un nuovo quadro, il successivo tetrametro trocaico del saluto del coro è indice di una situazione di estrema concitazione e il trimetro giambico del sogno che sarà lo stesso metro usato, poi, dalla tragedia degli anni successivi⁵³, è sintomo di un'azione e dello svolgimento di avvenimenti.

"Proprio questo episodio, del resto, ha nel suo insieme la funzione di accentuare l'oggettività del reale, spostando il presentimento, attraverso il sogno di Atossa, dal regno incontrollabile dei turbamenti psichici a quello dei segni universalmente riconosciuti come plausibili. Non dobbiamo infatti dimenticare il carattere essenzialmente conoscitivo e informativo che, fin dall'Iliade, la cultura greca riconosce al sogno, canale privilegiato delle comunicazioni tra umano e divino, e in nessun modo sede dell'interiorità soggettiva. Così il sogno di Atossa non solo non si esaurisce nella personalità singola, ma, attraverso la comunicazione di un diverso livello di realtà, costituisce un passo importante nel cammino verso la conoscenza; tant'è vero che in conseguenza di esso anche la paura non resta più confinata nell'angoscia psichica, ma si oggettiva e si esterna, esprimendosi attraverso pratiche religiose"⁵⁴.

Dopo il discorso di Atossa la sua luce viene offuscata dalla percezione di un'incertezza afferente il δεσπότης, che è ciò di cui è pregno il suo *decus*, immagini anche fisiche denotano il tormento dell'animo⁵⁵; questo cambio di toni diviene la premessa ideale al racconto della visione notturna, che segna, nel dramma dell'attesa, il transito ad una fase operativa: è l'apertura della storia, l'elemento guida dell'azione.

La Regina, la sua entrata, le sue vesti, il carro, le parole devote con cui a lei si rivolge il Coro, fanno di Atossa una figura colossale, e caricano il sogno da lei raccontato di un enorme peso, è il più impressionante e di maggiore effetto e imponente sogno conosciuto in letteratura.

È la fonte principale cui Eschilo attinge per il ritratto artistico della massima situazione di crisi della storia classica⁵⁶,

4.2 Oggetto del sogno.

⁵²MARIA GRAZIA CIANI, *φάος e Termini affini nella poesia greca. Introduzione ad una fenomenologia della luce*. pp. 36-37. Firenze: L. S. Olschki, 1974.

⁵³Aristotele dice che il tetrametro trocaico è una fattura della prima tragedia, che era simile al dramma satiresco, e che fece strada al trimetro giambico non appena la tragedia guadagnò il suo tono solenne (Poet. 1449 a21).

⁵⁴GUIDO PADUANO, *op. cit.*, pag. 48.

⁵⁵DE ROMILLY, *La crainte et l'angoisse chez Eschyle*. Paris 1958, pag. 32, 41-43.

⁵⁶MESSER, *The Dream in Homer and greek tragedy*, pag. 63. Columbia University Press 1918.

Di nuovo, qui, il sogno è l'insieme intersezione delle due sfere semantiche dell'ὄρον e del δοκεῖν: l'esistenza del sogno non è infatti imputabile alla volontà del personaggio, esso si impone soprattutto come momento del "drama" come fatto reale di cui Atossa ha chiara coscienza; la Regina capisce perfettamente quanto le prospetta la visione, si sente in stretto contatto con il sogno, lo "vede" come ἐναργές nel momento del suo farsi, nella sua attualità e lo coglie con straordinaria vividezza quando viene alla luce⁵⁷, ma passa poi all'uso del δοκεῖν quando descrive le donne contemplate nella visione: le due figure sono interpreti misteriose di una scena che "esiste", ma nella sfera soggettiva del sogno⁵⁸, seppure il limite tra i due ambiti si faccia sempre più labile, come si inferisce dall'introduzione di alcune peculiarità nella descrizione dei pepli o dall'uso della forma del superlativo assoluto, ἐκπρεπεστάτα, che escludono la differenza tra realtà e finzione.

Molta enfasi è data al tema dei vestiti, stupisce, infatti, anche che la prima lunga formula di saluto alla Regina si riferisca al modo di vestire delle donne persiane: βαθύζωνος, dalla bassa cintura, dalla cintura alle anche, tipico di una veste che cade con ampiezza formando, grazie alla gran quantità di tessuto, profonde pieghe sul corpetto, è, tra l'altro, termine spesso usato da Omero, Esiodo e Pindaro in riferimento alle dee⁵⁹.

Le vesti delle due donne del sogno, in pepli persiani l'una, in doriche fogge l'altra, sono segni di riconoscimento: identificano Europa ed Asia, anche se indirettamente attraverso Grecia e Asia Minore, poiché la Grecia è sede della stirpe Dorica in generale mentre l'Asia Minore delle colonie Ioniche soggette alla Persia e al Re⁶⁰ e l'uso del duale in questo verso ne evidenzia la polarità. Da sottolineare che il termine "dorico" non implica che la donna rappresenta Sparta piuttosto che tutta Grecia, è che negli anni in cui venivano rappresentati i Persiani la moda ionica aveva in buona parte assimilato alla foggia microasiatica le vesti in uso nell'area ateniese, determinando una certa uniformità tra Grecia e Persia, mentre il chitone dorico, corto ed austero che si staccava fortemente dal peplo persiano-ionico ampio e rigonfio, tipico della mollezza orientale, più opportunamente assolveva al compito di ottenere una netta separazione tra i due mondi.

Le donne sono, per statura e bellezza, straordinarie come gli eroi che vengono dal passato (Sofocle El. 758), le dee che assumono forma umana, i messaggeri nei sogni e gli asiatici in generale e la loro bellezza e statura aggiunge solennità alla narrazione della Regina⁶¹.

Le due donne sono sorelle, perché la stirpe a cui Perseo appartiene ha coinvolto, nelle sue varie ramificazioni, tutti i Paesi del Mediterraneo. L'origine di questa stirpe,

⁵⁷F. A. PALEY, *The Tragedies Of Aeschylus*, M. A. London: whittaker and co. Ave Maria Lane; George Bell, fleet Street, 1861, pag. 181.

⁵⁸LUIGI BELLONI, *op. cit.*, pag. 115.

⁵⁹EDITH HALL, *op. cit.*, pag. 121.

⁶⁰F. A. PALEY, *op. cit.*, pag. 181.

⁶¹EDITH HALL, *op. cit.*, pag. 124.

particolarmente presente a Eschilo, è la coppia Io-Zeus⁶² e per questo, quando Eschilo parla della lite tra le due, usa il termine *στάσις*, tipico del conflitto politico all'interno della stessa città.

Si trovano altri luoghi dove Asia ed Europa vivono un contrasto, ma l'aspetto fondamentale del luogo eschileo è proprio questo del legame nella stirpe abbinato all'inconciliabilità; l'immagine delle due donne aggiogate come cavalli colpisce: in altre sedi le giovani donne sono dette "puledre"⁶³ ma di solito i carri sono tirati da cavalli, qui, però, le figure femminili sono usate come eponimi dei paesi.

Il carro di Serse è simbolo del suo potere militare, e la distruzione del giogo, che lui impone ad entrambe per calmarle, simbolizza la distruzione del potere imperiale persiano almeno da parte della donna greca che, forte delle leggi democratiche che la governano, non vuole rinunciare alla sua libertà, l'altra donna, invece, inorgoglisce al giogo e si erge come torre di fronte alla sua schiavitù. Nell'irriducibilità del conflitto tra i due mondi, il giogo viene smembrato, l'auriga rifiutato e cade: *ξυναρπάζει* denota che lo strappo produce un duro colpo alle giunture del carro, essendo le cinghie "divelte" dalla donna ormai libera dal morso, e la violenza dell'azione determina uno sbandamento che facilita lo spezzarsi del giogo e la successiva caduta di Serse.

Dario, il re morto, accorre; Serse giace per terra e come vede il padre si strappa le vesti. *Πέπλος* è termine omerico per una veste femminile, probabilmente, applicato agli uomini, suona come un manto ampio e ricco di pieghe, dettaglio che contribuisce a rafforzare la sistematica immagine di effeminatezza realizzata da Eschilo per i Persiani e di sfarzo della regalità orientale.

4.3 Funzione drammaturgia del sogno.

Richiamiamo, per un attimo, la nozione di *mise en abyme* elaborata dalla Aelion per riconoscere questo procedimento nelle tragedie di Eschilo: è un'inclusione che, qualunque sia la sua forma, si deve presentare come un riflesso dell'opera che la contiene; riflettere quest'opera non è riprodurla ad una scala più piccola, come un modello ridotto, ma riprodurre le linee principali della sua azione, magari deformandole ma lasciando molte analogie acchè il riflesso rinvii a questa opera soltanto, ad esclusione delle altre. Questa inclusione può essere spezzettata, ma deve costituire un insieme isolabile e riconoscibile nell'opera e apportare nel suo sviluppo un'interruzione o almeno un cambiamento provvisorio.

⁶²GIULIA e MORENO MORANI, *Tragedie e frammenti di Eschilo*, unione tipografico- editrice Torinese, pag. 131.

⁶³EDITH HALL, *op. cit.*, pag. 124.

Alla vigilia dello scontro Serse credendo che i greci si preparavano alla fuga, dà con sicurezza ai suoi uomini ordine di attaccare. Tutti l'hanno ascoltato con “*animo docile*”. Ma il giorno rivela che i Greci pensano a “*combattere*” e non a scappare. Le navi “*si urtano*”, e presto quelle persiane, “*spezzate*”, coprono il mare di relitti e cadaveri; il disastro si compie con il massacro dell'élite persiana su un'isola, presso Salamina. Davanti a questo baratro di dolori, Serse “*lacera le sue vesti*”, piange, si dà alla fuga. La Regina riconosce la veridicità delle sue visioni notturne, e l'apparizione di Dario nel sogno significa che Serse ha distrutto la potenza che i suoi avi gli avevano trasmesso.

Il sogno di Atossa è quindi un'inclusione isolabile all'interno di un'opera, i Persiani, che essa riflette e di cui interrompe provvisoriamente il corso dell'azione: il Coro si prepara a meditare sulle sorti di Serse, ci si attenderebbe l'arrivo del messaggero che porta risposte alle loro domande, invece è Atossa ad entrare desiderosa di consultarli sul sogno che l'ha spaventata. L'entrata del messaggero permetterà, poi, all'azione di riprendere il suo corso: il suo racconto rivela che gli avvenimenti che il sogno di Atossa fa considerare come futuri e di cui si spera di deviare la realizzazione, sono avvenimenti passati e già realizzati. Il sogno di Atossa, rientra perfettamente nel procedimento di *mise en abyme*. La sua funzione, riprendendo le linee guide dell'opera, è quella di svelarne l'intreccio drammatico.

Ad interpretare il sogno e quindi a riconoscerne la veridicità, anche se ex eventu, è Atossa, l'essere messa a parte di una conoscenza più profonda non può in Eschilo non avvenire se non attraverso il dolore: la Regina apprende che la ricchezza in sé senza giudizio o favore degli dei è fragile e per la sua seconda entrata in scena è a piedi e vestita a lutto.

Il sogno di Atossa mostra che Serse ha avuto torto a voler imporre il suo giogo alla donna greca. È la lezione che risulta dall'intero dramma e che il sogno ha amplificato: gli dei puniscono chiunque voglia ottenere più di quanto gli spetti e trasgredire le leggi che il destino gli impone; Serse regnava su un continente che gli dei gli avevano assegnato, lui ha voluto andare al di là del mare, per imporre la sua legge a una terra che non era parte del suo dominio, perso a causa della sua hubris, è stato causa della sua propria disfatta: il sogno lo mostra in modo semplice, le rivelazioni di Dario e la fine della tragedia lo confermano.

CAPITOLO SECONDO

Euripide: *Ifigenia in Tauride* e *Ecuba*

1. *Ifigenia in Tauride*

La scena che si apre dinanzi agli occhi dello spettatore ha come sfondo il tempio di Artemide nella regione dei Tauri, in prossimità del mare, mentre in primo piano campeggia l'altare ornato da teschi umani.

Figlia di Agamennone e di Clitennestra, Ifigenia che il padre crede di aver immolato ad Artemide in Aulide, viene invece salvata e trasportata dalla stessa dea *διὰ λαμπρόν αἰθήρα* (v.29) in Tauride regno di Toante: come sacerdotessa della dea ha il compito di immolare gli stranieri che vi capitino. Convinta da un sogno che l'ultimo superstite della sua casata, suo fratello Oreste, sia morto, si appresta a rendergli esequie solenni, con l'aiuto di fanciulle greche prigioniere (il Coro).

Ifigenia esce di scena ed entrano Oreste e Pilade. I due sono giunti sul luogo perché l'oracolo di Apollo ha loro ordinato di prendere dal tempio la statua di Artemide che dicono essere qui caduta *ἀπό οὐρανοῦ*, e di portarla ad Atene, solo così Oreste, che un gruppo di Erinni continua a perseguire per aver ucciso la madre, sebbene il tribunale dell'Aeropago in Atene lo abbia assolto, potrà ritrovare la pace. Esitano davanti ai rischi dell'impresa ed infine decidono di aspettare la notte per rubare la statua. Oreste e Pilade si allontanano, entrano Ifigenia e il Coro.

Le valenze simboliche del lamento di Ifigenia per la presunta morte del fratello sono efficacemente sottolineati dall'Albini: "La litania si arricchisce di strane e ossessive disarmonie, parole e suoni cozzano tra di loro: e il lutto è folle, perché Oreste è vivo e presente nella Tauride. Si genera una non coincidenza tra un livello tragico che non ha fondamento oggettivo e il punto di vista dello spettatore, che conosce come la realtà stia altrimenti. O si vuole sottolineare l'ignoranza dell'uomo che non ha sottocchio il panorama degli eventi nella sua completezza e si muove miopemente?"⁶⁴ Sopraggiunge il bovaro e racconta come egli e i suoi compagni abbiano catturato due giovani elleni nascosti in un anfratto sulla spiaggia.

I giovani si erano difesi strenuamente ma, sopraffatti dal numero dei bovari, erano stati condotti dal re che, secondo l'usanza locale, li aveva destinati al sacrificio ed ora toccava ad Ifigenia aspergerli di acqua lustrale per consegnarli come vittime.

Ifigenia si appresta volentieri alla cerimonia perché il sogno della morte di Oreste le ha suscitato odio verso i propri connazionali⁶⁵.

⁶⁴UMBERTO ALBINI, *L' Ifigenia in Tauride e la fine del mito* in *La parola del passato* Riv. di Studi Antichi, CCIX, Napoli 1983.

⁶⁵Secondo il POHLENZ questa scena è carica di tragicità, la quale "Risiede proprio nell'imperturbabilità con cui Ifigenia ascolta il resoconto del messo, ed anzi, nella sua incapacità, questa volta, di provare pietà per l'infelice dato che tutti i suoi pensieri sono rivolti al fratello (creduto) morto." M. POHLENZ, *La tragedia greca*, Brescia 1961.

Oreste e Pilade vengono introdotti in scena. Ifigenia li interroga ansiosa di avere notizie della propria famiglia ed apprende che Agamennone è stato ucciso da Clitennestra, a sua volta uccisa dal figlio, Oreste che invece è vivo; offre allora allo sconosciuto straniero la libertà a patto che rechi una sua lettera ad Argo; Oreste rifiuta in favore di Pilade, Ifigenia ne precisa il contenuto e il destinatario(Oreste): è la premessa per l'inevitabile riconoscimento tra fratello e sorella.

In un primo momento Ifigenia non crede di aver davanti agli occhi il fratello, ma Oreste le prova facilmente la propria identità citando particolari della vita domestica noti solo a loro e che culminano nel riferimento alle stanze verginali(v.826: ἐν παρθενῶσι) dove era celata la lancia con cui Pelope, ucciso Enomao, si conquistò Ippodamia e ne ebbe Atreo.

Il problema dei tre ora è come sottrarre il simulacro della dea ed evitare la vendetta del re del luogo. Ifigenia ha pronto un piano per il quale si assicura la complicità del Coro⁶⁶: dirà che Oreste è impuro e che prima del sacrificio deve essere purificato con le acque del mare. Con lui dovranno essere bagnati Pilade e la statua di Artemide, perché contaminata dalle mani di Oreste. In questo modo giungeranno alla costa, vicini alla nave di Oreste e potranno tentare la fuga.

Arriva Toante, con un rapido scambio di battute Ifigenia lo convince a lasciarla andare sulla spiaggia con i prigionieri e con l'idolo. Ottiene, inoltre, che il re ordini a tutti di tenersi lontani per non profanare il segreto dei riti che si accinge a compiere.

Nella scena successiva un messo racconta a Toante la fuga dei greci: tenendo lontani gli uomini del re con il pretesto del rito segreto, Ifigenia aveva liberato i due prigionieri tutti e tre avevano raggiunto la nave greca. Ma la nave ora non riusciva ad uscire dal porto a causa delle cattive condizioni del mare. Toante è pronto ad accorrere sul posto a fare giustizia. Appare però d'improvviso Atena⁶⁷. Il deus ex

Inoltre U. ALBINI, *op. cit* sottolinea: "L'incredibile mutamento di Ifigenia, l'emergere di una sua dimensione malvagia: agitato da sentimenti furiosi, il boia diventa partecipe degli assassini a cui prima si sentiva costretto: il suo compito gli diventa gradito. Il sogno su Oreste è divenuto la causa(e il pretesto)per uccidere Oreste. Gli equivoci tra pazzie e interpretazioni inesatte su come vadano le cose sembrano moltiplicare gli accecamenti."

⁶⁶POULHERIA KYRIAKOU, *A commentary on Euripide' Iphigenia in Tauris*, Walter de Gruyter, Berlin- New York 2006: "Il ruolo del coro nel dramma è limitato, come nella maggior parte delle opere di Euripide, ma è trattato con cura e anche sensibilità. Nate da famiglie aristocratiche e catturate come donne non sposate dai nemici che rasero al suolo la loro(o le loro)città, le donne furono condotte in schiavitù e adesso dividono con Ifigenia l'esilio in una terra barbarica, al servizio nel tempio di Artemide. Queste comuni esperienze sono più che sufficienti a creare un legame tra Ifigenia e le donne del Coro, ma il coro è legato alla sua padrona anche da una forma di lealtà tale da arrivare ad essere devozione disinteressata e altruistica. Sono pronte a rischiare la vita, senza aspettarsi niente in cambio. Provano nostalgia e un senso di mancanza della loro vita in Grecia ma non invidia né amarezza quando il ritorno di Ifigenia a casa sarà imminente: sono conforto alla sua solitudine e al dolore ma ne sottolineano anche la condizione di isolamento."

⁶⁷M. GREGGIO, *Il senso della giustizia come valore individuale nell'Ifigenia in Tauride di Euripide tra τύχη e τέχνη*, a cura di GIOVANNI BOMBELLI e ALESSANDRA MAZZEI in *Dike Polypoinois, Archetipi di giustizia fra tragedia greca e dramma moderno*, Cleup, 2004, pp. 177-235: "Atena era una dea dalle molteplici attività. Protettrice delle arti, dea della saggezza, le era affidata la tutela delle città. Rappresenta l'invito alla ponderazione e alla misura. Inoltre era la dea della guerra che portava alla vittoria; ma la sua guerra era quella condotta con ordine e con avvedutezza, non quella feroce di Ares.

I suoi caratteri morali sono connessi a quelli fisici, poiché ella rappresenta la luce dell'intelligenza, che guida gli uomini in guerra e pace, ed è dispensatrice di ogni bene.

Ella dirige gli eserciti ispirando ai comandanti i movimenti più accorti e gli stratagemmi più astuti per vincere in guerra. È suo merito l'aver insegnato l'utilizzo dei cocchi e dello stesso cavallo in battaglia. In tempo di pace Atena protegge le città e gli stati; favorisce la cultura inventa per gli uomini le cose più utili della vita e insegna le arti tutte e l'industria. Da lei imparano l'arte i fabbri, i carpentieri navali, gli orafi e i fonditori e da lei le donne imparano l'arte di filare e

machina dichiara che gli dei vogliono il ritorno in patria dei fuggiaschi e decreta anche il destino dei suoi protetti. Oreste erigerà ad Alai un tempio dedicato ad Artemide, ove Ifigenia officerà da sacerdotessa e verrà onorata dopo la morte; le prigioniere greche riotterranno la libertà perché non hanno tradito la padrona.

2. *Il sogno, vv. 42-55.*

ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ

ἄ καινὰ δ' ἤκει νύξ φέρουσα φάσματα,
λέξω πρὸς αἰθέρ', εἴ τι δὴ τόδ' ἔστ' ἄκος.
ἔδοξ' ἐν ὕπνῳ τῆσδ' ἀπαλλαχθεῖσα γῆς
οἰκεῖν ἐν Ἄργει, παρθένοισι δ' ἐν μέσαις (45)
εὐδεῖν, χθονὸς δὲ νῶτα σεισθῆναι σάλῳ,
φεύγειν δὲ κᾶξω στᾶσα θριγκὸν εἰσιδεῖν
δόμων πίτνοντα, πᾶν δ' ἐρείψιμον στέγος
βεβλημένον πρὸς οὐδας ἐξ ἄκρων σταθμῶν.
μόνος λελεῖφθαι στῦλος εἷς ἔδοξέ μοι (50)
δόμων πατρῶων, ἐκ δ' ἐπικράνων κόμας
ξανθὰς καθεῖναι, φθέγμα δ' ἀνθρώπου λαβεῖν,
κᾶγὼ τέχνην τήνδ' ἦν ἔχω ξενοκτόνον
τιμῶσ' ὑδραίνειν αὐτὸν ὡς θανούμενον,
κλαίουσα. τοῦναρ δ' ὦδε συμβάλλω τόδε.⁶⁸ (55)

Ifigenia

Basta! Ora voglio narrare al cielo le visioni strane che la notte mi ha portato, se mai così facendo troverò un conforto. Dunque mi parve in sogno di ritrovarmi in Argo, di dormire là nella mia stanza, e che il dorso del suolo fosse scosso da un terremoto... io fuggivo e raggiunto l'esterno vedevo crollare il cornicione del palazzo e il tetto franare a pezzi giù dal sommo delle colonne. Della casa paterna restava in piedi, mi parve, soltanto un pilastro, che spandeva giù dal capitello bionde chiome e poi prendeva voce umana. Ed io rendevo onore alla mia arte di uccidere stranieri e lo aspergevo d'acqua in lacrime perché morisse⁶⁹.

tessere. Atena è pure patrona di tante arti e scienze, fra le quali la medicina, l'agricoltura, la pedagogia. Era raffigurata vestita di peplo con l'elmo in testa, armata di lancia e degli attributi simboleggianti l'amministrazione della giustizia."

⁶⁸MURRAY, *Euripides fabulae*, vol.2 3rd edn : Oxford Clarendon Press, 1913 (repr. 1968(1st edn.).

⁶⁹Trad. It. FRANCO FERRARI.

2.1 *Chi racconta il sogno e a che punto dell'intreccio drammaturgico.*

Non è possibile datare esattamente la storia d'Ifigenia⁷⁰.

L'Ifigenia del mito era, originariamente, una figura divina e veniva venerata allo stesso modo della divinità affine, Calligenia, come dea del parto. Gradualmente entrò poi nella sfera della più importante dea olimpica Artemide, protettrice delle partorienti. A Ifigenia era consacrato un tempio dell'Attica orientale, sulle alture del Braurone, ove ancora al tempo di Euripide si portavano le vesti delle partorienti decedute⁷¹. Ifigenia fu in seguito completamente destituita del suo carattere divino nell'epica, dove il suo nome fu accolto nella storia del duce greco, Agamennone, che alla sua partenza per Troia sacrificò la figlia ad Artemide (sebbene né l'Iliade né l'Odissea ne facciano menzione).

In origine si dava il sacrificio come compiuto, e tale versione era ancora predominante nella prima tragedia Attica. Un'altra versione del mito è però data, anche se mancano del tutto riscontri oggettivi, da Esiodo, secondo il quale Ifigenia, attraverso l'intervento di Artemide, riuscì a scappare per sempre e divenne oggetto di culto.

La nostra storia ha inizio in Tauride, il primo testo ancora esistente che parla dei Tauri associati ad Ifigenia è la Storia di Erodoto che descrive le usanze dei Tauri all'interno della più ampia dissertazione sui costumi degli Sciiti⁷², rifacendosi probabilmente ai racconti dei naviganti ionici, che in Scizia avevano trovato il culto di una dea vergine, cui venivano offerte vittime umane, e che essi avevano identificato con Artemide.

Erodoto sovrappone Artemide ad Ifigenia, demone della nascita e della morte⁷³. Nel catalogo di Stesichorus si narrava invece di come Ifigenia era stata liberata e resa poi immortale in Grecia.

Euripide, divergendo da tutti i precedenti autori e riconciliando le versioni di Erodoto-al quale probabilmente si ispirò-e quella del "Catalogo", narra del trasporto di Ifigenia, sopravvissuta ma mortale, in Tauride e del suo ritorno in Grecia, per qui diventare, alla sua morte, una figura mitica⁷⁴.

Dunque Euripide si trova di fronte ad un personaggio che attraverso i vari maneggiamenti della materia ha conosciuto una palingenesi sostanzialmente di tipo contestuale: il suo mondo è sempre significativo di Artemide, anche quando in sacrificio della quale viene immolata, ciò che cambia nel percorso storico della figura è quanto le sta intorno e il conseguente modo di relare a sé l'intorno: ciò che cambia è

⁷⁰R. E. MEAGHER, *Introduction to Euripides. Iphigenia in Aulis and Iphigenia in Tauris*, Chattanooga, 1993, p. VII.

⁷¹POHLENZ, *op. cit.*, pag. 448.

⁷²ERODOTO, *Storie IV*, 103

⁷³LANZA, *La disciplina dell'emozione. Un'introduzione alla tragedia greca*, Milano 1997, pag. 230-231.

⁷⁴M. J. CROPP, *Euripides. Iphigenia in Tauris*, Warmister, 2000, pag. 46

il suo *status* e statuto; all'inizio è una divinità del corteo di Artemide, e poi attraverso l'epica, diviene un eroe: è la fanciulla che piega il collo per essere sgozzata dal padre.

Ifigenia è Ifigenia la vittima: questo è quello che la tradizione ha consegnato ad Euripide, e che Euripide ha poi usato come filigrana della sua *Ifigenia in Aulide*.

Ma "presso i gorghi che senza sosta l'Euripo crea, piegando l'acqua scura alle tenaci raffiche dei venti il padre mio immolò me ad Artemide, così lui crede, per causa di Elena, nelle vallate illustri di Aulide(vv. 6- 9)." ⁷⁵ Così lui crede: questo è quello che lui crede.

Chi parla è Ifigenia, personaggio le cui parole aprono un altro dramma di Euripide, figlia di Clitennestra e di Agamennone, nato da Atreo figlio di Pelope che giunto a Pisa prese in sposa la figlia di Enomao, Ippodamia è Ifigenia creduta vittima sacrificale in Grecia mentre, invece, non lo è ⁷⁶.

È l'Ifigenia che Artemide trafugò dall'ara; "poi mi mandò per l'etere splendente e mi depose qui, perché abitassi questa terra dei Tauri"(vv. 29-30). È la sacerdotessa che sovrintende ai sacrifici umani nel tempio di Artemide presso re Toante, la sacerdotessa di un rito sanguinario; è l'Ifigenia in Tauride.

La Tauride è nella scena di Claudia Calvaresi, che si occupò dell'allestimento nel 2000 dello spettacolo: *Ifigenia, desolazione prossima ventura* per la regia di Massimo Castri, un'immensa spiaggia costellata di rovine: si intuiscono i frammenti della testa di un uomo enormi come le ossa di un dinosauro ⁷⁷.

Il sacrificio umano è una vertebra della spina dorsale che attraversa tutto il dramma ⁷⁸, è il trauma che ha interrotto la vita di una giovane felice nello splendore principesco e che ha oscurato da allora ogni altra impressione. La portano via da Micene col pretesto di farla sposa di Achille. Si congeda nel suo imbarazzo di fanciulla, dai fratelli, ma spera, segretamente di tornare presto a casa. E in Aulide invece del matrimonio, l'attende la morte per mano di suo padre. Artemide, però, la rapisce e la conduce in Tauride; ma non per salvarla. In realtà la dea aveva bisogno di lei, per sacrificare in suo onore gli stanieri che giungono in quella terra, ufficio che da allora connota questa sua vita ulteriore e che Ifigenia assolve con ripugnanza. Ma si tratta di vita ulteriore? Ifigenia la vittima e Ifigenia la sopravvissuta sono una sola persona? Non c'è dubbio che le differenze siano enormi, e tuttavia non possiamo scindere l'una dall'altra, se non altro perché la sopravvissuta non si stanca di raccontarci il momento in cui stava per essere offerta in olocausto.

Sicuramente quella che si presenta nel prologo allo spettatore è la figura che già il mito ci aveva consegnato dai contorni sfumati e che abbiamo visto non avere una sistemazione rigida, spezzata in due tra Aulide e Tauride, ha irrimediabilmente

⁷⁵EURIPIDE, *Ifigenia in Aulide Ifigenia in Tauride* a cura di FRANCO FERRERI, Biblioteca Universale Rizzoli, 2000

⁷⁶A. P. BURNETT, *Catastrophe Survived.. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford 1971, pag. 48: "Il poeta disponeva di una peculiare libertà in questo dramma, poichè egli aveva trovato la sua storia entro una delle sacche che la mitologia talora si lascia dietro. Egli poté manipolare la trama a suo piacimento."

⁷⁷http://archiviostorico.corriere.it/2000/gennaio/12/Ifigenia_desolazione_prossima_ventura.

⁷⁸CARLO MARIA PACATI, *Aevum Antiquum*, 6 (1993), pp. 157- 174.

perduto la sua integrità nel sacrificio disposto da Calcante, l'interprete dell'oracolo, ad Artemide la lucifera dea⁷⁹, a causa di Elena.

L'Ifigenia in Tauride è quello che resta dopo una deflagrazione, non è la moltiplicazione di un'identità né tantomeno la sua metamorfosi, è invece esattamente l'opposto il suo sdoppiamento⁸⁰ e divisione.

Gli scenari da lei descritti il mare, il tempio, l'etere luminoso sono luoghi dell'anima d'Ifigenia e componenti vive della sua sgretolata identità; sono l'ossessione del sangue, la desolazione e il senso di straniamento⁸¹.

È questo personaggio così complesso che nel monologo all'interno del prologo, dopo aver esposto la sua genealogia, dopo aver rivelato il suo nome dopo aver raccontato l'episodio cruciale della sua storia, dà le coordinate fisiche del luogo in cui si trova descrive le funzioni che è chiamato a svolgere, e racconta il sogno al cielo⁸².

Il prologo è una parte che si stacca naturalmente dal dramma che introduce e si presenta come un pezzo aggiunto, generalmente può avere carattere drammatico, se il personaggio che lo recita è in preda ad un'emozione troppo forte che non riesce a contenere, oppure patetico, si tratta in questo caso di una forma di evocazione melanconica, quasi una conversazione appartata che termina in un ritorno rassegnato ed amaro del personaggio alla propria sorte e a quella dei suoi⁸³.

Qui, come spesso in Euripide è essenzialmente una narrazione, un'esposizione dei fatti e sempre una parte di questa esposizione è rivolta al presente ecco perché il sogno e il racconto di esso vi hanno potuto trovare spazio.

La rhesis d'esordio in cui Ifigenia, espone i dati basilari della situazione drammatica ha un'intenzione autenticamente monologica nella narrazione del sogno che è il motivo fondamentale per cui esce fuori dal tempio, fuori cioè dal luogo di desolazione e violenza cui pure è destinata, in cerca del cielo, l'elemento degli eventi miracolosi ed incredibili che svuotando di gravità e di senso di appartenenza crea un clima di irrealtà e ironico distacco.

⁷⁹FERRARI, *op. cit.*, pag. 93: figlia di Zeus e di Leto, sorella gemella di Apollo, la classica Artemide era la dea della luna, della notte, e della caccia (cfr. F. PALAZZI, *I miti degli dei e degli eroi*, Torino 1988, pp. 77-78). Inoltre, era la dea della fecondità, connessa strettamente con il ciclo naturale di gravidanza, educazione e maturazione degli infanti che conducevano al matrimonio e alla maternità per le ragazze, alla caccia e alla guerra per i ragazzi. Venerata come protettrice delle partorienti, era anche il simbolo della castità, per l'indole aggressiva e sprezzante dell'amore e le caratteristiche quasi virili, che l'avevano indotta a scegliere il nubilato (cfr. M. J. CROPP, *op. cit.*, pag. 55).

⁸⁰Rizzoli Larousse, Enciclopedia universale 1989, sdoppiamento: suddivisione in due aspetti distinti

- bot. Raddoppiamento del numero dei petali della corolla dovuto ad una specie di divisione in due di ogni elemento.
- ferr. Sdoppiamento di un treno, messa in marcia di un treno supplementare, con orario molto prossimo (anticipato o ritardato) a quello del treno normale.
- ord. scol. Sdoppiamento della cattedra, istituzione di una seconda cattedra, relativa al medesimo insegnamento, tenuta da altro professore, quando in un università gli studenti che frequentano lo stesso corso di lezioni superino il numero di 250

Inoltre DEVOTO OLI, dizionario di lingua italiana

- cinematografia: sdoppiamento dell'immagine visiva, trucco per cui l'immagine di un attore appare duplicata sullo stesso quadro, ottenuto mediante doppia impressione sulla pellicola.

⁸¹FABIO TURATO, *Euripide, Ifigenia in Tauride: dramma barocco?*, in *Bollettino dell'Istituto di filologia greca*, II, Università di Padova, 1975.

⁸²Si chiede TURATO, *op. cit.*, pag. 147: "Soltanto un ἄκος purificatorio, secondo che tradizione credeva o un mezzo "teatrale" per giustificare il monologo?"

⁸³LOUIS MERIDIÈR, *Le prologue dans la tragedie d'Euripide*, Bibliothèque des universités du Midi, Fascicule XV, 1911.

2.2 Oggetto del sogno.

Il sogno, il presente imminente, è introdotto con estrema precipitazione: si tratta di una pura giustapposizione di due parti differenti della rthesis; il personaggio passa senza attraversamento graduale da un elemento all'altro del prologo: un semplice δέ introduce il verso 42 e il sogno non si riallaccia a niente di quello che precede, non è accennato “ni dans le fond ni dans la forme” sostanzialmente il posto che occupa trova la sua ragion d'essere nel movimento tipico dell'esposizione che dal passato remoto si volge al presente immediato⁸⁴.

Nel narrare al cielo le visioni notturne si fondono due linee drammaturgiche tradizionali quella del sogno inquietante che spingeva il personaggio a offrire libagioni e a cercare consiglio e conforto e quella del personaggio sofferente che svela le proprie pene al cospetto del cielo. I corpi celesti venivano, infatti, usati e come testimoni di eventi tanto lieti quanto funesti, e come interlocutori muti alle sofferenze del presente, e infine come segnali per l'avvio di un progetto.

“καινά” è l'aggettivo usato per definire i “φάσματα” e ha il suo corrispettivo nel latino “recens”, significa “nuovo”, perché avvenuto da poco tempo, quindi destabilizzante e pertanto anche impressionante allarmante e sgradevole. In ἦκει ...φέρουσα: la scelta del tempo sottolinea la vividezza del sogno nella mente di chi lo sta esponendo.

Ἦκω, che spesso funziona come didascalia nel testo drammatico, è usato nel prologo insieme con un participio per l'arrivo di messaggeri. La notte ha portato notizie ad Ifigenia sottoforma di un cupo sogno. In Omero i sogni sono mandati dagli dei dell'Olimpo ma in Esiodo (Teogonia vv. 211- 212), Notte è madre, tra l'altro per partenogenesi, dei sogni. Anche nella tragedia si crede siano stati mandati dalle forze ctonie (Ecuba v. 71). Quanto al narrare i sogni al cielo ancora oggi in Creta c'è la credenza per cui un sogno può essere raccontato solo alla luce del giorno nella convinzione che l'oscurità possa rinforzare il loro poter di diventare reali.

Εἴ τι δὴ τόδ' ἔστ' ἄκος: può esprimere sia fiducia che scetticismo, qui significa fiducia. È difficile però immaginare che tipo di rimedio (ἄκος) Ifigenia possa aspettarsi dal momento che non avrà alcun dubbio nell'interpretazione del sogno e che presto dirà di voler preparare libagioni funerarie per il fratello morto. i

Il sogno di Ifigenia è narrato in due periodi lunghi e abbastanza semplici. Un certo numero di infinitive usate per azioni ed eventi nel sogno (vv. 45- 47) dipendono da ἔδοξ(α) al v. 44 mentre le altre (vv. 52- 54) dipendono da ἔδοξε al v. 50, interessante notare come le infinitive al presente usate per le azioni di Ifigenia sottolineino non solo la vivacità del suo sogno ma anche la sua partecipazione e presenza ad esse; nel momento del σεισμός però Ifigenia diventa straniata spettatrice (v. 47: ἔξω στᾶσα ... εἰσιδέειν) non è più partecipe all'azione, la descrive ma ne resta fuori e nella

⁸⁴LOUIS MERIDIÉ, *op. cit.*, pag. 120.

descrizione l'uso del passato è sintomatico di qualcosa di remoto che non le appartiene; infatti uno dei più intriganti e realistici aspetti del sogno di Ifigenia è questa fusione del suo passato di principessa, fanciulla che dorme ad Argo nelle case paterne, con il presente di sacerdotessa che abita e dorme nella terra dei Tauri. Ἀπαλλαχθεῖσα è verbo che Euripide usa con il significato di lasciare una terra o un posto. Qui, come in altri casi, è usato con il significato di lasciarsi alle spalle qualcosa di odioso o pericoloso e inoltre indirettamente con il significato di trovare conforto dai dolori.

Παρθενῶσι δ' ἐν μέσοις: le vergini tra cui Ifigenia dorme dovrebbero essere il suo seguito ma παρθενος senza qualifica non designa un servitore. Inoltre, in Omero (Od. VI, 18- 19) solo due servitori dormono dallo stesso lato del montante della porta della camera da letto della loro padrona; ne Le Argonautiche di Apollonio, le dodici accompagnatrici di Medea dormono nel vestibolo della camera da letto di lei non con la loro padrona⁸⁵.

Lì all'interno di quelle stanze le è sembrato che i νῶτα della terra σεισθῆναι σάλῳ (v. 46). Νῶτον nel suo impiego metaforico, serve soprattutto ad indicare la superficie del mare (o il cielo!) raramente la terra (cf. Pind. Py. 4.26, ma in un nesso di contiguità con la nave Argo e con Oceano); e con σάλος si indica abitualmente il moto tempestoso delle onde; la funzione di questo sostantivo qui è quella di "contaminare" e rendere "implicati" i significati simbolici di opposti e dialettici spazi, ai diversi livelli ironici⁸⁶.

Resta un pilastro da cui pende una chioma ξανθός, aggettivo in cui si fondono il colore dei capelli di Oreste e il richiamo al sacrificio di sangue e lei officiante dei sacrifici nel tempio di Artemide lo aspergeva rendendo onore alla sua τέχνην: probabilmente neutro, sta per "arte" o "ufficio", ma la parola può avere anche una sfumatura negativa suggerendo che l'ufficio è un'arte ambigua e crudele creata per fini atroci.

È un sogno, estremamente elaborato, può essere diviso in quattro episodi. Nel primo, c'è l'immagine di Ifigenia, allontanata dalla terra barbarica dei Tauri e di nuovo restituita alla sua terra nativa Argo, che dorme beatamente nella terra dove dormiva quand'era piccola (vv.44-46). La seconda immagine disturba questa scena idilliaca con il panico e la desolazione del terremoto. Quando la terra è scossa, Ifigenia corre a precipizio fuori e si volta poi a vedere la casa cadere, pietra dopo pietra, fino a restare in piedi solo un pilastro (vv.46-51). Il terzo episodio introduce l'elemento di stranezza e soprannaturale: il pilastro è diventato uomo con ciocche bionde e voce umana (vv.51-52). Nella quarta immagine la dura realtà dell'orrido ufficio del suo risveglio irrompe anche nel sogno profondo. Con lacrime si appresta a compiere il suo compito di sacerdotessa ungendo le vittime umane per l'immolazione (vv.52- 55). Il sogno qui sembra acquisire personalità di per se stesso, ha un valore e una bellezza che non dipendono dal nesso con la storia né dalla sua capacità di incidere sul significato del dramma.

⁸⁵POULHERIA KYRIAKOU, *op. cit.*

⁸⁶FABIO TURATO, *op. cit.*, pag. 148.

Differisce da tutti gli altri sogni come una costruzione finita, dal progetto di un architetto o come una pittura dallo schizzo su un album da disegno. Si avvicina alle miniature perfette e altamente cesellate in cui il periodo alessandrino si diletta⁸⁷.

2.3 Funzione drammaturgica del sogno.

Per individuare la funzione del sogno all'interno dell'intreccio si è usato, nei sogni precedenti, la categoria di *mise en abyme* procedimento letterario che serve, abbiamo visto, a creare rifrangenze riflessi e ogni tipo di duplicazione dell'opera principale all'interno della quale il sogno si trova.

Il sogno ha in questo modo sempre carattere premonitore, ma essendo che la *mise en abyme* ha tratti suoi propri non tutti i sogni sebbene premonitori vi rientrano.

Nell'*Ifigenia in Tauride* il sogno riflette sì simbolicamente il passato del mito, gli eventi disastrosi che si sono riversati sulla casa reale di Argo, e annuncia anche il futuro prossimo in cui Oreste sarà condotto da *Ifigenia* per essere sacrificato, ma non va oltre e si ferma prima del riconoscimento del fratello e della sorella e prima della loro salvezza finale.

Questo sogno inoltre lontano dal rompere o far deviare l'azione contribuisce allo svolgimento di essa e non in minima parte: *Ifigenia* irrompe sulla scena a causa del sogno per il racconto al cielo della visione e abbozza così il background storico e la cornice dell'opera: dal momento in cui il sogno è detto un'ombra scura di nefasto presentimento avvolge irrimediabilmente il cuore di *Ifigenia* che male interpretando la visione ordina un rito funebre per il fratello creduto morto; è la prima conseguenza pratica del sogno: ridefinisce lo spazio in cui *Ifigenia* abita e l'altare sacrificale è ora il recinto sacro per il rito funebre, fatto che da una parte consente raccordi temporali e spaziali con accadimenti remoti o fuori scena permettendo di filtrare la violenza attraverso allusioni moltiplicatrici degli eventi drammatici, dall'altra alimenta però il vuoto di certezze.

Al di là dell'interpretazione sbagliata di *Ifigenia* che avrà come effetto quello di indurirle il cuore e di renderla sorda al sentimento di pietà per le vittime di cui era costretta ad officiare la consacrazione, il sogno spiazza il mito tragico tramite il realismo e la quotidianità delle immagini che veicola: ciò che il sogno riporta a galla, il rimescolio che provoca in *Ifigenia* rompe il suo equilibrio: è un personaggio che non sta più esponendo la sua genealogia, ma che ricorda il suo passato (e con fatica lo recupererà poi nella sticomitia con Oreste che precede il riconoscimento): la

⁸⁷WILLIAM S. MESSER, *op. cit.*, pag. 95-96.

situazione fa volgere i pensieri della sacerdotessa verso casa⁸⁸, Ifigenia si riapre alla memoria ed agli affetti dentro la sua quotidianità di vita⁸⁹, ricostruisce il passato lontano e poi arriva al presente e scopre il senso del sogno: la morte di Oreste.

Il sogno è come una freccia che dal remoto arriva all'attuale. Ma quale spazio attraversa?

L'attuale di Ifigenia è il tempio di Artemide che è anche la sua casa, nel cui interno hanno luogo i sacrifici umani, il suo remoto è la casa paterna nel cui interno sono le stanze verginali dov'era celata la lancia con cui Pelope uccise Enomao, richiamo che rinvia alle origini del genos segnato dalla colpa e dal sangue: due spazi che vivono di contrastanti e correlate simmetrie. In mezzo tra la Tauride e la Grecia c'è il mare: il mare è lo spazio che il sogno attraversa, il mare che già nel monologo iniziale è lo spazio cui è legato il destino di Ifigenia, lo spazio interno delle sue ossessioni; fin dai primi versi del prologo infatti il colore azzurro-cupo del mare è messo subito in relazione con il sangue di lei sacrificata; il mare è il liquido alla base del quale sedimenta la violenza latente e il sogno è il primo indizio di questo nesso tempio-casa vissuto dall'interno a livelli profondi.

Il sogno si fa voce a discapito “della geometrica essenzialità del verosimile aristotelico nel quale anche noi siamo stati allevati”⁹⁰, e forse anche della coerenza drammatica e narrativa, di veri e propri “archetipi sommersi” come li definisce Lanza, sottolineando il carattere parziale delle azioni compiute e l'impossibilità o meglio la fallibilità, la fragilità dell'uomo nel dare ai segni un significato prima ancora che un senso, basta pensare al personaggio stesso di Ifigenia che vive patendo il ricordo di una violenza subita causa irrevocabile di perdita di integrità e quindi di significato e senso⁹¹. Solo l'intervento di Atena, la dea della ragione e della τέχνη, alla fine del dramma, riuscirà a creare le condizioni per un tentativo di ricostruzione; si recupera quindi anche attraverso la ricerca dell'ἄτιον, così cara ad Euripide, un significato, resta ancora greve il vuoto legato al senso.

3. *Ecuba.*

⁸⁸WILLIAM S. MESSER, *op. cit.*: “C'è una nota romantica e sentimentale, così amata dagli Alessandrini, nell'immagine di Ifigenia che dorme di nuovo nelle stanze da fanciulla della sua vecchia casa, una nota che tende a suscitare la pietà e la simpatia degli spettatori”.

⁸⁹MASSIMO CASTRI, *I Greci nostri contemporanei. Appunti di regia per le Trachinie, Elettra, Oreste, Ifigenia in Tauride*. A cura di ISABELLA INNAMORATI, Carocci editore 2007 pag. 191: “è un testo straordinario, non succede niente(di tragico). Ci sono due azioni che si incontrano, due viaggi: quello di Ifigenia, il suo viaggio nella memoria, causato, stimolato dalla rottura del sogno(monologo interiore, non- azione assoluta), unico evento dell'inizio; quello di Oreste nello spazio di avvicinamento della sorella per salvarsi la vita(azione da commedia, sulla quale confluiscono tutti i personaggi).”

⁹⁰D. LANZA, *Una ragazza offerta al sacrificio...*, QS 29(1989)pp. 1-22.

⁹¹M. CASTRI a cura di ISABELLA INNAMORATI *op. cit.*, pag. 217: “Deserto, notte insonne, agitata, sola? Fuma? O parla con la chierichetta? Com'è vestita(costume)? C'è una possibilità che il prologo vero, epico, il racconto al pubblico divenga, a poco a poco monologo, soliloquio? Ad esempio, da: “Ma stanotte” stacco e si illumina la scena, la luna, i rumori notturni insomma nasce il teatro e il personaggio. I suoni del deserto: vento, uccellacci. I suoni del rito; i suoni fissi del tempo. La musica, la colonna qui ci vuole, era Chopin”.

La tragedia è ambientata nel campo greco che l'esercito ha stabilito nel Chersoneso tracio, un campo provvisorio, una tappa intermedia tra Troia e la patria. Il fantasma di Achille è apparso alcuni giorni prima per chiedere il sacrificio di una fanciulla, come ultimo γέρας alla sua tomba⁹². Polidoro, il figlio più giovane di Ecuba, che Priamo ha mandato con molte ricchezze in Tracia, quando la situazione precipita nella sua patria, viene ucciso e gettato in mare dal re che lo ospitava, Polimestore.

L'Ecuba di Euripide inizia con le sue parole, le parole di un morto, che nel prologo informa sugli eventi trascorsi e indica quelli a venire, parlante solo in questa sezione per tornare poi come cadavere coperto da un velo, solo in seguito.

Nello specifico Polidoro compare a chiedere sepoltura e contemporaneamente annuncia il sacrificio della sua giovane sorella Polissena.

Scomparso lo spettro entra Ecuba, che è stata tormentata nella notte dalla visione oscura dei suoi due figli e dall'immagine di una cerva sbranata da un lupo.

Il Coro formato da giovani troiane ormai schiave dei vincitori informa Ecuba che i Greci hanno deciso di sacrificare Polissena; inutilmente Agamennone, legato da vincoli amorosi all'altra figlia di Ecuba, la profetessa Cassandra, ha cercato di evitare il sacrificio. Intanto viene Odisseo e porta ad Ecuba la notizia che già sa; la regina gli ricorda la gratitudine che lui le deve per essere stato da lei salvato quando infiltrandosi in Troia come spia, era stato scoperto. Odisseo però non paga il suo debito richiamandosi freddamente alle ragioni politiche che impongono di eliminare Polissena.

Ma improvvisamente nell'aspro faccia a faccia tra i due interviene la giovane che si dichiara pronta a morire (è per lei la cosa migliore) e si congeda con dolcezza da sua madre. Mentre le donne del Coro si domandano quale terra, quale dimora le attenda nell'esilio, l'araldo Taltibio porta ad Ecuba l'ordine dei comandanti greci di provvedere alle esequie di Polissena e racconta con quanta nobiltà e coraggio essa abbia affrontato la morte.

Ecuba afferma con orgoglio i valori dell'educazione che hanno brillato nella sua giovane figlia, e prepara per i suoi funerali.

Poi arriva in scena una serva di Ecuba con un corpo velato che Ecuba suppone essere quello di Polissena; è invece Polidoro. Ecuba non ha dubbi su chi sia l'assassino e il perché del crimine, e quando Agamennone arriva per affrettare le esequie di Polissena, si trova davanti un inaspettato cadavere, a lui Ecuba spiega cosa sia

⁹² La tomba di Achille era tradizionalmente localizzata al Sigeo in Troade (Od. XXIV, 82).

Che questo dato fosse noto agli spettatori ateniesi è fuor di dubbio, Euripide ha però modificato la notizia per piegarla alle necessità sceniche: uno spostamento così clamoroso era in effetti, inevitabile se si volevano, come era intento di Euripide, connettere la storia di Polissena sacrificata sulla tomba di Achille, e quella di Polidoro, il cui cadavere, gettato in acqua, non poteva che esser trovato sulle coste della Tracia.

FELICE BELLOTTI, *Tragedie di Euripide*, vol. I, Milano, Resnati Librajo, MDCCXLIV pag. 320: "Achille, secondo la storia eroica, morto a Troja, fu sepolto presso quella città a piè del promontorio Sigeo; e quivi ne apparve poi l'ombra a chiedere a' Greci per propria vittima Polissena; la quale fu ad esso colà immolata, siccome con altri Virgilio, *Æn.* III, 322. Ma Euripide, volendo in uno stesso dramma con più argomenti rappresentare la infelicità di Ecuba, aggruppò quasi il sacrificio di quella sua figlia con l'uccisione del figliuolo suo Polidoro, o sia col ritrovamento del costui cadavere; e però non nella Troade poté far immolare Polissena, ma sì lo dovè nella Tracia, nel campo de' Greci, poco discosto al luogo della scena".

accaduto e prega l'eroe che la lasci liberamente agire contro Polimestore. Agamennone acconsente: il trionfo della giustizia è interesse comune.

Ecuba allora elabora il suo piano di vendetta. Manda l'ancella da Polimestore perché lo inviti a venire da lei accompagnato dai figli e senza scorta. L'assassino viene attirato nel tranello con il miraggio di un tesoro, ed entra nella tenda, da dove subito dopo si odono le sue grida: Ecuba e le altre troiane lo hanno accecato e gli hanno ucciso i figli. Esce brancolando e urlando in cerca di aiuto. Chiederà ad Agamennone vendetta.

Ha luogo un serrato confronto tra le parti in causa.

Polimestore sostiene di aver ucciso Polidoro come atto di alleanza verso i Greci, e si dilunga a raccontare l'orrore di ciò che ha sofferto. Ecuba demistifica la presunta amicizia per i Greci, facendo notare che essa si è manifestata solo dopo la caduta di Troia; e che l'oro rubato lo ha tenuto per sé non l'ha data ai suoi "amici", pure sfiniti da ogni bisogno dopo la lunga guerra. Agamennone sentenzia a favore di Ecuba. Mentre Troia è tutto un rogo e la flotta greca sta per salpare, al re tracio non resta che vendicarsi predicando il futuro orribile che attende Ecuba ed Agamennone, Ecuba verrà trasformata in cagna dagli occhi di fuoco e morrà saltando in mare dalla nave che la sta trasportando in Grecia, ed Agamennone insieme a Cassandra sarà ucciso da Clitennestra. La tragedia si chiude con l'ordine che Agamennone impartisce di far tacere Polimestore e di gettarlo su un'isola deserta⁹³.

"Belli i cori, in un dramma assai povero di musica. Nel primo stasimo il canto si libra con una dolente e alata invocazione "vento, vento di mare". Nel terzo la memoria s'indugia sulla notte fatale di Troia: l'oasi del gineceo, illuminata dallo splendore degli ornamenti e dal fallace presagio di una notte d'amore, contrasta col grido degl'invasori, con la rapina del sangue e dell'esilio."⁹⁴

Il sogno, vv.68-91

EKABH

ὦ στεροπὰ Διός, ὦ σκοτία νύξ,
τί ποτ' αἶρομαι ἔννουχος οὕτω
δείμασι, φάσμασιν; ὦ πότνια Χθών, (70)

μελανοπτερύγων μήτερ ὀνείρων,
ἀποπέμπομαι ἔννουχον ὄψιν,
ἦν περὶ παιδὸς ἐμοῦ τοῦ σωζομένου κατὰ Θρήκην
ἀμφὶ Πολυξείνης τε φίλης θυγατρὸς δι' ὀνείρων (75)

[εἶδον γὰρ] φοβερὰν [ὄψιν ἔμαθον] ἐδάην.
ὦ χθόνιοι θεοί, σώσατε παῖδ' ἐμόν, (79)

ὅς μόνος οἴκων ἄγκυρ' ἔτ' ἐμῶν (80)

⁹³GUIDO PADUANO, *Il teatro antico, guida alle opere*, editori Laterza, 2005, pp. 106-111.

⁹⁴EURIPIDE, *Tutte le tragedie*, vol.1, a cura di MARIA FILIPPO PONTANI, Newton Compton, 1994, pag. 185.

τὴν χιονώδη Θρήκην κατέχει
 ξείνου πατρῖου φυλακαῖσιν.
 ἔσται τι νέον·
 ἦξει τι μέλος γοερὸν γοεραῖς.
 οὐποτ' ἐμὰ φρῆν ᾧδ' ἀλίαστος (85)
 φρίσσει, ταρβεῖ.
 φρίσσει, ταρβεῖ.

ποῦ ποτε θείαν Ἑλένου ψυχὰν
 καὶ Κασάνδραν ἐσίδω, Τρωάδες,
 ὥς μοι κρίνωσιν ὄνειρους;
 εἶδον γὰρ βαλιὰν ἔλαφον λύκου αἴμονι χαλᾶ (90)
 σφαζομέναν, ἀπ' ἐμῶν γονάτων σπασθεῖσαν ἀνοίκτως⁹⁵

Ecuba

Oh luce di Zeus, o notte di tenebre, perché incubi e fantasmi mi perseguitano? Terra venerabile, madre dei sogni dalle nere ali, voglio scacciarla, la mia visione notturna: era orribile, nel sogno vedevo mio figlio, che è in Tracia al sicuro, e la mia prediletta Polissena. Dei dell'oltretomba, salvate mio figlio, unica ancora della mia casa: egli è là nella Tracia nevosa protetto da un ospite paterno. Ma qualcosa sta per accadere: chi geme conosce altri lamenti. Trema il mio cuore, rabbrivisce senza tregua, come non mai. Voglio vedere Eleno, anima profetica, e Cassandra: devono spiegarmi i sogni. Ho visto una cerva screziata: sanguinose zanne di lupo la artigliavano, strappandola crudelmente dal mio grembo.

4.1 *Chi racconta il sogno e a che punto dell'intreccio drammaturgico.*

Ecuba compare per la prima volta nel libro VI dell'Iliade, vv. 251-285 quando Ettore la incarica di compiere sacrifici ad Atena, Ecuba è qui definita “dai miti doni”, mite e tenera come ogni madre. E come una qualunque madre, alla vista del figlio spossato dalla battaglia, lo invita a ristorarsi e a bere del vino. Ma Ettore rifiuta perché non è lecito libare a Zeus con le mani contaminate dal sangue dei morti, né tantomeno bere vino, che potrebbe sottrargli le forze necessarie.

Troviamo di nuovo un richiamo ad Ecuba nel libro XVI dove è indicata come figlia del frigio Dimante: nella tragedia forse per collegare la regina troiana con l'area tracia e rendere così più forti i legami di ospitalità che dovrebbero vincolare Polimestore, è invece detta Cisseide, figlia di Cisseo, che nell'epica omerica si

⁹⁵Murray, Euripides fabulae, vol. 1: Oxford, Clarendon Press, 1902(repr.1966).

identifica con Teanò, moglie di Antenore, sacerdotessa che Ecuba incontra proprio in occasione dell'offerta del peplo ad Atena⁹⁶.

Siamo fin qui di fronte ad una figura di donna disegnata come madre, e madre amorevole, è nei libri XXII e XXIV che Ecuba inizia ad assumere i tratti di mater dolorosa comuni alla tragedia. All'inizio del libro XXII Ecuba implora il figlio di non scontrarsi con Achille. Dopo la vana preghiera di Priamo, Ecuba compie un gesto straordinariamente evocativo: si scopre il seno, e si rivolge ad Ettore, pregandolo di non scendere in battaglia (vv. 79-89). Il gesto ha un significato fortissimo, poiché riconduce l'eroe all'infanzia, e allo strettissimo legame di necessaria dipendenza con la madre, da cui era nutrito: è un gesto che attiene alla maternità e quindi all'affetto filiale ma che implica la supplica in ragione del rispetto che si deve portare ad ogni madre.

Con la morte di Ettore, Ecuba si mostra in tutto il suo dolore cupo e senza aperture, questo dolore l'accompagna in ogni sua apparizione successiva e nel libro XXIV consuma il suo animo e la esaspera, tanto che, quando Priamo, dopo aver conosciuto la volontà favorevole degli dei, mostra l'intenzione di recarsi da Achille per chiedere il riscatto del cadavere di Ettore, Ecuba apostrofa Priamo come dissennato e ha parole di rabbia inaudite per il Pelide vv. 209-213: "per Ettore si compie il destino che la Moira onnipotente ha filato per lui quando è nato, quando io stessa l'ho dato alla luce: saziare con il corpo i cani veloci lontano dai suoi genitori, accanto a quell'uomo spietato a cui io vorrei divorare il fegato a morsi; sarebbe così vendicato il figlio mio..."⁹⁷ Questa rabbia violentissima, che matura in conseguenza del dolore del lutto, doveva aver costituito l'antecedente sviluppato da Euripide per la figura dell'Ecuba tragica: è significativo che in questi versi il gesto furente di mangiare il fegato è associato alla vendetta che è considerata una compensazione regolare della morte. Come nell'Ecuba, la giustizia compensativa si ottiene in modo violento, ma risulta agli occhi di tutti legittima⁹⁸.

Ecuba, dal primo momento si rivela come una donna che tanto ha sofferto e che così grandi perdite ha dovuto subire, impotente e senza difesa; la sua entrata, appoggiata al bastone barcollante, sorretta dalle Troiane, anch'esse sopraffatte dalla loro comune sorte, è una scena ricca di pathos che fornisce immediatamente allo spettatore i termini entro cui si svilupperà il dramma. La sua preghiera accorata agli elementi non

⁹⁶P. SCHUBERT, *l'Hecube d'Euripide et la definition de l'étranger*, *Quaderni Urbinati Cultura Classica*, LVI, 2000, pp. 87-100, sostiene che la sovrapposizione dei due personaggi è motivata: esiste un reticolo di allusioni che coinvolge Ecuba, Teanò ed Elena. La coppia formata da Teanò e Antenore richiama la "riconciliazione" con i Greci: Antenore si era sempre espresso per una pacifica conciliazione dei Greci e per questo fu da loro risparmiato. Anche l'episodio ricordato da Ecuba, sulla venuta di Ulisse a Troia, richiamerebbe il carattere conciliante di Antenore.

⁹⁷OMERO, *Iliade*, traduzione italiana MARIA GRAZIA CIANI, commento ELISA AVEZZÙ, Marsilio, 1992.

⁹⁸GUIDO PADUANO, *op. cit.*, pag. 109: "Non condivido però l'opinione assai diffusa che il percorso esperienziale di Ecuba si svolga all'insegna di una esasperata emotività, che la porta a rinnegare i valori umani e dà valore simbolico alla sua trasformazione in cagna (un elemento secondo me limitato alla dimensione eziologica ed antiquaria del mito): al contrario Ecuba vive il suo dolore e combatte le sue battaglie (per salvare Polissena, per vendicare Polidoro) illuminata da un'indomabile lucidità razionale e da un'insopprimibile esigenza etica. Così la vicenda personale viene collocata nell'ambito dei principi che soli possono garantire la dignità della vita associata.

In particolare, la vendetta su Polimestore, per feroce che sia, è certamente un atto di giustizia, e neppure della primigenia giustizia del taglione (per quanto sembri suggerirlo il coinvolgimento dei figli di Polimestore innocenti quanto Polidoro), ma di una giustizia capace di cogliere l'autenticità dei moventi dietro l'apparenza dei pretesti, e di imporre l'esercizio corretto della parola, veicolo del diritto fra gli uomini.

è solo un'invocazione, ma è soprattutto la prima e più diretta manifestazione del dolore del personaggio, elemento fondante del dramma significativamente riassunto ai vv. 44-45 per bocca del fantasma di Polidoro "in un sol giorno vedrà i cadaveri dei due figli".

La sua entrata è potente per gli esiti angoscianti che mostra, per la suspense che crea: Ecuba non è una donna genericamente ossessionata dai presagi, ma qualcuno che ha dei sospetti, che vuole conoscere il significato di certe cose. Lo spazio che la circonda è denso di ombre e sogni che si sovrappongono e che neppure Ecuba può chiaramente distinguere. Quando esce dalla tenda la sola cosa evidente è che le visioni notturne che l'hanno spinta fuori si sono succedute una vicina all'altra, una dentro l'altra non distanziate né nel tempo né nello spazio, una tempesta interiore di sogni e visioni angosciosi che la scuote e la colpisce; un'atmosfera di tensione si propaga su tutta la tragedia, e la monodia cui dà luogo è dominata dalla tenebra e dalla paura in un'attesa sospesa che alla fine lascia il posto al dramma di un'esistenza che deve conoscere tutto il dolore del mondo⁹⁹.

È questa donna che già la tradizione ci consegna come vecchia, fisicamente debole, come madre ferita e sventurata fino alla riduzione in schiavitù, dopo una vita fortunata, ad essere depositaria del sogno e a raccontarne le impressioni.

Il racconto del sogno è inserito all'interno del prologo che nell'Ecuba si compone di due scene una costituita dal monologo di Polidoro, o meglio del fantasma di Polidoro che privato delle lacrime e della sepoltura vaga da tre giorni sulla testa di Ecuba per cercare di avvertire la madre ispirandole tristi presagi sulla sorte che è toccata a lui e che sta per toccare a Polissena; e l'altra, dopo l'uscita di Polidoro, comprende la monodia di Ecuba: al suo interno si inserisce il racconto del sogno.

L'ingresso del personaggio è inequivocabilmente annunciato da Polidoro che indica anche dove materialmente è collocata la scena, vale a dire nel campo greco, davanti alla tenda di Agamennone.

Il monologo lirico di Ecuba inizia con il v. 59: è un insieme anapestico non regolare poiché vede l'inserimento di due coppie di esametri dattilici e non presenta responsione simmetrica.

Questa irregolarità contribuirebbe a dare alla sezione una coloritura lirica accentuandone la destinazione al canto piuttosto che alla recitazione in paracataloghe, propria degli anapesti.

Pur essendo strutturalmente parte del prologo, la monodia appartiene concettualmente al parodo, costituendo questa con il prologo l'avvio della tragedia, dal momento che le prigioniere troiane che compongono il Coro entrano alla spicciolata, in piccoli gruppi, alcune per sorreggere e accompagnare la stanca regina già al suo ingresso in scena, altre in un secondo momento nel corso della monodia¹⁰⁰. In questo modo la monodia del sogno si pone in forte continuità con il parodo, in primo luogo perché come si è visto le coreute entrano già ora in scena, e poi per una questione di sintonia dal momento che la forte connotazione patetica della monodia, in cui la regina di

⁹⁹ROSANNA BURATTA, *Ecuba* nell'omonima tragedia di Euripide pp. 37-45 in *Annuario Scolastico del Novantennio* 1897-1987, a cura di SALVATORE MARTORANA.

¹⁰⁰ANTONIO GARZYA parla di "parodo commatica" a proposito dei vv. 59-215.

Troia rivela le sue profonde angosce, trova nell'annuncio dato dal Coro del sacrificio di Polissena la sua rispondenza concreta, realizzata.

La monodia della protagonista forma un sistema coerente con il parodo e fa quasi da ponte tra quest'ultimo e il monologo di Polidoro non spezzando né il significato né l'andamento ritmico dei versi.

L'asindeto del v. 62 trasmette l'ansia di Ecuba, e la particolare struttura metrica con un raro proceusmatico in prima sede, conferisce una certa rapidità¹⁰¹.

Il sogno è detto, quindi, in un luogo che ha funzione drammatica di cerniera in uno spazio definibile anch'esso come intermedio tra un prima(Troia)e un poi(Grecia), gli abitanti sono spettri, che vagano e si addensano già da due giorni sull'accampamento, e quello in cui si svolge il dramma è il terzo, le visioni notturne di cui il sogno è composto sono molteplici in una struttura anomala che fa balenare ansia e rapidità, l'impressione dominante che se ne riceve è quella di una condensazione convulsa degli elementi, di una loro intersezione effetto immediato della forza di compressione esercitata dal dolore e dalla sofferenza che la guerra riversa in massimo grado sulle donne private del loro status, che vedono le rovine della loro antica città e vivono con un'intensità indicibile la morte di un figlio¹⁰².

4.2 *Oggetto del sogno.*

Tenendo presente, per quanto detto fin'ora, che il sogno di Ecuba è coinvolto in un processo di condensazione, poniamo attenzione a quanto accade tra le due scene del prologo. Polidoro ci dice che si trova da giorni sulla tenda di Ecuba; in seguito, Ecuba stessa uscendo dalla tenda, dirà che molti oscuri presagi la turbano, poiché ha avuto una visione notturna(v. 72)in cui ha visto i suoi due figli Polissena e Polidoro, che crede al sicuro(vv. 72-75) e altri sogni simbolici(v. 89), che vuole che le vengano interpretati da Cassandra in cui lei ha visto una cerva azzannata da un lupo(vv. 87-91).

Non c'è traccia di queste visioni nel discorso di Polidoro, il che ha fatto parlare di discrepanza tra quanto detto dai due personaggi poiché Polidoro afferma chiaramente di essere morto, e che anche sua sorella morirà mentre Ecuba ha solo immagini confuse avute in sogno come se Polidoro avesse spiegato agli spettatori la sequenza completa degli avvenimenti, e, separatamente alla madre avesse trasmesso delle visioni notturne parziali. Secondo questa opinione le due coppie di esametri dattilici

¹⁰¹EURIPIDE, *Ecuba* a cura di ANTONIO GARZYA, Dante Alighieri in *Nuova collezione di classici greci e latini*, Cantarella Riposati, vol. V serie greca, sostiene che l'asindeto e la struttura metrica del verso sottolineano il "frenetico trasporto" di questo ingresso.

¹⁰²GUIDO PADUANO, *op. cit.* "La doppia sciagura che colpisce Ecuba nei suoi due figli forma, anziché minacciare, l'unità della tragedia che si presenta come una tensione ininterrotta, una persecuzione o una provocazione del principio di realtà, un giro di vite(avrebbe detto Henry James). Su Ecuba riversano le loro richieste di sangue forme differenti della guerra: quella cavalleresca che rende ai morti l'omaggio e il ricordo della loro collettività; quella bieca e sciacallesca di Polimestore".

dovrebbero essere espunte perché Ecuba non può conoscere i particolari della questione.

In effetti una difficoltà esiste ma questa è superabile se si pensa all'apparizione di Clitennestra alle Erinni nelle Eumenidi (Aesch., Eum., vv. 94-142): Clitennestra, sulla scena davanti agli occhi del pubblico, sobilla le Erinni che dormono ispirando loro vendetta senza svegliarle; le Erinni hanno del fantasma di Clitennestra una visione onirica che le turba tanto da farle gemere nel sonno. Polidoro nel prologo ha un'analoga doppia funzione di informare il pubblico ma contemporaneamente di procurare la visione onirica alla madre ottenuta con la vicinanza del fantasma alla tenda¹⁰³.

Quindi Polidoro informa anche Ecuba con gli strumenti che ha a disposizione, ossia le visioni notturne, che corrispondono con quanto dice il giovane morto.

“La sola differenza riguarda la forma in cui avviene nei due casi tale comunicazione. Lo spettatore non ha dubbi sul significato delle parole di Polidoro che, attraverso un messaggio verbale diretto, informano senza ambiguità il destinatario sullo svolgersi degli avvenimenti. Il medesimo messaggio viene comunicato ad Ecuba attraverso immagini, cioè in forma simbolica. Ciò giustifica da un lato le esitazioni della protagonista e la sua speranza che la profezia non si avveri, dall'altro la richiesta di interpreti invocati qui a dar sostegno alle sue vacillanti speranze.”¹⁰⁴

Così passando attraverso la doppia funzione di Polidoro e il suo doppio statuto di fantasma e sogno, tappa ulteriore nel procedere della condensazione, si arriva ad affermare che il sogno di Ecuba comprende interamente senza alcuna espunzione i vv. 68-97.

La monodia è una forma di composizione usata e sviluppata da Euripide per distinguere passaggi estremamente pregni da un punto di vista emotivo ed espressi in varie forme liriche, da discorsi appassionati, per tanto l'Ecuba che qui compare¹⁰⁵ dà sì voce alle sue ansie, turbamenti, paure ma in un modo più controllato di quanto non avvenga poi nell'esplosione ai vv. 154 e sgg.¹⁰⁶; la sua invocazione si rivolge prima a Zeus chiamandolo con il sostantivo στεροπή (lampo) che ricorre quando si vuole sottolineare la manifestazione più potente del dio in qualità di dio-cielo¹⁰⁷ poi alla notte tenebrosa appena terminata, che tanti turbamenti le ha recato e poi ancora alla πότνια Χθών, la terra veneranda che genera i sogni dalle ali nere; la terra è detta

¹⁰³BARONE- FAGGI, *Le metamorfosi del fantasma. Lo spettro sulla scena tragica: da Eschilo a Shakespeare*, Palermo, 2001, pp. 43-52, parlano di un doppio statuto del fantasma: Polidoro per il pubblico è un fantasma che comunica informazioni particolareggiate, per Ecuba è un sogno che comunica sul piano onirico un messaggio inquietante che la donna ricorda ai vv. 702-706 quando dice: “ora purtroppo capisco il mio incubo notturno: no, non l'ho dimenticato il fantasma dalle ali nere riguardava te figlio, te che non eri più nella luce di Zeus”.

¹⁰⁴CARLO BRILLANTE, *Sul prologo dell'Ecuba di Euripide*, in *Rivista di filologia e di istruzione classica*, Loesher editore 1988, pag. 443.

¹⁰⁵EURIPIDE, *Le Tragedie* a cura di ANNA BELTRAMETTI traduzione di Filippo Maria Pontani con un saggio di Diego Lanza, Einaudi 2002, nota al verso a pag. 380: “Ecuba entra in scena cantando il suo lamento. Il corpo cadente o caduto, aderente alla terra, il bastone e il lamento sono i tratti che, ripresi anche nelle Troiane, faranno di Ecuba l'icona della regina-madre dolente nel teatro di Euripide”

¹⁰⁶EURIPIDES, *Hecuba* with introduction, translation and commentary by CHRISTOPHER COLLARD, Warminster Aris&Phillips Ltd, England, 1982.

¹⁰⁷EURIPIDES, *Hecuba*, Introduction, text, and Commentary JUSTINA GREGORY, Scholars Press, Atlanta, Georgia “στεροπή: propriamente del lampo o di un altro tipo di luce viva. Qui presumibilmente dei primi raggi del sole, che abbagliano Ecuba nell'emergere dall'oscurità della tenda”.

madre dei sogni perché essi provengono dalle dimore di Ade e sono direttamente comunicanti con l'Oltretomba e le ombre di morti; per quanto riguarda l'immagine dei Sogni con le ali nere, essa sembra improntata all'iconografia del Sonno, alato come il fratello Morte, figlio come lui della Notte nera che in Esiodo (Teogonia, 212) è madre anche dei sogni¹⁰⁸.

La Gregory sottolinea il senso non letterale dell'aggettivo che non garantirebbe come sostiene invece il Wilamowitz, l'apparizione di Polidoro sotto forma di fantasma con le ali nere; "I sogni-continua la Gregory-sono spesso descritti come "alati"(Od. II, 222; A. Ag. 426; IT. 571; Phoen. 1545) e le parole che in greco indicano i colori di regola non si riferiscono solo al colore e alla sua lucentezza ma anche allo stato emotivo che trasmettono; μέλας da solo o nei composti è uno dei termini preferiti da Euripide per creare una suggestione. Qui la sua connotazione è quella di "ominoso, sinistro". Sole, cielo e terra sono i tre punti cardinali del mondo fisico ritualmente invocati a testimoniare giuramenti e richieste di aiuto; i vocativi seguiti da una domanda sono il tentativo di stornare le preoccupanti visioni notturne¹⁰⁹ in questo senso il successivo ἀποπέμπομαι va inteso come presente di conato. L'oggetto di visione è chiarito nelle due coppie di esametri vv. 74-75, vv. 90-91; l'esametro metro riservato per eccellenza a oracoli e vaticini, accrescerebbe da una parte il pathos dell'annuncio del sogno, dall'altro la solennità circondata da un alone di mistero che si accompagna alle visioni profetiche¹¹⁰.

Ai vv. 74-75 Ecuba dice di aver visto nel sogno il figlio e la figlia Polissena poi invoca gli dei dell'Oltretomba di salvare, verbo che rivolto alle potenze ctonie è implicitamente negativo e vale per "non prendere", Polidoro, detto "unica ancora della casa" sebbene sia vivo anche suo figlio Eleno, perché Ecuba crede Polidoro sano e salvo nella Tracia nevosa, descrizione particolareggiata della regione ma convenzionale¹¹¹, di Polimestore, mentre invece Eleno è prigioniero dei greci: "qualcosa di nuovo accadrà" i verbi al futuro servono ad evidenziare lo stato di ansia di Ecuba ma sono anche un espediente del drammaturgo per caricare l'aria di presagi e, spesso in tragedia, l'aggettivo "nuovo" è un eufemismo di "pericoloso", Ecuba interpreta i violenti battiti del suo cuore come presentimento di un disastro imminente e di nuovo qui al v.86 l'asindeto trasmette l'agitazione della *mater dolorosa*, che chiede l'intervento di Eleno e Cassandra, i suoi figli gemelli dotati entrambi del dono profetico; l'aggettivo θεῖος si giustifica perché la conoscenza mantica dei veggenti era considerata essere ispirata dagli dei. I vv. 90-91, rappresentano un'altra visione, un vero e proprio sogno in cui una cerva viene sbranata da un lupo; non si ha motivo di pensare ad un "secondo sogno" quanto piuttosto ad una serie di visioni che sono la manifestazione onirica di quanto Polidoro ha espresso agli spettatori. Χηλή: letteralmente significa "artiglio" e descrive la presa di un lupo della sua preda, le zampe nella surreale immagine onirica vengono usate dal lupo come mani, in molte

¹⁰⁸BELTRAMETTI, *op. cit.*

¹⁰⁹A. GARZYA, *op. cit.*, pag. 43 δείμασι φάσμασι: asindeto per esprimere agitazione sconvolta.

¹¹⁰F. CRISTALDI, "Ad Euripide, Ecuba, vv. 74-75 e 90-91", in *Rivista Indo-Greco-Italica* XII, 1928, pag.95; eppure BRILLANTE *op. cit.* pp. 444-445 e BARONE-FAGGI pp. 47-48.

¹¹¹A. GARZYA, *op. cit.*, pag. 44: "χιονώδη(hapax nei tragici): la nevosità e in genere la durezza del clima della Tracia sono menzionate quasi come τόποι presso gli antichi".

traduzioni invece di “zampe” è usato il termine “zanne” proprio perché nella realtà i lupi terrorizzano le loro prede con le zanne. Σφαζομέναν ...σπασθείσαν sono due participi che descrivono l'azione della visione, dei due il primo, presente, raffigura lo sgozzamento nel suo svolgersi, il secondo, aoristo, il rapimento della cerva nel suo fulmineo accadere. Il sogno di Ecuba di una giovane, innocente vittima distrutta dalla spietatezza del nemico, può trovare un'applicazione allegorica per entrambi i figli di Ecuba che dopo aver già espresso la sua ansia per Polidoro, descrive ora alla fine del suo canto di lamento le paure per Polissena. Dichiarata, poi, di essere a conoscenza dell'epifania di Achille che, evidentemente, ha luogo prima dell'inizio dell'opera e tra τινά Τρωιάδων di Ecuba e le parole di Polidoro (vv. 40-41) secondo cui Achille avrebbe richiesto esplicitamente il sacrificio di Polissena non vi è contraddizione: si può infatti pensare o che Polidoro anticipi gli eventi (le anime dei morti erano in grado di leggere nel futuro), oppure che Achille avesse realmente fatto il nome di Polissena quale vittima da immolare (come afferma anche Odisseo) e che ad Ecuba sia giunta solo una versione parziale del fatto¹¹².

Lo scenario che chiude la monodia del sogno diventa sempre più scuro; non è un quadro compiuto ma il movimento di una mano che sta ancora disegnando, nuvole si addensano a formare una fitta coltre di ombre che impediscono aperture e spiragli; l'azione rotola a precipizio, instancabilmente come i battiti violenti del cuore di Ecuba e il destino che l'attende e che già vedeva ridotti i suoi orizzonti si sta chiudendo in un vicolo cieco.

4.3 Funzione drammaturgica del sogno.

Il sogno di Ecuba, come si è detto anche per quello di Ifigenia, non può avere funzione di *mise en abyme*, perché è un riflesso di una sola parte dell'opera, e inoltre è sì un elemento isolabile all'interno del dramma, ma non rompe né fa deviare il corso dell'azione anzi contribuisce al suo svolgimento. Nell'Ecuba la regina ha un sogno animato da più visioni notturne, ne riferisce due una sul figlio Polidoro che non descrive ma la spaventa e un'altra che invece descrive di una cerva artigliata da un lupo e strappata alle sue ginocchia e che interpreta come minaccia per la figlia Polissena. Nessuna delle due visioni è una *mise en abyme* perché nella prima la sorte di Polidoro viene lasciata troppo nel vago, mentre, in quella che Ecuba riferisce a Polissena, seppure descritta con più precisione, si ignora l'essenziale: l'accettazione volontaria del sacrificio da parte di Polissena e la nobiltà della sua morte¹¹³.

¹¹²EURIPIDE, *Ecuba* traduzione ALBINI-FAGGI note di CLAUDIO BEVEGNI Garzanti 2006.

¹¹³AELION, *op. cit.*

Di solito si nega l'unità della tragedia che appare ripartita in due episodi diversi; questo rilievo in certa misura plausibile, va, però, un pò temperato. Euripide fa il possibile per cercare di addensare i due drammi e proprio in ragione di questo, e per far avanzare in modo più lineare l'intreccio, sceglie di porre come oggetto del sogno più visioni relative sia a Polidoro che a Polissena avendo, tra l'altro, già fatto comparire lo spettro di Polidoro come *προλογίζων* a profetizzare anche il sacrificio della sorella¹¹⁴. Il soggetto dell'opera è la psicologia di Ecuba vessata dai colpi della pena e della vendetta e questa psicologia è descritta proprio attraverso la congiunzione di due avvenimenti, il sacrificio di Polissena e la scoperta e la punizione del crimine di Polimestore che non hanno alcuna connessione interna né tantomeno sono relati. Questa convergenza è resa operante già molto tempo prima della sua realizzazione effettiva con il ritrovamento del cadavere, grazie all'inserimento del sogno-prologo e particolarmente funzionale a questo sono i versi che si riferiscono alla visione simbolica della cerva dal momento che può essere associata ad entrambi i figli di Ecuba, sia a Polidoro che a Polissena e non solo a quest'ultima come Ecuba stessa sembrava aver interpretato. Il Devereux, infatti, avanza l'ipotesi, sulla base di un'analisi delle strutture oniriche del sogno, che la cerva rappresenti entrambi i figli di Ecuba, non solo Polissena. La cerva è associata arbitrariamente alla fanciulla solo in base al sesso dell'animale; Devereux parla invece di "condensazione", uno dei processi di simbolizzazione del sogno, per cui la cerva rappresenta i due figli di Ecuba, cioè le creature indifese nelle fauci del lupo, che con un analogo processo di condensazione rappresenta sia Polimestore che Odisseo. In questo modo verrebbero anche meno le incongruenze sulla parzialità del sogno di Ecuba rispetto al racconto del fantasma¹¹⁵.

Questo sogno svolge sul piano della sequenza degli avvenimenti, il solo compito di portare Ecuba fuori dalla tenda per esporre le sue visioni al cielo dandole il giusto spazio per il lamento ma al di là di questo non ha alcuna rilevanza sul plot; viceversa, sul piano dello sviluppo del personaggio, riveste una funzione di focale importanza quella di segnare una svolta, il punto di partenza di una nuova fase nella vicenda della regina: il sogno ha qui efficacia retroattiva, trasforma il cadavere di Polidoro in prova indiziale della colpevolezza di Polimestore, grazie ad esso Ecuba esclude la possibilità che il povero giovane sia morto di una morte accidentale e arriva ad affermare con sicurezza che sia stato ucciso dal suo ospite tracio per l'avidità dell'oro, il lamento ora non è più solo una commiserazione dolorosa e affranta: c'è un crescendo di tensione costante, un dolore non sommerso e passivo ma concitato che porta alla maturazione della vendetta nell'animo di una donna "senza figli, marito, patria, senza più nulla" (v. 669).

In quest'opera Euripide non ha l'intento di rappresentare le azioni dell'uomo attraverso il succedersi delle varie vicissitudini, ma quello di dipingerne la psicologia, quindi anche la visione del sogno risiede in una dimensione differente e in

¹¹⁴Il Pontani sottolinea come insieme al sogno, la concorrenza delle due vicende di Polidoro e Polissena sia realizzata nell'equivoco del cadavere(ad Ecuba è recato un corpo velato che crede della figlia invece è di Polidoro)facendo convergere l'intreccio in un'unità più stabile ed evidente.

¹¹⁵DEVEREUX, *Dreams in Greek tragedy*, pp. 259-311.

questa dimensione sopporta pienamente e con successo un peso di notevole incidenza¹¹⁶.

¹¹⁶ MESSER, *op. cit.*, pp. 85-90.

CAPITOLO TERZO

Sofocle: Elettra.

1. Elettra.

Il dramma si svolge a Micene¹¹⁷. Agamennone, tornato dalla guerra di Troia, è stato ucciso dalla moglie Clitennestra e dall'amante di lei Egisto.

Egisto si è impadronito del trono e regna sulla città.

Elettra, figlia di Agamennone, è costretta a vivere in soggezione e medita di vendicare la morte del padre confidando nel ritorno del fratello Oreste che lei stessa ha allontanato dalla reggia quando era ancora bambino per metterlo in salvo dalle intenzioni violente di Clitennestra ed Egisto.

Città e casa sono nel dire strettamente connessi fra loro, nel prologo anche formalmente: sono entrambi complementi, tra loro coordinati(τε), dipendenti da uno stesso verbo(ὀρᾶν), caratterizzati, entrambi da una determinazione attributiva su cui l'attenzione si posa oltre che per la somiglianza fonica iniziale anche per la disposizione chiasmica¹¹⁸.

La tragedia si apre con Oreste che, accompagnato dall'amico Pilade e dall'anziano pedagogo che lo ha allevato, è tornato in incognita a Micene con intenti vendicativi¹¹⁹.

“La reggia degli Atridi(o Pelopidi)presenta sulla splendida facciata tre porte: quella al centro aperta verso l'atrio, quelle laterali rispondenti una al gineceo l'altra nell'appartamento degli schiavi. Sedili di marmo sono disposti a destra e a sinistra dell'ingresso centrale.

A sinistra di Oreste, di Pilade e del vecchio pedagogo di Oreste che vengono dalla campagna, si erge il tempio di Era Argiva, dietro il quale si stende la verde pianura del fiume Inaco;

¹¹⁷Nelle tragedie greche l'antichissima Micene è spesso chiamata Argo, un nome che designa sia l'intera regione del Peloponneso nota come Argolide sia la non meno famosa Argo, che dista da Micene una decina di chilometri. Micene secondo la tradizione epica è il luogo del regno di Agamennone, Eschilo lo trasferisce ad Argo; con Sofocle, si ritorna alla sede che al capo degli Atridi riconosce l'epica arcaica.

¹¹⁸GIACOMO BONA, *Note all'Elettra di Sofocle*, in *La polis e il suo teatro* a cura di EUGENIO CORSINI, Editoriale Programma, pp. 75-102.

¹¹⁹GIACOMO BONA, *op. cit.*, pp. 87-88: "Nell'indicare i vari luoghi il pedagogo non si limita a dirne il nome ma sempre vi aggiunge un epiteto o accenna brevemente ad un mito ad esso connesso. Ora, tale modo di presentare i singoli luoghi indugiando di volta in volta a ricordarne la storia deve avere una funzione nell'introduzione del dramma.(...)”Tale minuta insistenza sui particolari e la sovrabbondanza di espressioni ricercate non possono essere casuali: hanno la stessa funzione degli accenni al desiderio di Oreste di conoscere i luoghi dov'è nato...: mostrano, quell'insistenza e quella sovrabbondanza e questi cenni, che il pedagogo ed Oreste non hanno l'animo turbato”(A. Maddalena, *Sofocle*, Torino 1963). In tal modo, secondo l'interpretazione del Maddalena, questi versi sono coerenti con il clima poetico del dramma di Oreste e di Elettra: a differenza dell'Oreste eschileo che si presenta già all'inizio delle Coefore “dominato da passione tormentosa”, quello sofocleo appare invece sicuro e sereno, privo di ogni tormento.”

sullo sfondo al lato opposto è il foro d' Apollo(o una semplice statua del dio).

È il mattino, ai primi canti di uccelli. I tre si accostano silenziosi alla piazza dinanzi la reggia. Sostano in piedi.”¹²⁰

Di questo ritorno, subito noto allo spettatore, Elettra sarà informata solo molto più avanti e non prima di essere stata spinta a ritenere morto il fratello.

Elettra alla quale Egisto nega la possibilità di sposarsi nel timore che i suoi figli possano in futuro minacciarlo, appare nelle lunghe interazioni con il coro e con la madre, profondamente immersa nel proprio dolore¹²¹ ma nondimeno decisa alla vendetta.

Sua sorella Crisotemi si mostra invece più rassegnata: “...mi sembra bene navigare con le vele ammainate-dice infatti ad Elettra-e non illudermi di compiere un atto coraggioso quando in realtà contro non posso far nulla”.

Crisotemi si accinge a recare offerte votive sulla tomba del padre per ordine di Clitennestra che, turbata da foschi sogni premonitori, spera così di calmare l'ira del defunto. Tuttavia Elettra la convince a non compiere il rituale ritenendo sacrilego che proprio l'assassina invii libagioni al sepolcro della vittima.

Crisotemi, inoltre, informa Elettra di aver appreso che Egisto intende rinchiuderla in una orrenda prigione per liberarsi di lei definitivamente. Nella scena successiva, dopo un violento scontro verbale tra Clitennestra ed Elettra, entra il pedagogo il quale, recitando una parte ingannevole studiata da Oreste, finge di essere un messaggero giunto a Micene per recare la triste(falsa)notizia della morte del giovane principe.

La morte di Oreste è per Clitennestra motivo di malcelato sollievo mentre precipita Elettra, che tanto aveva confidato nel ritorno del fratello, nella più cupa disperazione.

Qui l'arte di Sofocle è particolarmente efficace: Clitennestra rientra nella reggia accogliendo ospitalmente lo straniero mentre Crisotemi torna in scena dopo aver visitato il sepolcro del padre. La giovane è eccitata e felice perché, avendo trovato sulla tomba offerte recenti, è convinta che il fratello sia tornato.

La disillude amaramente Elettra narrandole della tragica ambasceria che ha appena ascoltato e la invita a condividere il progetto a cui è decisa: uccidere Egisto, un'azione che darà loro la gloria e un'esistenza felice. Crisotemi rifiuta.

Ancora le due sorelle si scontrano, ma il canto corale che segue dà ragione ad Elettra per il suo adempire nel modo più nobile i doveri filiali, che sono la norma della natura.

Sopraggiungono Oreste e Pilade.

Non riconosciuto da Elettra che lo aveva visto l'ultima volta bambino, Oreste prosegue nella finzione affermando di aver ricevuto l'incarico di riportare alla casa paterna le ceneri(le proprie ceneri)del principe caduto per un incidente durante una

¹²⁰SOFOCLE, *Le tragedie* a cura di GIUSEPPINA LOMBARDO RADICE, Einaudi 1948, pag. 273.

¹²¹SOFOCLE, *Aiace Elettra* introduzione e note di E. MEDDA, traduzione di M. PATTONI, BUR, 1997 pag. 61: "Elettra si sottrae al senso della misura(memorabile la sua risposta al coro che la invita a non peggiorare la situazione andando oltre la giusta misura nel lamento: "E quale misura c'è nel male?", v. 236)e al senso del tempo individuando lo scopo della sua vita nel tormentare continuamente i suoi nemici(λυπέιν, cfr. vv. 354-356: "non vivo, forse? Male, lo so, ma a me basta così. E in tanto li tormento, rendendo in questo modo onore al morto, seppure qualche piacere si prova la giù")e lasciando per sè soltanto la consapevolezza di non dispiacere a se stessa(τούμε μὴ λυπέιν, v. 363)".

gara di equitazione. Ma una volta sicuro di trovarsi al cospetto della sorella, Oreste si lascia riconoscere.

Il destino finalmente si compie. Oreste e Pilade entrano nella reggia ed uccidono Clitennestra, mentre lo spettatore viene informato dell'evento solo tramite le grida della donna provenienti dall'interno.

Quando Oreste insanguinato entra in scena sopraggiunge anche Egisto. Fra i due si svolge un dialogo serrato che chiude la tragedia, Oreste sta per uccidere Egisto, Egisto né è consapevole ma l'uccisione non avverrà nel luogo del dramma.

Oreste spinge l'usurpatore nella reggia dove è appena morta Clitennestra, incontro al suo destino.

Pur trattando lo stesso argomento notevoli sono le differenze tra questa tragedia e l'Orestea di Eschilo. Il personaggio di Elettra assume una dimensione ben diversa rappresentando un abisso di dolore e nello stesso tempo una forza morale che ne fanno un grande momento del teatro classico.

Per contro, Clitennestra che, in Eschilo è in qualche modo consapevole della propria colpa, qui appare più malvagia ed immorale. Quanto ad Oreste ed al suo matricidio, personaggio ed evento, appaiono ridimensionati¹²², quasi sintetizzati, come se Sofocle avesse voluto collocare questo dramma fra altri momenti del capolavoro Eschileo, dedicando tutta la sua attenzione al personaggio di Elettra, alla grandiosità del suo dolore, alla profondità della disperazione che la crudeltà e la prevaricazione riescono a generare.

2. Il sogno, vv. 417-425.

ΧΡ. Λόγος τις αὐτήν ἐστὶν εἰσιδεῖν πατρὸς
τοῦ σοῦ τε κάμου δευτέραν ὁμιλίαν
ἐλθόντος ἐς φῶς· εἶτα τόνδ' ἐφέστιον
πῆξαι λαβόντα σκῆπτρον οὐφόρει ποτὲ (420)
αὐτός, τανῦν δ' Αἴγισθος· ἐκ δὲ τοῦδ' ἄνω
βλαστεῖν βρύοντα θαλλὸν ᾧ κατάσκιον
πᾶσαν γενεσθαι τὴν Μυκηναίων χθόνα.
Τοιαῦτά του παρόντος, ἤνιχ' Ἡλίῳ
δείκνυσι τοῦναρ, ἔκλυον ἐξηγουμένου.¹²³ (425)

¹²²GUIDO PADUANO, *op. cit.*, pag. 72: "Nell'Elettra di Sofocle il matricidio non è problematico (tantomeno, s'intende, lo è l'uccisione di Egisto) perché le sue valenze non si protendono verso il futuro in cui i personaggi omologhi di Eschilo ed Euripide si addentrano con il loro carico di angosce e incertezze, ma sono tutte volte a rappresentare il ribaltamento, il riscatto, il suggello, il culmine del gigantesco tema che occupa da solo l'opera: il dolore di Elettra".

¹²³A. DAIN AND P. MAZON, *Sophocle*, vol.2, vol.2. Paris: Les Belles Lettres, 1958 (repr.1968(1st edn.rev.)).

Crisotemi

Corre voce che abbia visto in sogno nostro padre tornare alla luce e unirsi a lei ancora una volta, e poi prendere lo scettro che un tempo egli reggeva e che ora è nelle mani di Egisto, e conficcarlo nel pavimento. Dallo scettro, in alto, vide germogliare un pollone rigoglioso, che ricoprì d'ombra tutta la terra di Micene. Questo sentii raccontare da un uomo che era presente quando ella rivelò il suo sogno al Sole.

2.1 Chi racconta il sogno e a che punto dell'intreccio drammaturgico.

Tutta la tragedia si svolge davanti all'ingresso della casa, con una serrata sequenza di entrate e di uscite che evidenziano il rapporto di opposizione fra la sfera dell'interno, caratterizzata dalla violenza e dalla maledizione della stirpe e quella dell'esterno da cui si aspettano che arrivino i liberatori a compiere vendetta.

In mezzo tra questi due mondi è Elettra, che resta per tutto il tempo della tragedia nei pressi della porta.

Elettra non è più, come in Eschilo, tra le Coefore, nella processione di schiave di guerra di Agamennone che sorreggevano la memore dolente del padre ucciso, per il rito delle libagioni, qui si erge sola davanti alla porta e la cerchia delle giovani del coro è soltanto un'attenzione partecipe ma immota alla sofferenza della figlia dell'Atride.

Il suo è lo spazio dell'emarginazione della solitudine limitato dalla continuamente rinnovata percezione del dolore, versa lacrime per il padre morto, nulla si muove o si muta, lei nulla deve fare, solo piangere, ricordare, sperare: non esiste per ora azione scenica e il senso dell'abbandono affranto permea totalmente le sue parole¹²⁴.

L'entrata di Elettra dal palazzo è spettacolare: è una figura severa e patetica. Sappiamo dal resto del racconto che è una schiava in casa propria e che ha sofferto abusi tanto fisici quanto mentali. Ha perso la sua bellezza, si è logorata, non è

¹²⁴ENRICO MEDDA, *op. cit.*, pag. 48: "Elettra ha enormemente dilatato nel tempo il lamento funebre per il padre, dando carattere di continuità a una pratica rituale che sarebbe dovuta durare solo il tempo necessario per permettere ai vivi di distaccarsi del tutto dal defunto, e di rientrare nella normalità quotidiana. Il suo γοός ("lamento") invece non si è mai interrotto e non ha consentito che il re assassinato scomparisse definitivamente dalla vita della famiglia (ai vv.239-250 Elettra ricorda al coro che il morto sarebbe ormai soltanto "terra e null'altro", e gli assassini resterebbero impuniti), mantenendo così viva la possibilità della vendetta che angoscia Clitennestra".

sposata, senza figli, è sola.¹²⁵ Dalla sua stessa descrizione si capisce che è vestita vergognosamente; per Elettra la luce del giorno che ha appena segnato un nuovo inizio, è solamente testimone dei segni della punizione che si è autoinflitta.

Anche Elettra come Oreste “vede” chiaramente ma a differenza di lui che è qui “un Oreste tutto di Delfi, tutto di Febo; una statua di greca bellezza che dà subito a chi la guardi il presagio della vittoria serena”¹²⁶ lei vede esclusivamente crudeli rimandi della sua propria miseria. Si vede letteralmente assillata dalle visioni concrete che la tormentano: Egisto sul trono di suo padre, l’uso dei vestiti di lui, il libare presso il focolare dove Agamennone è stato ucciso, dormire nel suo letto: l’assenza del padre la consuma: vede solamente tracce di usurpazione.

Il linguaggio di Elettra implica un movimento inquieto, senza riposo, un andare avanti e indietro. La sua posizione fuori dal palazzo è stata abilmente sfruttata perché è una presa di distanza da quanto vede accadere all’interno ma è anche possibilità per lei di denunciare con estrema immediatezza quanto accade per meglio asserire il suo senso di libertà e motivare la sua espressione di sfida.

Il suono di un lamento smorzato, indistinto ma appassionato, è quello che identifica Elettra alla sua prima uscita: una tensione lirica di pesante afflizione contrasta segnatamente e drammaticamente con i trimetri giambici della prosa che precedono e che seguiranno.

Il contrasto (convenzionale in tragedia) tra versi lirici e giambi è stato reso ancora più drammaticamente significativo del solito in quest’opera da due fatti: il mondo che esplose nella sezione lirica di Elettra è un mondo al femminile mentre invece la prima parte del prologo vede la scena calcata solo da personaggi maschili (il pedagogo, Oreste e Pilade) organizzare il piano della vendetta, e inoltre i giambi che precedono hanno la caratteristica di aver insistito a più riprese sul tempo e sulla precisione di esso mentre questa dimensione manca spiccatamente ad Elettra¹²⁷, in Elettra c’è un deciso prevalere della sofferenza sull’azione e insieme grande spazio concesso al lamento e alla stanchezza per una vita che va consumandosi inutilmente nel pianto diventato quasi per lei una stabile condizione esistenziale che sfugge ad una differenziazione temporale perché il tempo del dolore per la morte del padre (passato) si fa vivo, attuale sulla scena (presente) e si rinnova ciclicamente saldando passato e presente e riducendo il tempo della vendetta (futuro) agli estremi; questo grazie anche ad un lungo rinvio del riconoscimento tra i due fratelli che ha consentito di aprire una vasta finestra sul passato, e ha anche dato la possibilità di rappresentare in scena quella che avrebbe dovuto essere una giornata-tipo della figlia di Agamennone.

Il coro interviene per ricordarle che l’afflizione non potrà riportare il morto alla vita ma Elettra risponde che dismettere il suo lamento è per lei come mancare di lealtà¹²⁸.

¹²⁵ DAVID SEALE, *Vision and stagecraft in Sophocles*, Crom Helm London & Camberra, 1982.

¹²⁶ GIUSEPPINA LOMBARDO RADICE, *op. cit.*, pag. 353.

¹²⁷ SOPHOCLES, *Electra* edited by J.H. KELLS, Cambridge at the University Press 1973.

¹²⁸ GIUSEPPINA LOMBARDO RADICE, *op. cit.*, pag. 355: “poiché essa è veramente la creatura giusta, in cui tutto ha radici di giustizia: e l’odio e la fede, e la disperazione e l’amore essa che pure, prima di essere una forza, è soprattutto una memoria e un dolore; e prima di essere, come quella di Eschilo, un unico grido (“beati i sibbondi di giustizia perché

A questo punto all'interno di una sticomitia tra Elettra e la sorella Crisotemi nel primo episodio, dopo il parodo interviene il racconto del sogno, ma poiché Sofocle focalizza il suo interesse principale sull'indagine del carattere umano, prima della narrazione, c'è uno scontro molto acceso tra le sorelle volto proprio a metterne in evidenza le differenze.

Crisotemi rimarcando il carattere ripetitivo delle espressioni di Elettra presentate come episodi di una lunga, quotidiana vicenda di duri scontri familiari, sottolinea la fissità permanente del suo dolore smisurato ed eccessivo inquadrando la dimensione entro cui Elettra vive, come assoluta.

Crisotemi è cauta e timida, la sua condotta segue le leggi della convenienza dell'opportunità e dell'interesse personale: certamente non difetta di un ἦθος individuale, ha una parte ben definita anche se limitata nell'azione dell'opera ed è chiamata secondo i più a svolgere la funzione di contrappeso per contrasto ad Elettra¹²⁹ secondo altri invece servirebbe piuttosto tanto quanto i restanti personaggi del dramma “a delineare sempre più complessa e più vera quell'unica eretta figura”¹³⁰.

Crisotemi fra tutte le altre donne della tragedia, spiritualmente la meno attiva, ha gli stessi sentimenti di Elettra ma non la stessa forza per affermarli, per Elettra quest'odio a parole e non nei fatti è inazione e mancanza di coraggio¹³¹.

Eppure da lei Sofocle sceglierà di far partire l'azione: il coro ha già fatto il suo ingresso, è l'inizio del dramma, quello che più esclusivamente porta i segni dello spirito di Elettra e della sua condizione; è un mondo al femminile entro cui lei si muove con la dignità e l'integrità che caratterizzano tutti i personaggi-eroi del teatro di Sofocle.

Il primo personaggio ad essere accolto in questo mondo è Crisotemi; Crisotemi reca offerte funerarie destinate alla tomba del padre sebbene non sia un gesto fatto di propria iniziativa, ma in risposta alla richiesta di una madre non madre spaventata da una visione notturna che la notte prima l'aveva visitata. Sulla sua strada trova Elettra e dall'incontro-scontro di questi due mondi, quello metatemporale di assoluta affermazione del proprio dolore di Elettra e quello presente nel tempo e nello spazio di relativa aderenza alla realtà di Crisotemi, nasce il racconto del sogno.

saranno dissetati!”), è soprattutto uno sguardo stanco che indugia con accanita speranza sull'unica sua fonte di luce: “lux a puero”.

¹²⁹ J. C. KAMERBEEK litt. Dr., *The plays of Sophocles*, commentaries part V, *The Electra*, E. J. Brill, 1974 pag. 10: “poiché, certamente, la complicazione apportata nel dramma introducendo Crisotemi non ha in sé niente a che fare con il sogno: il ruolo di un servitore avrebbe potuto essere più che sufficiente a tale scopo”.

¹³⁰ GIUSEPPINA LOMBARDO RADICE, *op. cit.*

¹³¹ DAVID SEALE, *op. cit.*, pag. 61: “il raffronto è tra un comportamento manifesto e uno riservato. Non c'è facciata o mistero quanto ad Elettra nessuna ambiguità di fondo del personaggio da essere scoperta. Ogni emozione e atteggiamento è esplicitamente espresso nel suo lamento non moderato e incessante, in una posizione pubblica provocatoria, simbolizzata in scena dal posto che occupa e dai movimenti agitati fuori casa e anche dal suo aspetto fisico.

La sua sofferenza e attesa non sono quelli di una accettazione passiva. Elettra dà uno spettacolo di se stessa; è una espressione della sua volontà e libertà di agire all'interno delle ristrettezze della sua situazione. La sua schiavitù e prigionia nella casa che odia dà un'impressione di azione molto più efficace dell'intelligente cospirazione di Oreste, che si mette in salvo dietro la scena”.

Il contenuto della visione viene narrato come se fosse un fatto¹³² perché all'immagine onirica si dà consistenza di realtà attraverso lo sguardo di chi afferma "di esserci stato": Crisotemi, come Elettra prima, quando riporta le immagini relative ai suoi nemici, adotta un linguaggio visivo che fornisce a chi ascolta gli elementi per la figurazione della scena.

"la descrizione del sogno di Clitennestra ha lo stesso effetto di una scena muta scoperta tra le righe del teatro Shakespeariano. Le figure del sogno si muovono da un luogo all'altro e assumono pose che hanno l'astratto potere di una pantomima"¹³³.

La pantomima è una rappresentazione teatrale affidata esclusivamente all'azione mimica, i personaggi che si muovono in scena, nel nostro caso nel sogno di Clitennestra, mancano di parole, sono allora le parole di Crisotemi che da una parte danno voce ai mimi e dall'altra danno occhi al pubblico; il suo personaggio si va delineando a tutti gli effetti come "persona" narrante (ruolo che svolgerà anche quando ritornerà in scena per dire ad Elettra delle offerte trovate sulla tomba del padre) del dramma; e il racconto del sogno da parte di una "persona" narrante il cui tratto distintivo, in senso negativo, è proprio quello di non avere alcuna incidenza sull'azione dell'opera, dà la possibilità di creare una distanza che aiuta lo spettatore a immaginare l'azione nel suo farsi, permettendo l'ampliamento dello spazio che ci si raffigura e la costituzione di una scena più complessa in cui al "dentro" del teatro possa fare da supporto temporale e spaziale un "altrove" che si forma attraverso il linguaggio¹³⁴.

2.2 Oggetto del sogno.

Il racconto del sogno giunge alla fine di uno scambio di battute molto acceso tra le due sorelle, il ritmo è incalzante e cresce col crescere dell'agitazione delle due parti, nessuna parola è spreca nell'economia di una struttura retorica che spinge su velocità e brevità.

Con il racconto del sogno l'aspetto agonistico cessa: mentre Crisotemi è intenta al suo ufficio, Elettra la ferma e le chiede delle offerte sacrificali che recava tra le mani.

¹³²CAMPBELL, *Sophocles* Georg Olms Verlagsbuchhandlung Hildesheim, 1969 vol.2 nota al verso 419: "Crisotemi procede nel narrare la visione come se fosse oggetto di un fatto."

¹³³MARK RINGER, *Electra and The Empty Urn: Metatheater and Role playing in Sophocles*, the University of North Carolina Press, 1998.

¹³⁴ANDREA RODIGHIERO, *La parola, la morte, l'eroe. Aspetti di poetica sofoclea*. Imprimatur-Padova-2000. cap.3: la parola che dipinge.

Queste offerte sono oggetti che Sofocle collocava in scena cercando di costruire un'architettura del reale e che mostrano la sua spiccata sensibilità per l'aspetto rappresentativo della messa in scena¹³⁵.

E lo spaccato di versi che qui per il sogno si apre mostra come per il drammaturgo il rappresentare abbia valore non solo nell'ambito figurativo ma anche letterario; per Sofocle nella forma d'arte che il teatro antico presuppone è necessario infatti "dire" ma anche "rappresentare": il racconto, unica forma di mimesis poiché come equivalente verbale degli avvenimenti esso imita l'accaduto non passando attraverso l'identico della forma diretta, è il solo modo che la letteratura conosce di proporsi in quanto rappresentazione¹³⁶.

Le offerte sono ἔμπυρα, vale a dire oggetti da bruciare e χοαί, liquidi da versare, che Clitennestra manda alla tomba di Agamennone persuasa da un incubo notturno-credo: δοκῆιν, infinito che ha funzione di limitazione, uso strettamente imparentato con l'epesegetico e il consecutivo dovrebbe essere da un punto di vista strettamente grammaticale, preceduto da ὡς ο ὥστε, ma la mancanza di congiunzione sottolinea il carattere familiare colloquiale, non formale della conversazione. Elettra considera immediatamente il sogno come un segno divino, invoca gli dei πατρῶοι, per alcuni gli dei della casa paterna per altri Zeus ed Apollo poiché custodi della successione legittima da padre a figlio; l'impazienza l'ansia nel tono di Elettra è sottolineato particolarmente dall'anastrofe di ἄλλά νῦν e dalla particella enclitica γε che acuisce il tono dell'imperativo¹³⁷.

Κάτοιδα, verbo usato da Crisotemi come premessa al racconto del sogno evidenzia con la preposizione κατὰ- dal valore intensivo l'impossibilità di sapere nei dettagli ma Elettra la incalza e l' ἄλλά del verso 415 in anastrofe serve a dare enfasi al pronome che si riferisce al poco che Crisotemi sa: ἐπί σμικρὸν denota l'ampiezza di quanto si conosce o delle parole attraverso cui quella conoscenza si esprime.

Intanto λόγος τις sottolinea che Crisotemi ha saputo del sogno non da Clitennestra, ma da un altro; lei ha visto con Agamennone tornato alla luce una δευτέρων ὁμιλίαν, la vaghezza e l'ambiguità di questa descrizione dà all'enunciazione un tocco di indeterminato e nello stesso tempo di insolito, ὁμιλία è termine che fa diretto riferimento ad un rapporto di estrema vicinanza quindi può essere inteso in due modi: "essere dalla stessa parte" di Clitennestra o con una connotazione di tipo erotico "unirsi" a lei.

Agamennone, poi, conficca lo scettro nel pavimento: ἐφέστιον πῆξαι; il pavimento del megaron omerico non era di legno né di pietra, ma solamente di terra battuta; Odisseo quando erige gli assi, vi scava un solco profondo(Od. XXI, 120)non c'è quindi nessuna ragione che non permetta di riferire πῆξαι alla terra del megaron. Ma l'immagine diventa ancora più comprensibile se ci figuriamo lo scettro piantato dinanzi all'altare di Zeus Herkeios nell' ἀύλη aperta(Ant. V. 487).

¹³⁵È noto del resto che proprio a Sofocle, Aristotele ascrive l'introduzione della skenographia, la scena dipinta (Poetica 1449 a18-19).

¹³⁶ANDREA RODIGHIERO, *op. cit.*

¹³⁷J. C. KAMERBEEK, *op. cit.*

I supplici presso gli altari della casa di Edipo possono dire di loro, ἐζόμεσθ' ἐφέστιοι(O. T. v.32)¹³⁸.

Lo scettro è descritto nell'Iliade(II. II, 101)come opera di Efesto, che lo diede a Zeus; Hermes lo trasmise a Pelope dal quale passò poi ad Atreo e ad Agamennone. Lo scettro omerico è spesso chiamato “χρύσεον”(II. II, 268)probabilmente perché era ornato di lamine d'oro o decorato con punte d'oro: è il simbolo del potere legittimo di Agamennone ora nelle mani dell'usurpatore Egisto il cui nome, tuttavia, viene introdotto solo fuori dell'esperienza onirica¹³⁹.

Pausania(IX 40. 11-12)registra che in epoca romana proprio questo scettro fu oggetto di culto a Cheronea e suppone che fu usato in origine in Focide da Elettra presumibilmente quando sposò Pilade. Piantarlo a terra significa per Agamennone riasserire il potere e ripristinare la legittima dinastia¹⁴⁰.

Dallo scettro germoglia lussureggiante un ramo che simbolizza il ritorno di Oreste, il figlio-virgulto che per Clitennestra madre indegna è un segno ominoso tanto quanto il ritorno e la presenza presso di lei di Agamennone il cui assassinio era stato dalla stessa fortemente voluto e attuato poi con Egisto; il ramo vivo che germoglia contro ogni aspettativa dal legno secco dello scettro di Agamennone anticipa il quasi miracoloso ritorno di Oreste proprio dopo essere stato dichiarato morto e scegliendo lo scettro di Agamennone come il ceppo da cui far scaturire una vitalità straordinaria, Sofocle forse ha in mente le parole di Achille(II. I, 234): “Per questo scettro, che non metterà più fronde né rami da quando ha lasciato il tronco tagliato sui monti, che non fiorirà più”¹⁴¹.

L'ombra che si stenderà sulla terra di Micene a causa del pollone rigoglioso è presaga del vantaggio e benefico tempo che l'attende sotto il regno di Oreste.

Il sogno terribile che preannuncia a Clitennestra la sua prossima rovina fa parte della tradizione, Eschilo ne accentua l'aspetto terribile, Sofocle, invece, attenua i tratti più violenti ed espliciti del sogno eschileo, costruendo un sogno dai connotati ambigui, che mescola simboli di vita e simboli di morte: il morto Agamennone torna per unirsi di nuovo con la moglie; lo scettro che egli pianta genera un pollone rigoglioso, che sarà però, causa di rovina per la regina¹⁴².

Il sogno viene comunicato da Clitennestra al Sole, i noti attributi di Ἥλιος suggeriscono più di una ragione per questo costume: egli è il dio della luce e della purezza, ἀγνός θεός(Pind. O. 7.60)che disperde il terrore dell'oscurità; come dio che tutto vede, πανόπτῃς, è in special modo rivelatore della colpevolezza(Od. VIII 270)capace di smascherare i pericoli nascosti che un sogno potrebbe adombrare e più in generale, è una forza salvifica(σωτήρ, Paus. VIII 31.7).

¹³⁸SOPHOCLES, *The plays and fragments*, with critical note, commentary and translation in English prose by SIR RICHARD C. JEBB, *Electra* part VI, Cambridge: at University Press 1924.

¹³⁹GUIDO PADUANO, *Tragedie e frammenti di Sofocle* vol. secondo, Unione tipografico-editrice torinese.

¹⁴⁰SOPHOCLES, *Electra* edited with introduction, translation and commentary by JENNY MARCH, Aris&Phillips Ltd.-Warminster-England, 2001.

¹⁴¹*Trad. it.* M. G. CIANI.

¹⁴²È nota la somiglianza di questa parte del sogno con i sogni di Astiage e di Serse in Erodoto (I, 108 e VII, 19).

Δείκνυσι: è un presente storico che dà un tono estremamente vivace all'esposizione, usato qui anche in una preposizione temporale proprio perché nessuno potrebbe sbagliare nel coglierne il senso.

A Crisotemi non lo racconta Clitennestra ma qualcuno che era lì con lei, Clitennestra difatti essendo regina doveva aver avuto un seguito di servitori vicino mentre parlava al Sole; per quanto riguarda του παρόντος, basta semplicemente notare che του, non avendo accento, è indefinito; invece il verbo usato per riferire il passaggio di informazioni dal servitore a Crisotemi è ἐξηγουμένου che va tradotto non con "interpretare" ma con "dire, raccontare nei dettagli".

2.3 Funzione drammaturgica del sogno.

In Sofocle, l'uso del sogno non è frequente, sicuramente questa scelta è del tutto autonoma e slegata da ogni tipo di vincolo, proprio l'esempio di Eschilo prima di lui mostrava chiaramente che un libero maneggio dei miti permetteva anche l'introduzione del sogno, ciononostante nell'opera di Sofocle si riconosce un solo e importante sogno questo nell'Elettra, che, per altro, è già parte di una tradizione, il sogno di Clitennestra infatti lo si incontra sia nell'Orestea di Stesicoro che in quella di Eschilo, il sogno di Sofocle, però, introduce una versione interamente nuova: nell'Elettra Crisotemi interrompe un dialogo sul ritorno di Oreste entrando con offerte funebri per Agamennone che sua madre le aveva dato da portare alla tomba; Clitennestra non le dice il motivo, è Crisotemi a pensare che la causa sia un incubo apparso a lei la notte precedente, Elettra la forza per avere una spiegazione più completa ed è a quel punto che Crisotemi fornisce la storia del sogno che qualcuno aveva sentito quando la regina lo raccontò al sole.

Si traccia sulla tela drammatica un ricamo il cui filo è fermamente tenuto da mani di donne che con l'intervento del coro formato anch'esso da donne, nobili di Micene, e poi con l'entrata in scena della regina che a causa del sogno si volge ad Apollo per pregarlo di tramutare in bene per lei i segni ominosi della visione notturna, si compie.

Nota il Burton¹⁴³ che si occupò dello studio del coro nelle tragedie di Sofocle che qui, il sogno fornisce il motivo e il soggetto del primo stasimo e suggerisce anche la parola μάντις nel primo verso e il tema della μαντεία che si snoda poi tra strophe e antistrophe.

Nell'episodio infatti il sogno è solo raccontato e non anche interpretato lasciando così ampio spazio all'esercizio dell'arte divinatoria; il fatto interessante è proprio che questa mancanza di interpretazione non viene colmata attraverso la richiesta dell'intervento di figure professionali quali gli indovini come Tiresia e Calcante, ma

¹⁴³R. W. B. BURTON, *The Chorus in Sophocles' tragedies*, Clarendon Press, Oxford 1980.

viene tenuta tale per dare al Coro la possibilità di intervenire; dice un antico scolio al v. 472 che il coro predice il futuro in base al sogno ed esorta Elettra(ὦ τέκνον, v.478)che è sola sulla scena a prendere coraggio: si alimenta così l'aspetto intimo delle relazioni che sono in scena in questa prima parte.

Se si confronta questo sogno quanto ai suoi effetti sull'intreccio con il sogno nelle Coefore, si troverà una notevole differenza; quest'ultimo è di grande importanza per l'azione del dramma, o comunque stabilisce con essa rapporti di forti rimandi si parla infatti di mise en abyme, quello nell'Elettra no e non solo per una questione di carattere organico¹⁴⁴ ma anche formale tant'è che il Kells nella nota al verso 415, a proposito del racconto del sogno, usa la parola "tale"('tale' of Clitemnestra's dream), novella¹⁴⁵ segnando una sicura distanza con il genere letterario dell'opera principale entro cui il sogno è inserito.

La visione notturna porta sì Crisotemi alla tomba, ma non le fa incontrare Oreste e le tracce¹⁴⁶ che ha lì scoperto del suo ritorno sono presto rese nulle da Elettra che sostiene la sua morte: in termini di progressione dell'azione il sogno non fa altro che condurre Crisotemi in scena, fuori dal palazzo e poi alla tomba del padre; gioca un ruolo completamente diverso da quello di Eschilo e questo non stupisce perché nelle Coefore è di primaria importanza il motivo religioso ed etico della vendetta e, quindi, il meccanismo dei segni del fato(l'oracolo, il sogno, la convergenza delle Coefore e di Oreste sulla tomba di Agamennone)che lo rende attuale muove il dramma, in Sofocle questo passa in secondo piano; il campo in cui il sogno si compie è quello della descrizione dei caratteri; porta all'incontro tra Crisotemi ed Elettra e al bellissimo dialogo tra le due sorelle.

È causa dell'entrata in scena di Clitemnestra al v. 516 e dello scontro madre e figlia in cui si susseguono accuse e difese che mettono in luce la determinazione di Elettra e i motivi dell'assassinio di Agamennone da parte della regina.

Inoltre, proprio il problema che la sua interpretazione, mai definitiva nel corso della storia, pone e che riguarda direttamente le dramatis personae, diviene ennesimo espediente per il drammaturgo di cimentarsi con i personaggi e metterne in rilievo i tratti, così che il Coro spererà che il sogno abbia buon esito per Oreste ed Elettra, Clitemnestra lo vedrà ambiguo e pregherà Apollo di stornare il possibile male da lei ed Elettra che in un primo momento sarà subito presa dalla speranza del ritorno di Oreste poi proprio a causa di questo, all'arrivo del messaggio della morte di lui, cadrà disperatamente.

Nella compattezza, il rude e chiaro sogno di Eschilo sembrerebbe sminuire questo di Sofocle¹⁴⁷.

¹⁴⁴AELION, *op. cit.*: "Un tale sogno, sicuramente, è premonitore, annuncia il ripristino dell'autorità legittima su Micene ma non il modo in cui sarà ristabilita nel corso della tragedia".

¹⁴⁵Il grande dizionario della lingua italiana, Garzanti 1987;

novella: fatto nuovo, strano, insolito; racconto in prosa più raramente in versi, di un fatto reale o immaginario, di estensione varia, comunque breve rispetto all'epica e al romanzo; nel corso del Novecento si chiamerà più comunemente racconto: il Decameron è una raccolta di novelle e Novelle rustiche del Verga.

¹⁴⁶MARK RINGER, *op. cit.*, pag. 156: "Nell'opera di Sofocle, con la tomba di Agamennone collocata fuori dalla vista degli spettatori, queste tracce di un potenziale riconoscimento servono come consapevoli espedienti drammaturgici a costruire la suspense per l'inevitabile riconoscimento".

¹⁴⁷WILLIAM STUART MESSER, *op. cit.*

Quest'ultimo infatti usa il sogno con grande abilità e delicatezza, gli stessi dettagli del suo contenuto lo sottolineano: in Eschilo appare un serpente, Oreste, che succhia sangue dal seno della madre, in Sofocle il motivo del serpente che ha qualcosa di raccapricciante e di orrendo viene sostituito con il motivo del bastone che germoglia. Nella versione di Eschilo viene enfatizzata la violazione del diritto di natura implicita nel matricidio; in Sofocle il ritorno al corso naturale delle cose quando ritorna l'erede¹⁴⁸.

Le due immagini sono ugualmente giuste, significative, profetiche ma quella di Eschilo è più terribile mentre quella di Sofocle tempera lo spavento che pure ispira¹⁴⁹: nell'*Elettra* è la luminosa influenza di Apollo che prevale fin dall'inizio. Le vedute e i suoni della mattina presto con cui il dramma si apre sono opportuni segni della sua presenza; anche le potenze del mondo sotterraneo sono operanti ma qui si muovono in concomitanza del dio della luce e della purezza¹⁵⁰.

È infine interessante rilevare come la visione notturna di cui qui si parla sia stata più volte considerata un riflesso di quella che Erodoto narra che ebbe Astiage, re della Media(I, 108):

“Mentre Mandane viveva con Cambise, Astiage fece, durante il primo anno, un altro sogno. Gli parve che dal grembo della figlia germogliasse una vite che copriva della sua ombra tutta l'Asia...”.

“La rispondenza tra i due passi, erodoteo e sofocleo, è così palese che non richiede ulteriori commenti: rispondenza precisa nel significato dell'allegoria e nell'immagine adoperata per esprimerla.”¹⁵¹

Al di là di questo, però, l'accostamento dei due passi appare ugualmente interessante anche da un punto di vista formale: Sofocle è un tragediografo, Erodoto uno storico.

L'opera di Erodoto era destinata ad essere letta durante “le pubbliche riunioni” festive; tale prevalente oralità rinviava all'epos antico e non a caso infatti l'Anonimo “Sul sublime” lo qualificò come o(mhrikw/tatov(“omericissimo”)e gli antichi a proposito del suo periodare parlarono di le/civ ei0rome/nh(“discorso parlato”).

I criteri che guidarono Erodoto nella ricerca e selezione del materiale storico furono molteplici, predilesse l'autopsia ma fece anche leva sulla tradizione.

Fu accusato di eccessiva credulità ma Erodoto, consapevole del metodo prescelto, era il primo a giustificarsi affermando:

“Io sono tenuto a riferire quanto si racconta, ma non sono per nulla tenuto a crederci: questa dichiarazione valga per tutta l'opera.”(VII, 152)¹⁵².

È noto che Erodoto fu in Atene verso il 446 a.C. quando la vita politica e sociale della città era dominata dalla figura di Pericle; in quel periodo il passaggio di idee era stato

¹⁴⁸SOPHOCLES, *Electra* translated by ANNE CARSON with introduction and notes by MICHAEL SHAW, Oxford University Press, 2001.

¹⁴⁹M. PATIN, *Etudes sur les tragiques grecs- Sophocle-Paris*, Librairie Hachette 1881.

¹⁵⁰RICHARD JEBB *op. cit.*

¹⁵¹MARIO PINTO, *Echi erodotei nell'Elettra di Sofocle in Dioniso*, trimestrali di studi sul teatro antico, Siracusa Gennaio-Giugno 1962.

¹⁵²LUIGI BARBERO, *Civiltà della Grecia antica*, 2 Età classica, Mursia, 1995.

reso estremamente facile dalla presenza di luoghi e di circuiti che ne permettevano convoglio, scambio e radiazione; si vivevano anni di co-spirazione, ed Erodoto e Sofocle che proprio in quegli anni si incontrarono non restarono estranei al processo osmotico di reciproche influenze tipico dei grandi spiriti che informano e determinano la temperie di un ambiente culturale nel tempo stesso in cui ne sono informati e determinati.

Dell'influenza esercitata da Erodoto su Sofocle si possono cogliere chiare testimonianze in tutta la sua produzione ma qui, nel riportare il racconto del sogno, Sofocle si spinge oltre le desinenze del sistema erodoteo, ne intuisce la radice usa lo stesso metodo dell' "omericissimo" storico ponendone in forte risalto lo stile, semplice, e il carattere orale della fonte cui attinge per dare solidità al fatto della visione, è per questo che Kells, a ragion veduta, parlando del sogno può usare il termine "tale".

Conclusioni.

Alla fine, le conclusioni. Sembra quasi di essere tornati a scuola quando scelta la traccia si segnava con un tratto il foglio, si scriveva svolgimento, demarcando la linea di confine tra lo spunto e la libera associazione di idee e si iniziava a tradurre i pensieri in segni. La scrittura è scivolata velocemente sulla carta, attenta a non mancare alcun impulso del pensiero e a cercare di disporre il materiale ricercato in una struttura la più semplice e solida possibile che permettesse alla materia il maggior numero di articolazioni.

Il sogno in letteratura è infatti un tema che occupando fisicamente uno spazio ristretto nell'intero dell'opera di cui fa parte ha sicuramente destato interesse ma non è mai arrivato a diventare oggetto di una trattazione compatta.

La difficoltà principale che mi si è presentata nell'elaborazione del tema è stata proprio quella di cogliere nella congerie di dissertazioni sui singoli autori e sulle singole tragedie, i riferimenti ai sogni.

Man mano che andavo avanti con l'individuazione di brani utili alla ricerca mi accorgevo che ogni sogno acquistava una personalità sempre più definita che più opportunamente sviluppava la traccia e il plurale in essa contenuto.

Il titolo della tesi è Sogni nella tragedia.

Prendere coscienza di questo mi ha dato la possibilità di pensare più liberamente ai singoli lavori con risultati che a volte fanno però fortemente emergere una discontinuità nello stile e nel ritmo della scrittura, il sogno delle Coefore ad esempio è rispetto agli altri davvero molto lento.

Tuttavia nella descrizione di ogni sogno ho sempre cercato di fare il possibile per raccogliere gli elementi più proficui per una riflessione trasversale che potesse attraversare anche l'autore e le tragedie in cui i sogni comparivano, ed è proprio a causa delle forti implicazioni di questi fattori che l'organizzazione dei capitoli è per autore.

Il sogno come appare nelle cinque differenti realizzazioni prese in esame evidenzia alcuni elementi costanti che riguardano prima di tutto l'aspetto esteriore di esso: sono tutti di tipo simbolico in quanto dotati di capacità profetica, svincolati anche nel caso dell'Ecuba e dell'Ifigenia in Tauride dall'angusta dimensione della psiche; per questo carattere segnico sono utilizzati con estrema versatilità, infatti poiché veicolano ogni tipo di messaggio prescindendo dal carattere di veridicità possono essere sempre inseriti all'interno dell'opera: non hanno sede fissa, nell'Ifigenia in Tauride e nell'Ecuba sono nel prologo, nell'Elettra è alla fine del primo episodio, nei Persiani è sempre nel primo episodio ma all'inizio e nelle Coefore nel secondo.

Depositari delle visioni oniriche sono tutti personaggi femminili; il sogno è una forma di conoscenza divinatoria infatti che non passa per le istituzioni ufficiali degli edifici pubblici; colgono nel sonno, nell'intimità di uno spazio privato oltre che chiuso, in una condizione di totale recettività del soggetto.

Nei cinque brani sono sempre i sogni a prendere l'iniziativa di far visita, hanno sempre il potere di provocare reazioni e di agire sul dormiente: l'angoscia e la paura che essi incutono ne sono prova.

Costituiscono sempre un'interruzione della normalità, aprono alla dimensione dello straordinario innescando sempre stati di alterazione emotiva.

Si presentano ai personaggi come immagini vivide, come realtà di cui si ha avuto esperienza immediata e il carattere aereo e sfuggente della loro natura materiale genera sempre in tutte e cinque le apparizioni un senso di inquietudine e di smarrimento.

Il processo di percezione e di sensibilità alla realtà recepita produce subito una figurazione di essa che consiste nell'attribuire alle cose valore e valenza; la messa in circolazione di queste valenze è l'anima della narratività e del racconto del sogno.

Il racconto del sogno per quanto in alcuni casi si esprima sottoforma di sticomitia, che è uno scambio di battute diretto a circostanziare e puntualizzare, è sempre il racconto di un altrove, un altrove che non è tale perché fuori dalla scena sebbene ad essa attiguo, un altrove che è tale perché positivamente individua una dimensione fuori dal tempo e dallo spazio ordinari.

Ed è incredibile come questo "altrove" dei sogni sia di volta in volta nei cinque pezzi trattati informato della poetica dell'autore che ad essi è ricorso.

In Eschilo l'atmosfera che sempre ne precede il racconto è carica di solennità e di sacralità, nel caso dei Persiani per l'entrata in scena della Regina nel caso delle Coefore per il canto commatico a tre voci. È un'atmosfera religiosa di presagio: l'altrove del sogno è abitato dagli dei che attraverso il sogno veicolano la loro presenza.

In Euripide sono, invece, l'atmosfera cupa e le ombre a precedere il racconto del sogno: nell'Ifigenia i ricordi-fantasma della sua vita prima che fosse immolata in Aulide, in Ecuba le ombre dei morti e della patria distrutta.

L'altrove del sogno si tinge di tinte scure, condensazione di spettri e segni di distruzione sono lo scenario dell'altrove: resti di una deflagrazione.

In Sofocle, infine, il racconto del sogno nasce all'interno di uno spazio tutto al femminile, dall'incontro di due sorelle: Elettra che vive in nome di un'etica dell'integrità ma anche dell'assolutezza da nulla scalfita e Crisotemi che, invece, vive aderendo e adeguandosi al reale. L'altrove qui è il luogo dove germoglia il pollone rigoglioso, è il tempo della favola e della mitopoiesi.

Sogni nella tragedia è il titolo che mi è stato proposto per questa tesi, il percorso compiuto è stato entusiasmante e alla fine a distanza di un anno dai primi libri letti trova qui la sua conclusione.

Bibliografia

- CARLO BRILLANTE, *Studi sulla rappresentazione del sogno nella Grecia antica*, Sellerio editore Palermo, 1991.
- WILLIAM STUART MESSER, *The dream in Homer and greek tragedy*, Columbia University Press New York, 1918.
- RACHEL AELION, in *Lalies: Actes des sessions linguistique et de literature*, Paris 1984 (dal 1-6 Sett. 1981, Aussois), *Songes et propheties d'Eschyle: une forme de mise en abyme*, pp. 133-146.
- GEORGE DEVEREUX, *Dreams in greek tragedy*, An Ethno-Psycho-Analytical Study, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1976.
- ERIC R. DODDS, *I Greci e l'irrazionale*, trad. it., La Nuova Italia, Firenze, 1978.
- GIULIO GUIDORIZZI(a cura di), *Il sogno in Grecia*, Laterza Roma-Bari, 1987.
- VLADIMIR PROPP, BRAVO G. L.(curato da)*Morfologia della fiaba*, Einaudi, 2000.
- PAVEL FLORENSKIJ, LINGUA G.(curato da)*Il valore magico della parola*, Edizioni Medusa, Milano, 2003.
- PAUL RICOEUR- ALGIRDAS J. GREIMAS, MARSCIANI F.(curato da)*Tra semiotica ed ermeneutica*, Meltemi editore, Roma, 2000.
- Il teatro greco*, tutte le tragedie, Sansoni editore, Firenze, 1970.
- ROMANO LAZZERONI, Parte di Atti del Convegno della Società italiana di Glottologia: lessicologia e lessicografia, XXX, Pisa, 2002, *Il nome greco del sogno e il neutro indoeuropeo*.
- Greek-English Lexicon* LIDDELL AND SCOTT, Oxford at Clarendon Press, 1968.
- OMERO, *Iliade* trad. ital. MARIA GRAZIA CIANI, commento ELISA AVEZZÙ, Marsilio, 1992.
- OMERO, *Odissea* trad. ital. MARIA GRAZIA CIANI, commento ELISA AVEZZÙ, Marsilio, 1992.
- ESIODO, *Teogonia*, a cura di GRAZIANO ARRIGHETTI, Biblioteca Universale Rizzoli, 1984.
- GUIDO PADUANO, *Il teatro antico, guida alle opere*, editori Laterza, 2005.
- LUIGI BARBERO, *Civiltà della Grecia antica*, vol.2, Età classica, Mursia, 1995.
- JACQUELINE DE ROMILLY, *La crainte et l'angoisse dans le theatre d'Eschyle*, Paris, Les belles letters, 1958.
- A.F. GARVIE(with introduction and commentary by), AESCHYLUS, *Coephor*, Clarendon Press, Oxford, 1986.
- CRISTOPHER COLLARD, AESCHYLUS *Oresteia*, Oxford University Press, 2002.
- ESCHILO, *Le Coefore* traduzione e commento critico di MANARA VALGIMIGLI, Laterza, Bari, 1926.
- ESCHILO, *Le Coefore* introduzione e commento di M. VALGIMIGLI E M. V. GHEZZO, casa editrice G. D'Anna, Messina, 1947.

- ESCHILO, *Oresteia*, introduzione di VINCENZO DI BENEDETTO, traduzione e note di E. MEDDA, L. BATTEZZATO, M. P. PATTONI, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1995.
- MARIO UNTERSTEINER, ESCHILO, *Le Coefore* W. LAPINI E V. CITTI (curato da), Adolf M. Hakkert editore Amsterdam, 2002.
- G. MURRAY, *Aeschylus tragoediae*, 2nd edn. Oxford: Clarendon Press, 1995 (repr. 1960).
- PAULETTE GHIRON-BISTAGNE, *Iconografia delle Coefore e problemi scenici*, in *Dioniso* Istituto Nazionale del Dramma Antico, Siracusa –vol. XLVIII- annata 1977.
- UMBERTO ALBINI, *Compattezza nelle Coefore di Eschilo*, in *Dioniso* Istituto Nazionale del Dramma Antico –vol. XLVIII-annata 1977.
- ANDREOLI ET AL., N. MEROLA E C. VERBARO (curato da) *Il sogno raccontato*, Atti del convegno internazionale di Rende, 12/14 novembre, Vibo Valentia, Monteleone stampa, 1995.
- CARLO DIANO, *Teodicea e poetica nella tragedia*, in *Rivista di Estetica*, XI (1966).
- OLE SMITH, *Some observations on the structure of imagery in Aeschylus*, in *Classica et Mediaevalia*, Copenaghen, 26(1965).
- DEBORAH H. ROBERTS, *Orestes as fulfilment, teraskopos, and teras in the Oresteia*, in *The American Journal of Philology*, vol. 106, No. 3, 1985, The Johns Hopkins University Press.
- WILLIAM WHALLON, *The serpent at the breast in The American Journal of Philology*, vol. 89,(1958), The Johns Hopkins University Press.
- DANIELA MILO, *Sulle Coefore di Mario Untersteiner*, in *Vichiana rassegna di studi filologici e storici*, quarta serie-anno V-2/2003.
- ANDREA BLASINA, *Unità di luogo nelle Coefore in Sandalion*, quaderni di cultura cristiana, classica e medievale, Sassari, 1996.
- UMBERTO ALBINI, *Il Banco di prova delle Coefore in Dioniso*, rivista di studi sul teatro antico, Siracusa- vol. L- annata 1979.
- ENRICO LIVREA, *Sul Kommos delle Coefore in Studi Italiani di filologia classica*, LXXXIII annata, terza serie, vol. VIII, 1990.
- ROBERTA SEVIERI, *Il mondo alla rovescia nel I stasimo delle Coefore di Eschilo*, in *Studi Italiani di filologia classica*, XCVII annata, quarta serie, vol. II, Fascicolo I, 2004.
- EDITH HALL, AESCHYLUS, *Persians*, General Editor: Professor M. M. Willcock, Aris & Phillips LTD-Warminster- England, 1986.
- OLIVER TAPLIN, *The stagecraft of Aeschylus*, Oxford at Clarendon Press, 1977.
- MARIA GRAZIA CIANI, *φάος e Termini affini nella poesia greca*. Introduzione ad una fenomenologia della luce, Firenze L. S. Olschki, 1974.
- F.A. PALEY, *The tragedies of Aeschylus*, M.A. London: Whittaker and co. Ave Maria Lane, 1861.
- ESCHILO, *Persiani, Sette contro Tebe, Supplici*, introduzione traduzione e note di FRANCO FERRARI, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1997.

- GUIDO PADUANO, *Sui Persiani di Eschilo: problemi di focalizzazione drammatica, Filologia e critica, collana diretta da B. Gentili, 27*. Edizioni dell'ateneo&bizzarri, 1978.
- ESCHILO, *I Persiani*, L. BELLONI (curato da), Vita e Pensiero, 1994, seconda edizione.
- DARIO DEL CORNO, *I Narcisi di Colono. Drammaturgia del mito nella tragedia greca*, Raffaello Cortina Editore, 1998.
- HENRY, *Metonimia e metafora*, trad. ital. P. M. BERTINETTO, Torino, 1975 (Metonymie et metaphore, Paris 1971).
- ESCHILO, *Persiani*, tradotti dalla Scuola di teatro antico dell'INDA sotto la direzione di GIUSTO MONACO, Siracusa, 1990.
- ESCHILO, *Tragedie e frammenti*, GIULIA E MORENO MORANI (curato da), unione tipografico-editrice Torinese, 1987.
- ARISTOTELE, *Poetica*, introduzione traduzione e note di DIEGO LANZA, Biblioteca Universale Rizzoli, 2002.
- CARLO DIANO, *Forma ed evento*, Marsilio, 1994.
- JEAN ALAUX, *Mimesis et Katharsis dans les Perses*, Université Stendhal-Grenoble III, 2001.
- AESCHYLI, *Persae*, CAROLUS JACOBUS BLOMFIELD, MDCCCXXIII.
- AESCHYLUS, *Persae*, with introduction and notes by A. SIDGWICK, Oxford at the Clarendon Press, 1903.
- LUIGI POLACCO, Atti dell'XI Congresso Internazionale di Studi sul Teatro Antico, sul tema: Il Coro della tragedia greca: struttura e funzione, *L'ingresso del coro nei Persiani di Eschilo: Natura e funzione dei sistemi anapestici*, in *Dioniso*, Siracusa-vol. LV- annata 1984-1985.
- MONICA CENTANNI, *Valenza semantica e funzionalità drammatica del tetrametro trocaico nei Persiani di Eschilo*, in *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, Nuova Serie, N. 2 -1989.
- FRANCO FERRARI, *Visualità e tragedia: per una lettura scenica di Persiani, Sette contro Tebe e Supplici*, in *Civiltà Classica e Cristiana*, 1986.
- VALERIA VASSIA, *Le immagini ricorrenti nei Persiani di Eschilo. Struttura e forma linguistica*, in *La polis e il suo teatro* E. Corsini, Editoriale Programma, 1986.
- THOMAS DREWBEAR, *The tetrameter in greek tragedy*, *The American journal of philology*, vol. 89, No. 4.
- EURIPIDE, *Ifigenia in Tauride Ifigenia in Aulide*, introduzione, traduzione, premessa al testo e note di F. FERRARI, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1998.
- POULHERIA KYRIAKOU, *A commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, Walter de Gruyter , Berlin, New York, 2006.
- EURIPIDES, *Iphigenia in Tauris*, edited with introduction and commentary by M. PLATNAUER, Oxford at Clarendon Press, 1956.
- LOUIS MERIDIER, *Le prologue dans la tragedie d'Euripide*, Bordeaux, Feret & Fils editeurs, 1911.
- ANDRE RIVIER, *Essai sur le tragique d'Euripide*, Librairie de l'université, Lausanne, 1944.
- Nuova Enciclopedia Universale Rizzoli Larousse, vol. XVIII, Rizzoli.

- DIEGO LANZA, *La disciplina dell'emozione. Un'introduzione alla tragedia greca*, Milano, Il Saggiatore, 1997.
- MASSIMO CASTRI, *I Greci nostri contemporanei, appunti di regia per le Trachinie, Elettra, Oreste, Ifigenia in Tauride*, ISABELLA INNAMORATI (curato da), Roma, Carocci editore, 2007.
- UMBERTO ALBINI, *L'Ifigenia in Tauride e la fine del mito*, in *La parola del passato*, rivista di studi antichi fascicolo CCVIII, Napoli, Macchiaroli editore, 1983.
- ANTONIO GIULIANO, *Un cammeo con Oreste e Ifigenia in Tauride*, in *Archeologia Classica*, voll. XXV-XXVI, Roma, "L'erma" di Bretschneider, 1973-1974.
- F.R. ADRADOS, *El "Istituto Nazionale del dramma antico" y una representacion de "Ifigenia en Tauride"*, in *Estudios Clasicos*, tomo IV, numeros 20 a 25, Madrid, 1957-1958.
- GUIDO PADUANO, *Il teatro antico, guida alle opere*, editori Laterza, 2005.
- RICHARD CALDWELL, *Tragedy romanticized: The Iphigenia Taurica*, in *The Classical Journal*, december-january, 1974-1975, vol. 70, No. 2.
- FABIO TURATO, *Euripide, Ifigenia in Tauride: dramma "barocco"?*, in *Bollettino dell'istituto di filologia greca*, vol. II, Roma, L'erma di Bretschneider, 1975.
- CARLO MARIA PACATI, *Ifigenia, gli uomini, gli dei. Per una lettura dell'Ifigenia in Tauride di Euripide*, in *Aevum Antiquum*, Milano Sacro Cuore, Vita e Pensiero, 1993.
- POHLENZ, *La tragedia greca*, Brescia, 1961.
- Dike Polipoinos, Archetipi di giustizia fra tragedia greca e dramma moderno*, a cura di GIOVANNI BOMBELLI e ALESSANDRA MAZZEI Cleup, 2004.
- R.E. MEAGHER, *Introduction to Euripides. Iphigenia in Aulis and Iphigenia in Tauris*, Chattanooga, 1993.
- ERODOTO, *Storie*, vol. 2, Biblioteca Universale Rizzoli, 1984.
- VITTORIO D'AGOSTINO, *La scena del riconoscimento Ecuba Elettra nell'Ifigenia in Tauride di Euripide*, in *Rivista di studi classici* ottobre-dicembre 1952.
- A.P. BURNETT, *Catastrophe Survived.. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford, 1971.
- M.J. CROPP, *Euripides. Iphigenia in Tauris*, Warmister, 2000.
- DIEGO LANZA, *Una ragazza offerta al sacrificio.., Quaderni di Storia 29*, 1989.
- EURIPIDE, *Ecuba Elettra*, introduzione di U. ALBINI, traduzione e presentazione dei drammi ALBINI-FAGGI, note BEVEGNI, Milano, Garzanti, 1983.
- EURIPIDES, *Hecuba*, with introduction, translation and commentary by CHRISTOPHER COLLARD, Aris & Phillips Ltd-Warminster-England, 1982.
- EURIPIDE, *Ecuba* a cura di ANTONIO GARZYA, società editrice Dante Alighieri, 1998.
- EURIPIDE, *Le tragedie* a cura di F.M. PONTANI, Torino, Einaudi, 2002.
- FELICE BELLOTTI, *Tragedie di Euripide*, vol. primo, Milano presso Giovanni Resnati Librajo, MDCCCXLIV.
- GEORGES M. A. GRUBE, *The drama of Euripides*, Methuen & Co. LTD., London, 1941.
- EURIPIDES, *Hecuba*, introduction, text, and commentary by JUSTINA GREGORY, Scholars Press, Atlanta Georgia.

- EURIPIDE, *Ecuba*, traduzione di SALVATORE QUASIMODO, Arnoldo Mondadori editore, 1962.
- ROSANNA BURATTA, *Ecuba nell'omonima tragedia di Euripide*, in *annuario liceo A. Di Rudinì*, 1988.
- Consultazione tesi di dottorato in Letteratura greca, Università degli studi di Napoli "Federico II", MARIA FINIZIA FELACO, proff. G. GERMANO, U. CRISCUOLO, *Studi sull'Ecuba di Euripide*.
- SALVATORE NICOSIA, *Tradurre l'Ecuba per Siracusa*, in *Dioniso*, 2002 1: 35° ciclo di spettacoli classici di Siracusa (1998).
- SALVATORE QUASIMODO, *Ecuba*, in *Dioniso*, trimestrale di studi sul teatro antico, Siracusa-anno XXXVI- gennaio-giugno, 1962.
- LUIGI BATTEZZATO, *Ospitalità rituale, amicizia e charis nell'Ecuba*, in *Satura*, testi e studi di letteratura antica a cura di O. Vox, Pensa Multimedia, 2003.
- LUDOVICA RADIF, *La reale Ecuba: regina schiava, schiava regina*, in *Sileno*, rivista di studi classici e cristiani, anni XXVIII-XXIX, Agorà edizioni, 2002-2003.
- MATTIA DE POLI, *Monodie in responsione nell'Ecuba di Euripide: un caso controverso*, in *Atti e Memorie dell'accademia galileiana di scienze, lettere ed arti in Padova*, anno accademico 2004-2005.
- MARIA LUISA AMERIO, *Nota a Euripide 823*, in *Invigilata Lucernis*, 5-6, Istituto di latino università di Bari, 1983-84.
- ANTONIO GARZYA, *Intorno all'Ecuba di Euripide*, in *Giornale italiano di filologia*, rivista trimestrale di cultura, vol. VII 1954.
- CARLO BRILLANTE, *Sul prologo dell'Ecuba di Euripide* in rivista di filologia e di istruzione classica, fascicolo 4, Torino, Loesher editore, 1988.
- PAUL SCHUBERT, *L'Hécube d'Euripide et la définition de l'étranger*, in *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, Nuova serie 64, N. 1-2000.
- BARONE-FAGGI, *Le metamorfosi del fantasma. Lo spettro sulla scena tragica: da Eschilo a Shakespeare*, Palermo, 2001.
- SOFOCLE, *Aiace Elettra* introduzione e note ENRICO MEDDA, traduzione MARIA PIA PATTONI, Biblioteca Universale Rizzoli, 1997.
- KAMERBEEK, *The plays of Sophocles, commentaries, part V, The Electra*, Leiden E. J. Brill, 1974.
- SOPHOCLES, *The plays and fragments* with English notes and introductions by LEWIS CAMPBELL, vol. II, Georg Olms Verlagsbuchhandlung Hildesheim, 1969.
- SOPHOCLES, *Electra* edited with introduction, translation and commentary by JENNY MARCH, Aris & Phillips Ltd- Warminster- England, 2001.
- SOFOCLE, *Le tragedie* a cura di GIUSEPPINA LOMBARDO RADICE, Einaudi, 1948.
- SOPHOCLES: *Electra*, MICHAEL LLOYD, Gerald Duckworth & Company, 2006.
- SOPHOCLES *Electra* translated by ANNE CARSON, with introduction and notes by MICHAEL SHAW, Oxford, University Press, 2001.
- SOFOCLE, *Le Tragedie* nuova traduzione e cura di ANGELO TONELLI, tascabili Marsilio, 2004.
- M. PATIN, *Etudes sur les tragiques grecs*, Paris Hachette, 1881.
- SOFOCLE, *Tutte le tragedie* tascabili Newton, 1994.

- SOFOCLE, *Tragedie e frammenti* a cura di GUIDO PADUANO, vol. II, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1982.
- H. LLOYD-JONES AND N.G. WILSON, *Sophoclea, studies on the text of Sophocles*, Clarendon Press, Oxford, 1990.
- R. W. B. BURTON, *The Chorus in Sophocles tragedies*, Clarendon Press Oxford, 1980.
- DAVID SEALE, *Vision and stagecraft in Sophocles*, Croom Helm, London and Camberra, 1982.
- MARK RINGER, *Electra and the empty urn: metatheater and role playing in Sophocles*, The University of North Caroline Press, 1998.
- FRANCO MAIULLARI, *Sogno e omertà nell'Edipo re*, Venezia, 2001.
- ANDREA RODIGHIERO, *La parola, la morte, l'eroe. Aspetti di poetica sofoclea*, Padova, Imprimatur, 2000.
- A.A. LONG, *Language and Thought in Sophocles*, University of London, The Athlone press, 1968.
- R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Sophocles, an interpretation*, Cambridge University press, 1980.
- MARIO UNTERSTEINER, *Sofocle, studio critico*, Milano, Lampugnani Nigri editore, 1974.
- GIACOMO BONA, *Note all'Elettra di Sofocle*, in *La polis e il suo teatro*, Editoriale programma.
- AGOSTINO MASARACCHIA, *Sul racconto della falsa morte di Oreste nell'Elettra di Sofocle*, in *Miscellanea di studi in memoria di Marino Barchiesi*, edizioni dell'Ateneo & Bizzarri.
- GIUSEPPINA MARTINO, *La Tyro e l'Elettra di Sofocle: due tragedie a lieto fine?*, in *La Parola del Passato*, fascicolo CCLXXXVI, Napoli, Macchiaroli editore, 1996.
- GUIDO L. LUZZATTO, *Una metamorfosi dell'Elettra*, in *Dioniso* bollettino dell'istituto nazionale del dramma antico, vol. XVIII- nuova serie, luglio-ottobre, Siracusa, 1955.
- MARCELLO GIGANTE, *L'Elettra di Sofocle nell'interpretazione di Erza Pound(1885-1972)*, in *Dioniso* rivista di studi sul teatro antico, vol. LXIII, Siracusa, 1993, fascicolo I.
- ARISTIDE COLONNA, *Il volto di Elettra nel dramma di Sofocle*, in *Dioniso* bollettino dell'istituto nazionale del dramma antico, vol. XIX- nuova serie, gennaio-aprile, Siracusa, 1956.
- MARIO PINTO, *Echi erodotei nell'Elettra di Sofocle*, in *Dioniso* trimestrale di studi sul teatro antico, anno XXXVI, N.1-2, Siracusa, gennaio-giugno, 1962.

Online

http://www.indafondazione.org/2008/coefore/appr_coefore.php

<http://www.juricamisasca.it/persiani.htm>

http://www.archivistorico.corriere.it/1994/marzo/25/Euripide_che_carnevale.htm

http://archivistorico.corriere.it/2000/gennaio/12/Ifigenia_desolazioneeprossimaventura.htm
http://indafondazione.org/stagione/2006/ecuba/appr_albini.php

La resa dei grazie.

Prima di tutto i grazie seri e doverosi.

Grazie al mio relatore che mi ha proposto questo tema e mi ha iniziato al magico mondo dell'Année Philologique.

Grazie alle bibliotecarie del front-office che mi hanno sempre tollerato anche quando mi presentavo con le stringhe più improbabili.

Grazie alla Biblioteca Universitaria e a quella del dipartimento di storia che hanno almeno un dizionario di greco antico e chiudono più tardi delle altre.

Grazie alla tipografia e casa editrice Il Torchio perché ci lavorano persone che amano i libri.

Grazie a Celeste per le norme tipografiche delle edizioni Laterza, da me puntualmente disattese.

Grazie a Nicola e Angela, i miei Lari del focolare informatico.

Grazie di nuovo ad Angela e papà, perché, signori miei, questa tesi è stata scritta dalla prima all'ultima pagina su quadernone, con penna Bic, e, quando è stata ora, sono stati loro ad aiutarmi a passare su computer premesse e primo capitolo.

Poi i grazie tra il serio ed il faceto.

Grazie ad Alessandra, da poco anche mamma: ma come hai fatto a non avere mai dubbi sul mio conto?

Grazie a Carmela che ogni volta che ero in stato confusionale tirava fuori la sua solita soluzione migliore.

Grazie ad Elisa e alla sua arte di rendere più bella la vita.

Grazie a Monica che ha seguito tutte le varie vicende.

Grazie ad Angelo e Rosanna, Toni e Assunta, Claudio, Luigi, Celeste, Lucia, Antonio, Michele, Mariano: gli amici di vecchia data.

Dai più vecchi ai più recenti: grazie a Giada e Christian, vi voglio bene.

A quelli di mensa e di via Jappelli: Lara e Fabio.

Agli amici di facoltà: Davide, Lorenzo, Stefano alto che fine avete fatto?

A Marta e Salvo tra Sicilia, Ungheria, Padova e Milano.

A Pietro, Emanuele e Antonello: gli amici delle conversazioni sapienti, ovvio menzione speciale per Emanuele!

A Linda, Chiara, Marina, Elisabetta, Alessandra, Olga, Chiara di Udine, le amiche delle uscite, dei gelati, dei corsi di pittura, dei cineforum in casa dello studente, dei caffè, delle semplici passeggiate o della spesa al Pam.

A Mariachiara l'amica degli spritz e Federico!!

A Marco e Andrea, gli amici riparatori in caso di smarrimento chiavi.

A Stefano riccio e alle sue domande.

A Davide e alla divertente serata di Trivial.

A Bruna e Angela: la Sardegna, agli amici di Bordeaux, gli amici di via Dalmazia e a tutti quelli che di sicuro ho saltato.

E, in fine i grazie estremi.

Grazie ad uno spazio, il teatro e alle compagnie che ci lavorano.

E grazie a mia mamma e mio papà perché mi hanno dato la possibilità di iniziare e portare a termine questo percorso.

Insomma grazie proprio a tutte le persone meravigliose incontrate, spero di avere presto un posto mio dove quando vorrete sarete sempre i benvenuti!!