

0.1 Bibliografie

Dossier bibliographique sur la tragédie, “METIS” iii, 1988, selettivo e ordinato in due sezioni: D. Jakob, *Bibliographie sélective concernant Eschyle, Sophocle et Euripide (1500-1900)*, 363-407; S. Saïd, *Bibliographie tragique (1900-1988). Quelques orientations*, 409-512. *Bibliografia della letteratura greca*, in *Lo spazio letterario*, iii, 179-569 (a cura di S. Fornaro): 374-433. Strumenti bibliografici in rete:

– *Année Philologique* (1/1928-79/2008): disponibile fra le risorse bibliotecarie d’Ateneo

– “Gnomon”: <http://www.gnomon.ku-eichstaett.de/Gnomon/Gnomon.html>

– TOCS: <http://www.chass.utoronto.ca/amphoras/tocs.html>

Repertori bibliografici per l’antichistica alla pagina: <http://www.economia.unibo.it/dipartim/stoant/rassegna1/biblrv.html>

1. Eschilo

1.0. Bibliografia: vedi sopra. Inoltre: A. Wartelle, *Bibliographie historique et critique d’E. et de la tragédie grecque (1518-1974)*, Paris 1978 e la bibliografia nell’edizione curata da G. e M. Morani (UTET).

1.1. Biografia: v. a 1.6.

1.2. Edizioni:

1.2.1. Le prime edizioni a stampa: l’*editio princeps* viene pubblicata a Venezia per i tipi aldini nel 1518 – è incompleta (l’*Agamennone*, mutilo di quasi 1300 versi, fa tutt’uno con le *Coefore*, che nella tradizione manoscritta sono prive dell’inizio) e la qualità del testo è largamente insufficiente; le successive edizioni cinquecentesche danno un assetto più coerente al testo, soprattutto nelle parti corali, e lo corredano degli scoli (A. Turnébe, Parigi 1552; F. Robortello, Venezia 1552; P. Vettori, con le note di H. Estienne, Ginevra 1557; W. Canter, Anversa 1580). Sulle edizioni rinascimentali v. M. Mund-Dopchie, *La survie d’E. à la Renaissance*, Louvain 1984; A. Carlini, *Robortello editore di E.*, “ASNP” xix, 1989, 313-22.

1.2.2. Edizioni scientifiche. I drammi integri: dopo le edizioni di G. Hermann (Leipzig - Berlin 1852, 1859²), N. Wecklein (Berlin 1885), U. v. Wilamowitz-Moellendorff (Berlin 1914, rist. 1932, 1958), P. Mazon (Paris 1920 e rist.), G. Murray (Oxford 1937, 1955²), le edizioni di riferimento sono oggi quella curata da D. Page (‘Oxford Classical Texts’, Oxford 1972), debitrice alle indagini di R.D. Dawe sulla tradizione manoscritta (R.D. D., *The collation and investigation of manuscripts of A.*, Cambridge 1964), e quella curata da M.L. West (‘Bibliotheca Teubneriana’, Stuttgart 1990), cui è da affiancare il volume di *Studies in A.* dello stesso autore (Stuttgart 1990). V. altresì A. Wartelle, *Histoire du texte d’Eschyle dans l’antiquité*, Paris 1971. Sulla storia del testo di Eschilo v. i contributi dei Seminari Int.li tenuti a Cagliari (21-23.v.1998) e a Trento (5-7.x.2000), “Lexis” risp. xvii, 1999, 3-149 e xix, 2001, 1-130.

1.3. Scolii: l’edizione curata da W. Dindorf (Oxford 1851; rist. Hildesheim 1962) è in parte sostituita dalla nuova teubneriana di O.L. Smith (vol. i, 1976; vol. ii, 1982: *Oresteia, Supplici, Sette contro Tebe*); scoli ai *Persiani*: O. Dähndardt (Leipzig 1984); ai *Sette*: G. Morocho Gayo (Univ. de Leon, 1989); scoli antichi al *Prometeo*: C.J. Herington (Leiden 1972).

1.4. Lessici: G. Italie (a cura di S.L. Radt, Leiden 1964²); H.G. Edinger (Hildesheim - New York 1981); concordanze: H. Holmboe (Copenaghen 1974).

1.5. I drammi: edizioni, commenti, interpretazioni: Commenti all’opera completa: H.J. Rose, *A commentary on the surviving plays of A.*, Amsterdam 1957-58; J.C. Hogan, *A commentary on the complete Greek tragedies. Aeschylus*, Chicago 1984.

[...]

1.5.4. *Oresteia*. Edizioni con commento: G. Thomson (con gli scoli antichi) (Amsterdam - Prague 1966); comm.: D.J. Conacher (Toronto 1987). Studi: A.J.N.W. Prag, *The Oresteia. Iconographic and narrative tradition*, Warminster - Chicago 1985; S. Goldhill, *Language, sexuality, narrative. The O.*, Cambridge 1984; H. Konishi, *The plot of A.’ O. A literary commentary*, Amsterdam 1990; sull’aspetto politico v. C.W. Macleod, *Politics and the Oresteia*, “JHS” cii, 1982, 124-44 (in versione leggermente ridotta già “Maia” xxv, 1973, 267-92); W.M. Calder iii, *The anti-Periclean intent of A.’ O.*, in E.G. Schmidt (cur.), *Aeschylus und Pindar. Studien zu Werk und Nachwirkung*, Berlin 1981, 220-23; A.M. Bowie, *Religion and Politics in A.’ O.*, “CQ” N. S. xliii, 1993, 10-31; M. Griffith, *Brilliant Dynasts: Power and Politics in the O.*, “ClAnt” xiv, 1995, 62-129; V.N. Yarkho, *The technique of Leitmotifs in the Oresteia of Aeschylus*, “Philologus” cxli, 1997, 184-99. V. inoltre i saggi di A.M. van Erp Taalman Kip, *The unity of the Oresteia* e di A.F. Garvie, *The tragedy of the Oresteia*, abbinati in *Tragedy and the tragic*, 119-38, 139-48. Sui miti connessi alla casata degli Atridi: S. Saïd, *La généalogie des Atrides, Étude des manipulations sur la généalogie des Atrides par les trois auteurs tragiques, au regard du modèle homérique*, in *Généalogies mythiques, Actes du VIII^e Colloque du Centre de recherches mythologiques de l’Université de Paris-x* (Chantilly, 14-16 septembre 1995), réunis par D. Auger et S. S., Paris 1998, 299-306. Ricca la bibliografia sul personaggio mitico e drammatico di Clitemestra: S. MacEwen (ed.), *Views of Clytemnestra, Ancient and Modern*, Lewiston, Mellen Press 1990; P. Ghiron-Bistagne, *Clytemnestre, l’épouse infidèle*, “CGITA” viii, 1994-1995, 53-81; A.-F. Laurens, *Drôle de trame. Analyse du personnage de Clytemnestre chez Eschyle et dans la peinture de vases grecque*, in *Silence et fureur: la femme et le mariage en Grèce* [...] sous la dir. de O. Cavalier, Avignon 1996, 271-87; A. s., *La Clytemnestre d’Eschyle*, “CGITA” viii, 1994-1995, 153-71.

1.5.4.1. *Agamennone*. Edizioni con commento: E. Fraenkel (Oxford 1962); J.D. Denniston – D.L. Page (Oxford 1957); J. Bollack – P. Judet de la Combe (Lille 1981-1982). Studi: A. Moreau, *Les sources d’E. dans l’A. (...)*, “REG” cxiii, 1990, 30-53; R. Thiel, *Chor und tragische Handlung im Ag. des A.*, Stuttgart, Teubner 1993. Studi: O. Longo, *Il messaggio del fuoco: approcci semiologici all’A. di E. (vv. 280-316)*, “BIFG” iii, 1976, 121-58; B. Knox, *The lion in the house* [1952], poi in Knox, *Word and action*, 27-38.

1.5.4.2. *Coefore*. Edizioni con commento: A.F. Garvie (Oxford 1986). Studi: sul tema della vendetta v. ora A.P. Burnett, *Revenge in Attic and Later Tragedy*, Berkeley - Los Angeles - New York 1998; P. Brunel [1.9]; F. Solmsen, *Electra and Orestes. Three recognitions in Greek tragedy*, “Meded. Nederl. Akad.” xxx, 2, 1967, 31-62; il cap. i di P. Boitani, *Il genio di migliorare un’invenzione. Transizioni letterarie* (Bologna 1999) è dedicato alle procedure e al significato del riconoscimento tra Elettra e Oreste; J. Jouanna, *Notes sur la scène de la reconnaissance dans les Choéphores d’Eschyle (v. 205-211) et sa parodie dans l’Électre d’Euripide (v. 532-537)*, in *Les Choéphores*, 69-85; W. Schadewalt, *Der Kommos in A. Ch.*, “Hermes” lxxvii, 1932, 312-54 (poi in *Hellas und Hesperien*, Zürich 1960); K. Sier, *Die lyrischen Partien der Ch. des A. (...)*, Stut-

tgart, Steiner 1988; U. Albin, *Compattezza nelle C. di E.*, in *Interpretazioni teatrali*, 3, Firenze 1981, 8-20. Più in generale, sulle *Coefore* e le *Électre* di Sofocle ed Euripide: V.B. Deforge, *Le modèle des Choéphores: contribution à la réflexion sur les trois Électre*, in *Les Choéphores*, 213-30; F. Dupont, *L'insignifiance tragique. Les Choéphores d'Eschyle, Électre de Sophocle, Électre d'Euripide*, Paris 2001. Sul personaggio di Oreste: J. Alaux, *La mimésis d'Oreste: les Choéphores*, v. 540-550, in *Les Choéphores*, 123-53.

1.5.4.3. *Eumenidi*. Edizioni con commento: A. Podlecki (Warminster 1989); A.H. Sommerstein (Cambridge 1989). Studi: A.M. Van Erp Taalman Kip e A.F. Garvie (1.5.4); A. Peretti, *La teoria della generazione patrilinea in E.*, "PP" xi, 1956, 241-62; S. Said, *Concorde et civilisation dans les E.*, in H. Zehnacker (cur.), *Théâtre et spectacle dans l'antiquité*, Leyden 1983, 97-121; K.J. Dover, *The political aspect of A.' E.*, "JHS" lxxvii, 1957, 230-37; K. Sidwell, *The Politics of Aeschylus' Eumenides*, "Classics Ireland" iii, 1996 182-203; A.H. Sommerstein, *Sleeping safe in our beds: Stasis, assassination and the Oresteia*, in *Literary responses to civil discord*, ed. by J.H. Molyneux, Nottingham 1993, 1-24; H.N. Loraux, *L'oubli dans la cité*, "TR" i, 1980, 213-42; K. Sidwell, *Purification and Pollution in A.' E.*, "CQ" N. S. xlvi, 1996, 44-57; J. Irigoien, *La composition architecturale des Euménides d'Eschyle*, "CGITA" xi, 1998, 7-32; R. De Lucia, *Il processo ad Oreste nelle Eumenidi di Eschilo*, in *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*, a c. di E. García Novo e I. Rodríguez Alfageme, Madrid 1998, 85-98.

[...]

1.8. Studi, interpretazioni: G. Murray, *Aeschylus*, Oxford 1940; U. v. Wilamowitz-Möllendorff, *Aischylos. Interpretationen*, Berlin 1914; K. Reinhardt, *A. als Regisseur und Theologe*, Bern 1949 (trad. fr. Paris 1972); C.J. Herington, *Aeschylus*, New Haven - London 1986; G. Thomson, *A. and Athens*, London 1973³ (trad. it. Torino 1949); V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su E.*, Torino 1978 (riguarda *Persiani*, *Prometeo* e *Oresteia*).

1.8.1. Caratteri formali: W.B. Stanford, *A. in his style: a study in language and personality*, Dublin 1942; F.R. Earp, *The style of A.*, Cambridge 1948; A. Sideras, *A. Homericus. Untersuchungen zu den Homerismen der aischyleischen Sprache*, Göttingen 1971; J. de Hoz, *On Aeschylean composition*, Salamanca 1979; V. Citti, *E. e la lexis tragica*, Amsterdam 1994; R. Tosi, *Alcuni esempi di polisemia nell'Agamemnone di E.: Esegesi antica e filologia moderna*, "Lexis" ii, n. 3, 1989, 3-24; A. Marchiori, *Memoria letteraria e metafrasi metrica*, Padova 1995; Eadem, *Sulla presenza di formule epiche in Eschilo*, in *Didaskaliai*, 41-70. Sul metro e la struttura del coro, oltre agli studi indicati a 0.9.3, v. J.N. Rash, *Meter and language in the lyrics of the Suppliants of A.*, New York 1981; F. Stoessl, *Der Chor bei A.*, "Dioniso" Iv, 1984-85, 37-59 (esamina *Suppl.*, *Pers.*, *Prom.*; l'Autore propende per la datazione "alta" delle *Suppl.* e per l'autenticità del *Prom.*). Drammaturgia: R.D. Dawe, *Inconsistency of plot and character in Aeschylus*, "PCPhS" clxxxix, 1963, 21-62; B. Knox, *A. and the third actor* (1972), ora in Knox, *Word and action*, 39-55; G.A. Seeck, *Dramatische Strukturen der griechischen Tragödie. Untersuchungen zu A.*, München 1984; O. Taplin, *The stagecraft of A.*, Oxford 1989; V. Di Benedetto, *Spazio e messa in scena nelle tragedie di E.*, "Dioniso" lix, 1989, 65-101; B. Court, *Die dramatische Technik des Aischylos*, Stuttgart - Leipzig 1994; S. Scullion, *Three studies in Athenian dramaturgy*, Stuttgart - Leipzig 1994, 66-88.

1.8.2. E. e la polis: A. Podlecki, *The political background of the Aeschylean tragedy*, Ann Arbor 1966; Chr. Gülke, *Mythos und Zeitgeschichte bei A. Die Verhältnis von Mythos und Historie in Eumeniden und Hiketiden*, Meisenheim a. Glan 1969; C. W. MacLeod, *Politics and the Oresteia*, cit. al punto 1.5.4.; W. G. Forrest, *Themistokles and Argos*, "CQ" liv, 1984, 221-41 (il quadro storico-politico delle *Supplici*); P.J. Bicknell, *Themistocles, Phrynichos, Aeschylus, Ephialtes and Perikles. Political dimensions of Attic tragedy*, "AC" xix, 1989, 120-30; sulla riforma dell'Areopago v. anche F. Ingravalle, *Conflitti e trasformazioni costituzionali nella "Costituzione degli Ateniesi" di Aristotele*, "Filosofia politica" iii, 1989, 327-52.

1.8.3. E. e Ierone di Siracusa: T. Guardi, *L'attività teatrale nella Siracusa di Gerone I*, "Dioniso" li, 1980, 25-47; un bilancio e bibliografia in E. Culasso Gastaldi, *Temistocle e la via dell'esilio*, in L. Braccisi (cur.), *Tre studi su Temistocle*, Padova 1986, 132-63, spec. 153ss. (*Il circolo poetico siracusano: E., Frinico, Simonide*); cfr. 1.6.6.

1.9. Fortuna: G. Uscatescu, *E. nella tradizione della cultura occidentale*, in *Letterature comparate, Studi in onore di E. Paratore*, Bologna 1981, vol. i, 111-24; L.F. Turato, *Prometeo in Germania* (1.5.5); S. MacEwen (ed.), *Views of Clytemnestra, Ancient and Modern*, Lewiston, Mellen Press 1990; P. Brunel, *Le mythe d'Electre*, Paris 1995; K. Glau, *Christa Wolfs Cassandra und A.' Oresteia: zur Rezeption der griechischen Tragödie in der deutschen Literatur der Gegenwart*, Heidelberg 1996; A. Bierl, *Die Orestie des A. auf der modernen Bühne*, 1998².

2. Sofocle

2.0. Bibliografia: cfr. 0.1. Inoltre: H. Friis Johansen, *Sophocles 1939-1959*, "Lustrum" vii, 1962, 94-288 e la bibliografia nell'edizione curata da G. Paduano (2.7).

[...]

2.2. Edizioni:

2.2.1. Le prime edizioni a stampa. *L'editio princeps* è curata da Marco Musuro per Aldo Manuzio (Venezia, 1502); l'edizione di Adrien Turnébe (Parigi, 1553), debitrice soprattutto alla redazione medievale del testo sofocleo ad opera di Demetrio Triclinio, esercita un'importante influenza sulle edizioni successive; se ne discosta talora quella di Willem Canter (Anversa, 1579), che offre importanti contributi alla comprensione dei metri lirici.

2.2.2. Edizioni scientifiche. È decisivo l'apporto di R.F.Ph. Brunck (Strasburgo, 1786 e Oxford 1809) e di C.G.A. Erfurdt (la sua edizione, più volte pubblicata tra il 1809 e il 1866, si giova del contributo e della rielaborazione ad opera di G. Hermann, che dà corpo alle *Annotationes* di corredo al testo). Fondamentale per gli studi sofoclei sono l'ediz. curata da L. Campbell (2 voll., Oxford 1879-1881, con un ampio saggio introduttivo sulla lingua di Sofocle: i, 1-107; rist. Hildesheim 1968) e i *Paralipomena sophoclea* dello stesso autore (London 1907, rist. Hildesheim 1969). L'edizione a cura di R.C. Jebb (7 voll., con introduzioni e commento) e A.C. Pearson (i voll. 8-10, dedicati ai frammenti), Cambridge 1908-1917, compendia il lavoro editoriale ed esegetico sette-ottocentesco. Le edizioni di riferimento: A. Dain ('Les Belles Lettres', Paris 1955-1960; trad. di P. Mazon e revisione di J. Irigoien) tiene conto delle ricerche di A. Turyn, *Studies in the manuscript tradition of the tragedies of S.*, Urbana 1952; A. Colonna (3 voll., Torino 1975-1983; R.D. Dawe ('Bibliotheca Teubneriana', Leipzig, 1996³), fondata sui suoi *Studies on the text of S.*, Leiden 1973-1978; H. Lloyd-Jones - N.G. Wilson ('Oxford Classical Texts', Oxford 1992²), cui si affiancano, degli stessi autori, i *Sophoclea* (Oxford 1990) e *Sophocles. Second thoughts* (Göttingen 1997); H. Lloyd-Jones ha curato un'edizione delle tragedie integre e dei frammenti, con traduzione inglese a fronte, nella collezione Loeb. Sulla tradizione manoscritta v. anche F. Ferrari, *Ricerche sul testo di S.*, Pisa 1983; A. Tuilier, *La place du Parisinus Gr. 2712 (A) dans la tradition ms. de S.*, e M.

Papathomopoulos, *De quelques mss. de Sophocle revisités*, ambedue in Machin, *Sophocle*, risp. 51-73 e 75-94; è fondamentale la revisione del testo dell'*Edipo re* sul ms. Laurenziano 32.9 (L) ad opera di M. Hecquet-Devienne ("RHT" xxiv, 1994, 1-59). Sulla tradizione indiretta dopo L. Lanza – L. Fort, *Note sulla tradizione indiretta dell'Ant., del Fil. e delle Trach. di S.*, "Lexis" ii, 1988, 179-208 e, degli stessi Autori, *Sofocle. Problemi di tradizione indiretta*, Padova 1991, v. ora R. Tosi, *Osservazioni sulla tradizione indiretta dell'Edipo a Colono*, e A. Marchiori, *Sofocle in Ateneo*, ambedue in *Dramma sofocleo*.

2.3. Scolii: gli scoli del codice Laurenziano furono pubblicati da P.N. Papageorgios (Lipsia 1888); le edizioni recenti degli scoli antichi sono solo parziali (*Aiace*: G.A. Christodoulou, Atene 1977; *Edipo a Colono*: V. De Marco, Roma 1952); scoli bizantini all'*Edipo re*: O. Longo (Padova, 1971).

2.4. Lessici: Fr. Ellendt – H. Genthe (Berlino 1872², rist. anast. Hildesheim 1986).

2.5. I drammi: edizioni, commenti, interpretazioni:

Commenti all'opera completa: dopo l'edizione Jebb – Pearson (2.2) tutti sono estesamente commentati in J. C. Kamerbeek, *The plays of S.: Commentaries*, voll. i-vii, Leiden 1953-1984.

Singoli drammi:

[...]

2.5.2. *Elettra*. Edizioni con commento: J.H. Kells (Cambridge 1970); J. March (Warminster 2001). Studi: Burnett (1.5.4.2); Brunel (1.9); B. Alexanderson, *On S.' E.*, "C&M" xxvii, 1966, 79-98; C.P. Segal, *The E. of S.*, "TAPhA" xcvi, 1966, 473-545; M. Huys, *S., él. v. 674-1057: le revirement d'une héroïne sophocléenne aux traits euripidéens*, "Mnemosyne" xlvi, 1993, 307-43 (con ampia bibliografia); F.M. Dunn (cur.), *Sophocles' Electra in Performance*, Stuttgart ('Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption' 4) 1996 (contiene, fra l'altro: K. Hartigan, *Resolution without victory/victory without resolution: the identification scene in S.' E.*, 82-92; J. March, *The chorus in S.' E.*, 65-81; R. Rehm, *Public spaces, private voices: Euripides' Suppliants and S.' E.*, 49-61; J.M. Walton, *S.' E.: Actors in space*, 41-48). Cfr. Avezzù, *Elettra. Variazioni*.

[...]

2.8. Studi, interpretazioni: K. Reinhardt, *S.* [1933], Frankfurt a. M. 1947³ (rist. 1976); alla trad. it. (Genova 1990) è preferibile la francese (Paris 1971); G. Perrotta, *S.*, Messina 1935; T.B.L. Webster, *An introduction to S.*, London 1969; A.J.A. Waldock, *S. the dramatist*, Cambridge 1951; C. Whitman, *S.: a study of heroic humanism*, Cambridge (Mass.) 1951; Knox, *Heroic temper*; G.H. Gellie, *S.: a reading*, Melbourne 1972; R.P. Winnington-Ingram, *S. An interpretation*, Cambridge, 1980; C. Segal, *Tragedy and civilization. An interpretation of S.*, Cambridge (Mass.) - London 1981; V. Di Benedetto, *S.*, Firenze 1988²; R.G.A. Buxton, *S.*, Oxford 1984; *Sophocle: Sept exposés*; A. Machin, *Cobérence et continuité dans le théâtre de S.*, Haute-Ville (Québec) 1983; Machin, *Sophocle*.

2.8.1. Caratteri formali: F.R. Earp, *The style of S.*, Cambridge 1944; A.A. Long, *Language and thought in S.: a study of abstract nouns and poetic technique*, London 1968; A.C. Moorhouse, *The syntax of S.*, Leiden 1982; C. Lopez Rodriguez, *Las expresiones figuradas en las tragedias de S.*, Granada 1985; J.M. Lucas de Dios, *Estructura de la tragedia de S.*, Madrid 1982 ('Manuales de Emerita' 34); A. Marchiori, *Metafrasi e critica del testo: Sofocle, in Letteratura e riflessione*, 83-104; Eadem, *Memoria etc.* (1.8.1); F. Budelmann, *The Language of Sophocles. Communality, communication and involvement*, Cambridge 2000 (sul quale v. la recensione di S. Mazzoldi, "Eikasmos" xii, 2001, 431-37); H.A. Pohlsander, *Metric studies in the lyrics of S.*, Leiden 1963; R.W.B. Burton, *The chorus in S.' tragedies*, Oxford, U. P. 1980; C.P. Gardiner, *The sophoclean chorus. A study of character and function*, Iowa City 1987; E. Medda, *La forma monologica. Ricerche su Omero e S.*, Pisa 1983. Drammaturgia: Seale, *Vision and stagecraft*; O. Taplin, *S. in his theatre in Sophocle: Sept exposés*, 155-74; Id., *Lyric dialogue and dramatic construction in later S.*, "Dioniso" lv, 1984-5, 115-22; V. Di Benedetto, *Spazio scenico e spazio extrascenico alla fine delle tragedie di Sofocle: dissolvenze e rifunzionalizzazioni*, in *Dramma sofocleo*, 000-00; Th. Paulsen, *Die Rolle des Chors in den späten S.-Tragödien. Untersuchungen zu "El.", "Phil." und "Oid. Kol."*, Bari 1989; S.J. E-sposito, *The changing roles of the Sophoclean chorus*, in *Chorus* (1996), 85-114; W.C. Scott, *Musical design in sophoclean theater*, Hanover - London 1996; A. Bagordo, *Sofocle e i lirici: tradizione e allusione*, in *Dramma sofocleo*, 00-00.

2.8.2. Problemi specifici: sui drammi tebani: R.W. Bushnell, *Prophesying tragedy. Sign and voice in S.' Theban plays*, Ithaca (N. Y.) 1988; S. e l'etica greca: M.W. Blundell, *Helping friends and harming enemies. A study in S. and Greek ethics*, Cambridge 1989.

2.8.3. S. e la polis: dopo V. Ehrenberg, *Sofocle e Pericle* [1954], Brescia 1958 (=2001) v. ora G. Ugolini, *Sofocle e Atene. Vita politica e attività teatrale nella Grecia classica*, Roma 2000; sull'appartenenza ai *prōbonoi* (v. Aristotele, *Retorica* 1419a25) cfr. W.M. Calder, *Sophoclean Apologia: Philoctetes*, "GRBS" xii, 1971, 153-74; M.H. Jameson, *Sophocles and the Four Hundred*, "Historia" xxi, 1971, 541-68; H.C. Avery, *Sophocles' political career*, "Historia" xxii, 1973, 509-14. Inoltre: J. Dalfen, *Philoctetes und Oedipus auf Kolonos: das Spätwerk des S. und sein zeitgeschichtlicher Hintergrund* in *Studia Humanitatis*: E. Grassi zum 70. Geburtstag, hrsg. v. E. Hora u. E. Kessler, München 1973, 43-62; G. Ugolini, *Sofocle e Atene. Vita politica e attività teatrale nella Grecia classica*, Roma 2000; G. Avezzù, *Sofocle drammaturgo della situazione*, in *Il teatro e la città. Poetica e politica nel dramma attico del quinto secolo*, Atti del Conv. Int. di studi sul dramma antico (Siracusa 19-22.ix.2001), 000-00.

2.9. Fortuna: (oltre a Avezzù, *Elettra. Variazioni*, Ciani, *Antigone. Variazioni*, P. Brunel [1.9], G. Steiner [2.5.4], G. Paduano [2.5.3], G. Serra [2.5.3] e Chr. Zimmermann [2.5.4]) E. Borza, *Sophocle et le xv^e siècle*, in *Dramma sofocleo*, 00-00; J. Bossinade, *Das Beispiel Antigone: textsemiotische Untersuchungen zur Präsentation der Frauenfigur: von S. bis Ingeborg Bachmann*, Köln 1990; B.J. Powell, *The metaphysical quality of the tragic. A study of S.' Electra, Giraudoux' Electre et Sartre's Les Mouches*, diss. Univ. of North Carolina, Chapel Hill 1981; J. Ribeiro Ferreira – C. Guimares, *Philoctetes em S. e em Heiner Müller*, Facultad de Letras, Universidad Coimbra, 1987.

3. EURIPIDE

[...]

3.5.9. *Elettra*. Edizioni con commento: J.D. Denniston (3.5); M.J. Cropp (Warminster 1988); note testuali ed esegetiche: Kovacs (3.5.3). Studi: Burnett (1.5.4.2); Brunel (1.9); 47-92; K. Matthiessen, *E., Taurische Iphigenie und Helena*, Göttingen 1964; H.-J. Newiger, *Elektra in Aristophanes' Wolken*, "Hermes" lxxxix, 1961, 422-30 (ora in *Drama und Theater. Ausgewählte Schriften zum griechischen Drama*, Stuttgart 1996, 109-16); D. Bain, [*Euripides*] *E. 518-44*, "BICS" xxiv, 1977, 104-14; G. Basta Donzelli, *Studio sull'E. di Eur.* Catania 1978; M.L. West, *Tragica in*, "BICS" xxvii, 1980, 17-22; G. Arnott, *Double the vision: a reading of E.' E.*, "G&R" xxvii, 1981, 179-92; C.A.E. Luschnig (3.5.2);

R. Harder (3.5.14). Cfr. Avezzù, *Elettra. Variazioni*.
[...]

Eschilo: *Oresteia*.

La trilogia seria presentata da Eschilo alle Dionisie del 458 (*Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*) è anche l'unica superstite di tutta la produzione teatrale attica; del satiresco *Proteo*, che chiudeva la tetralogia, resta solo un paio di versi. Nonostante il successo (Eschilo vinse il primo premio), le fonti biografiche insinuano qualche dubbio sull'accoglienza ottenuta dall'*Oresteia*:

- secondo la *Vita di Eschilo* anonima l'ingresso delle Erinni nelle *Eumenidi* avrebbe provocato scompiglio e turbamento (*ékplexis*) fra gli spettatori (T1, 28ss.: bambini atterriti, donne che abortiscono) e ad Apsine, un retore del III sec. d. C., giungerà notizia di un processo intentato a Eschilo per questo episodio (T95); si tratta indubbiamente di una leggenda, ma attecchisce su un terreno favorevole, forse presuppone un giudizio non concordemente positivo, cfr. Penigmatico «tra gli Ateniesi ed Eschilo non c'era buon sangue» di Aristofane, *Rane* v. 807;
 - la stessa *Vita*, di seguito alla presunta *ékplexis* e connesso a questa da un rapporto causale, menziona il viaggio di Eschilo a Siracusa e la produzione delle *Etnee*: è evidente l'anacronismo (Enna era stata fondata nel 476 ed è probabile, come abbiamo già visto, che l'occasione delle *Etnee* sia la stessa che dà luogo alla ripresa dei *Persiani*); quanto al definitivo allontanamento da Atene, questo è attestato anche da altre fonti (T13 e T88);
 - nella *Vita di Cimone* Plutarco conclude il racconto della prima vittoria di Sofocle (cfr. p. 000) riferendo che, secondo alcuni, «Eschilo ne soffrì e ne fu talmente contrariato che rimase ancora per poco ad Atene, ma poi si recò indignato in Sicilia, dove morì ed è sepolto presso Gela»; anche qui un anacronismo, ma è significativo che si istituisca un rapporto causale fra il risentimento di Eschilo e il suo definitivo esilio siciliano;
 - il lessico bizantino *Suda* (ai 357 = T2, 7-9) attribuisce invece la scelta dell'esilio al crollo delle tribune durante un imprecisato spettacolo; un episodio simile riporta (p. 2230) anche a proposito di Pratina (morto al più tardi nel 467) - per quanto esiga sia l'attendibilità della notizia, instilla altri dubbi sui motivi che avrebbero spinto il settantenne poeta a lasciare la patria.
- A questo si aggiunga che già il viaggio in Sicilia all'indomani della fortunata rappresentazione dei *Persiani*, se pure rispose all'invito del tiranno Ierone, di fatto coincide con la crisi del partito democratico e con l'ostracismo di Temistocle; al riguardo è difficile consentire col passo citato dei *Moralia* plutarchei, che i grandi ingegni del passato, segnatamente Eschilo e Euripide, sarebbero espatriati spontaneamente e senza alcuna costrizione: piuttosto si direbbe che Plutarco estenda indebitamente agli intellettuali del V secolo un tratto caratterizzante le élites provinciali dell'età imperiale.

Se lo rapportiamo alle condizioni di Atene in quel giro d'anni, non è inverosimile che il più ambizioso progetto di Eschilo (anche dal punto di vista delle dimensioni: l'*Agamennone* è del 50% più lungo degli altri drammi eschilei) soffra di una sorta di inattualità. Tra il quarto e il quinto decennio del secolo Atene conosce profonde trasformazioni politico-istituzionali. Dopo le Guerre Persiane il tribunale dell'Areopago, espressione dell'aristocrazia, accresce il suo potere acquisendo, oltre all'originale funzione giudiziaria nei processi per omicidio, altre funzioni «aggiunte» che ne fanno il «custode della costituzione» (Aristotele, *Costituzione degli Ateniesi* 25). Nel 463-462 Cimone si impegna al fianco degli Spartani nella Guerra Messenica; l'iniziativa, esiziale per la sua carriera politica, comporta immediate conseguenze negative per gli *aristokratikóí*: mentre Cimone è lontano da Atene i democratici guidati da Efialte ridimensionano i poteri dell'Areopago e ne umiliano i componenti sottoponendoli a inchieste giudiziarie sulla loro amministrazione - il risultato è una democrazia che i moderati delle generazioni seguenti giudicheranno «pura» (Plutarco, *Vita di Cimone* 15,2). Nel 461 i democratici ottengono l'ostracismo di Cimone; Efialte e Pericle restano arbitri della situazione; gli aristocratici reagiscono organizzando un attentato nel quale perisce Efialte (non mancheranno però voci di un diretto coinvolgimento di Pericle). Nel 460 ci si attenderebbe uno scontro interno confrontabile a quello che si avrà nell'ultima stretta della Guerra Peloponnesiaca, e invece il nuovo decennio si apre con disegni di grande respiro in politica estera, che sopiscono i violenti contrasti e coagulano ampio consenso. Se l'iniziativa di Cimone a favore di Sparta si era dimostrata velleitaria e, osteggiata in Atene, aveva ottenuto solo diffidenza presso gli Spartani, l'alleanza con la democratica Argo nel 462, voluta in Atene dal *demos*, costituisce un durevole successo; la morte di Temistocle (intorno al 460) sembra alleggerire i democratici di una scomoda eredità; la politica estera si fa più dinamica e aggressiva: del 460/59 è l'avvio della «grande spedizione» a Cipro e in Egitto, le liste dei caduti mostrano che tra 460 e 458 le forze militari ateniesi sono impegnate contro Corinto, a Egina, a Megara e nel quadrante orientale del Mediterraneo. Le finalità della *megale stratéia* (la definizione è di Tucidide I 110,5) e, più in generale, il disegno politico che sottostà all'ampliamento dell'area di influenza, fanno passare in secondo piano la lotta fra le fazioni all'interno della *polis*; confrontandoli al vivace antagonismo politico degli anni '40, Plutarco potrà descrivere i contrasti del periodo precedente come «una specie di frattura dissimulata, quasi una venatura nel ferro, che lasciava appena intravedere le diffe-

renze fra gli intenti dei democratici e quelli dell'aristocrazia» (*Vita di Pericle* 11,3; cfr. *Vita di Cimone* 17,9) - le fonti che gli trasmettono questa valutazione certamente insistevano sulla moderazione di quell'epoca per far risaltare la virulenza dei decenni seguenti, ma il fatto che Pericle, già affiancato da generali moderati come Mironide, richiami Cimone prima dello scadere dell'esilio conferma la portata strategica, tanto verso l'esterno quanto verso l'interno, dell'iniziativa "imperiale".

Il disegno dell'*Oresteia*, pur concepito e maturato negli anni delle contrapposizioni più violente, tra i processi ai componenti dell'Areopago, l'ostracismo di Cimone e l'assassinio di Efialte, forse anche sotto l'emozione suscitata dalla fine di Temistocle (v. F451q, dove il compianto per Aiace «baluardo della città» probabilmente allude a Temistocle), è realizzato e portato sulla scena quando ormai le parti in conflitto hanno trovato una temporanea convergenza nelle nuove iniziative di politica estera. Perciò sarebbe altrettanto imprudente isolare il nodo delle *Eumenidi*, cioè la fondazione dell'Areopago ad opera di Atena, e vedere nella trilogia il commento puntuale alla riforma di Efialte, quanto privilegiare le *Eumenidi* come il momento sintetico di una contrapposizione dialettica, quello che disvela il punto di equilibrio fra principi antitetici ormai composti in un assetto stabile: non soltanto perché il rischio di precipitare nella discordia è adombrato anche nell'apoteosi finale (*stasis áplestos kakón* di *Eumenidi* v. 976s. richiama *stasis akóretos* di *Agamennone* v. 1117, e tutta la strofe riecheggia motivi dei drammi precedenti), ma anche e soprattutto perché nella prassi del teatro gli elementi dissonanti, ricorrenti nell'*Agamennone* e nelle *Coefore*, non si risolvono automaticamente nel supposto meccanismo dialettico.

Agamennone

La scena è ad Argo; la notte sta per finire. Sul tetto della reggia una sentinella avvista il messaggio del fuoco che, ripetuto di monte in monte, annuncia la presa di Troia. La vedetta era già presente nel racconto di Proteo a Menelao (*Odissea* IV, vv. 524-528): là doveva avvertire Egisto, qui è stata disposta da Clitennestra, ma la novità non si limita a questo; il suo ruolo non si esaurisce nella funzione del *prologhizōn* che enuncia le coordinate spazio-temporali dell'azione drammatica, in quanto il monologo non è puramente denotativo e ha invece la tonalità angosciata e reticente che ricorrerà anche più avanti, nelle parole del Coro di Vecchi Argivi:

Aspetto il segnale della fiaccola che gridi la presa della città. Così vuole di una donna il maschio cuore (*andróbulon kear*) impaziente. [...] La paura mi sta dappresso e non il sonno, la paura che m'impedisce di chiudere al sonno le ciglia [...] gemo e piango la sorte di questa casa che non più come prima buoni reggitori governano. [...] Possa io dunque baciare la mano del mio signore. Sul resto, silenzio. Un grosso bove ho sopra la lingua. Se avesse voce, la casa stessa parlerebbe chiare parole. E io, a chi sa, volentieri parlo; con chi non sa, neanche io so.

Entrano i Vecchi, dieci anni prima già troppo vecchi per poter partecipare alla spedizione, ora incerti e impotenti come bambini; vedono ardere i fuochi sugli altari e chiedono notizie a Clitennestra. Rievocano la partenza dell'armata e il sacrificio di Ifigenia, come Agamennone

immerse il collo nel collare della necessità. E spirando dal mutato cuore sacrilegio, empietà, profanazione, ecco, fu pronto a tutto osare (vv. 218-221).

I Vecchi sono nel dramma, ma al tempo stesso ne sono fuori, testimoni che condividono col pubblico il tesoro di conoscenza incorporato nella tradizione eroica, dalla quale traggono conforto e convinzioni. Con una consapevolezza originale, del tutto nuova rispetto all'immediato riuso del materiale epico che caratterizzava, p. es., il I stasimo dei *Sette*, rievocano avvenimenti che compongono un paradigma sempre sul punto di rinnovarsi: l'esperienza di Agamennone, spinto a sacrificare la figlia da un «pensiero che tutto osa», esemplifica il principio costitutivo della personalità umana, costretta a realizzarsi nella sofferenza. Anche dal punto di vista drammaturgico Agamennone diviene il protagonista della propria esperienza solo dopo che il Coro ha enunciato questo principio:

Zeus, quale mai sia il tuo nome, se con questo ti piace esser chiamato, con questo ti invoco. Né ad altri posso pensare, nessuno all'infuori di te riconoscere, se veramente questo peso vano dall'anima voglio scacciare. Tale fu grande un giorno e fiorente di ogni audacia guerriera, e di costui nemmeno più si dirà che esistette; poi venne un secondo, e anche questo scomparve, trovato un terzo più forte. Chi con cuore devoto canta la vittoria di Zeus, questo soltanto avrà colto suprema saggezza.

Le vie della saggezza Zeus aprì ai mortali, facendo valere la legge che sapere è soffrire (*pátbei mathos*). Geme nel sonno, dinanzi al memore cuore, rimorso di colpe, e così agli uomini anche loro malgrado giunge saggezza; e questo è beneficio dei numi che saldamente seggono al sacro timone del mondo (vv. 160-183).

Clitennestra spiega come ha organizzato la catena di segnali che annunciano la caduta di Troia. Il dialogo si svolge nell'incerta luminosità dell'aurora, sonno e veglia ne sono i motivi conduttori; il messaggio del fuoco trasmette a Cli-

tennestra, sinesteticamente, le voci e le immagini della conquista; «almeno nella prima parte una vera e propria *anghelia* fantastica» (O. Longo), la visione dei vincitori abbandonati nel sonno, senza più bisogno di sentinelle (v. 336s.), trapassa però nella prospettiva di un'oscura minaccia: «può ben svegliarsi d'un tratto il male sofferto dai morti, non sempre la vendetta colpisce immediata» (v. 346s.). L'ambiguità di Clitennestra trapela anche dal mal dissimulato scambio di ruolo sessuale: al Coro incredulo rimprovera che si ostini a schernirla come una fanciulla (v. 277), ma attenua poi le sue dichiarazioni, quando potrebbero apparire minacciose, attribuendole a una preoccupazione tutta femminile (v. 348: «donna io sono, e pensieri di donna tu ascolti da me»), senza tuttavia dissipare l'effetto prodotto dalla sua lucida capacità di comprendere e di realizzare (v. 351: «donna, come uomo di senno tu parli, e cose assennate dici»). Nel I stasimo il Coro rievoca la colpa di Paride, che fu causa della guerra; della vittoria non è ancora del tutto persuaso, comunque sa che non potrà restituire la gioia né alla casa del re, né alla gente di Argo:

è Ares il cambiavalori che scambia il vivo e il morto, che nella battaglia regge la bilancia, che da Ilio manda ai familiari, tolta dal rogo, una polvere greve di amari compianti, che di una cenere di uomini rimpie i vasi, peso leggero. Loda ciascuno i suoi morti [...] ma anche lamenta che per donna altrui tutti morirono. Così mormorano in silenzio e un iroso dolore serpeggia contro gli Atridi giustizieri di una loro propria vendetta. [...] Gravi sono le voci dei cittadini se le muove rancore; e alla maledizione formulata dai cittadini pagare si deve il debito. C'è nella mia angoscia l'attesa di non so che di tenebroso (vv. 437-460).

Giunge un Araldo, a dissipare i residui dubbi del Coro e confermare le certezze della regina; per l'insistenza del Corifeo egli racconta la tempesta che ha ostacolato il ritorno degli Achei e tiene Menelao ancora lontano dalla patria. La prima parte del II stasimo è dedicata a Elena, il «cucciolo di leone» accolto da Paride nella sua casa: come il cucciolo è mite, «scodinzola e lambisce la mano del padrone», ma poi, «cresciuto, scopre la natura dei padri, e ricambia le cure di chi lo allevò, e si imbandisce, ospite non invitato, un convito di bestie sgozzate, e la casa è inondata di sangue», così Elena «fu funesta alle genti che l'accolsero». Collocata al mezzo del coro centrale nella tragedia, la parabola del leone non è funzionale soltanto alla descrizione del ruolo di Elena, e infatti il canto luttuoso dei Vecchi trapassa immediatamente nella riflessione sul destino delle grandi casate. Elena-leonessa che afferma la natura della sua specie (v. 727s.) si colloca in un'ampia trama metaforica: nel racconto di Agamennone è un leone affamato l'esercito acheo che, uscito dal ventre del cavallo di legno, dilaga per la città nemica (v. 827s.), nella visione di Cassandra Clitennestra è «bipede leonessa, che, assente il nobile leone, si giacque col lupo» (v. 1258s.) - «leoni», dunque, tanto Agamennone quanto Clitennestra, ma «leone» e non soltanto «lupo» anche Egisto, però «codardo» (v. 1224); a teatro la complessa strategia verbale viene colta solo nella sua progressiva e irreversibile stratificazione, anche se la modulazione del canto e la struttura della strofe (o, nel dialogo, l'accentuazione gestuale) possono dotare la metafora, già al suo primo apparire, di una persistente risonanza, in qualche modo premonitrice. Immediatamente rilevante, in questo II stasimo, è invece la connessione tra i moventi individuali e il carattere della stirpe (v. 727s.), che della regalità leonina condivide lo statuto sociale e la sanguinaria crudeltà; con la consapevolezza di affermare una nuova visione della storia, i Vecchi attribuiscono all'uomo nuove e più determinate responsabilità:

C'è tra gli uomini un antichissimo detto che quando una grande fortuna (*olbos*) è giunta al suo colmo genera prole e non muore senza figli, e da prosperità rampolla e fiorisce insaziabile male. Io penso diverso dagli altri (*monophron eimi*). E dico che solo la colpa produce altre colpe a lei simili, e solo nei focolari governati da giustizia bella prole di figli genera sempre il destino.

Violenza (*hubris*) partorisce tra i malvagi violenza, antica violenza sempre nuove violenze, ogni volta che del nuovo parto spunti il giorno segnato; invincibile demone, mostro impetuoso che si avventa sulle case, negra Ate che è sempre uguale alla madre.

Giustizia risplende nei fumosi tuguri perché il vivere onesto ella onora; dalle regge incrostate d'oro, dalle mani macchiate di sangue torce gli occhi e fugge; pie dimore cerca; non cura ricchezze segnate da falsi sigilli di lode; e tutto conduce al suo fine (vv. 750-782).

Affermare la responsabilità individuale di gesti determinati, di contro al terrore cieco ispirato dalla scoperta che confidare nella propria fortuna induce a mal riposte certezze, significa stabilire i precisi rapporti causali del giudizio storico e politico. È per questo che il saluto dei Vecchi ad Agamennone presenta, accanto all'esaltazione del re vittorioso, anche la puntuale riserva sul suo operato:

Quando tu armasti per Elena la spedizione di guerra, allora, non te lo voglio celare, una immagine non bella ebbi di te, e tu non bene reggesti il governo dei tuoi pensieri sacrificando a morte uomini valorosi per riportare un'impudica che di qui aveva lei stessa voluto partire (vv. 799-804).

Agamennone sta sul carro; accanto a lui è Cassandra. Il primo saluto del re è per il suo popolo; Clitennestra ha dispo-

sto che il marito entri nella reggia camminando su tappeti di porpora; Agamennone sulle prime rifiuta un onore più adatto a sovrani barbari, a un re divinizzato - teme il risentimento del suo popolo (v. 938: *pheme demóthrou*) - ma alla fine accetta ed entra nella reggia calcando i tappeti. Il III episodio si conclude con le parole di Clitennestra, che accompagna l'incedere del marito magnificando la ricchezza della dinastia (v. 962: «non conosce povertà la tua casa») e infine chiude su di lui le porte della reggia con una minacciosa allusione al compito che l'attende.

Nel canto che segue, i Vecchi danno libera espressione all'angoscia che li opprime; all'opulenza vantata dalla regina oppongono la desiderabilità di un gesto che esprima finalmente misura e restituisca equilibrio alla "nave" della casata, rimuovendo l'insaziabile desiderio di prosperità e gettando "fuori murata" il carico eccessivo delle ricchezze accumulate. Non v'è contraddizione con le idee espresse nel III stasimo: il Coro auspica una decisione capace di evitare alla stirpe-nave lo scoglio ancora invisibile ma presentito, e tuttavia, nonostante sia indispensabile, ne percepisce l'irrealizzabilità. Anche qui il Coro conferma di possedere una sua *personalità* nettamente distinta dalla dinastia. Diversamente dalle Tebane dei *Sette*, i Vecchi non sono coinvolti dai sussulti interni all'*oikos* regnante quanto furono implicati invece, in quanto *demoi*, dai progetti militari del re; sono spettatori, potremmo dire che condividono e dilatano il punto di osservazione della Sentinella, mentre nei *Sette* le Tebane paventano il loro diretto coinvolgimento nella strage che potrebbe seguire alla sconfitta (I stasimo), alla stregua di zavorra che viene sacrificata per l'opulenza della dinastia (II stasimo: è l'altra occorrenza della metafora «gettare a mare il peso eccessivo», tuttavia usata con diverso significato e in contesto profondamente diverso). La *personalità* del Coro di Vecchi Argivi è ribadita insistentemente, dalla Parodo (v. 104: «io posso celebrare ecc.», *keúrios eimi throéin*), al III stasimo (v. 757: «io penso diversamente da tutti», *monóphron eimi*), a questo IV stasimo:

Perché il mio canto, non chiesto, non pagato, è un canto funesto di vaticinio? [...] Coi miei occhi ho veduto il ritorno del re: io stesso ne sono testimone (*autómartus*). Eppure un inno senza lira, che nessuno mi apprese (*autodídaktos*) e che è dentro di me, il funebre canto delle Erinni, il mio cuore intona (vv. 975-979, 988-992).

Clitennestra esce dalla reggia e invita Cassandra, rimasta sul carro, a seguirla all'interno; ma non ottiene risposta, e rientra. Cassandra si scuote dal suo torpore; grida il nome del dio della profezia, Apollo, poi rende esplicita la sua visione - per approssimazioni cui fanno da contrappunto gestuale la discesa e l'avvicinarsi titubante alla reggia. È un lungo scambio dialogico col Corifeo, dapprima di tipo epirrematico (però, diversamente dai dialoghi epirrematici dei *Sette* e delle *Supplici*, qui è il Corifeo che risponde recitando al canto, forse piuttosto un sostenuto recitativo, della visionaria Cassandra); poi, marcato da una progressiva presa di coscienza del Corifeo, il dialogo si fa canto disteso; infine la visione del passato del Pelopidi (il macabro pasto di Tieste) e la rivelazione del destino che l'attende, di lì a poco, insieme ad Agamennone, occupano tre febbrili monologhi di Cassandra e altrettanti dialoghi col Corifeo. Dopo aver alluso alla vendetta di Oreste, Cassandra entra nella reggia. Di dentro giunge il grido di Agamennone, colpito a morte. Esce Clitennestra, con la scure insanguinata e macchiata di sangue lei stessa. La regina giustifica il suo operato presentandolo come atto di giustizia che vendica il sacrificio di Ifigenia e diffida il Coro, che era stato così remissivo davanti alla colpa di Agamennone, dall'ergersi ora a suo giudice. Segue un dialogo lirico: i Vecchi incolpano Elena, come già prima, e Clitennestra, incarnazioni del demone vendicatore che si è abbattuto sulla reggia dei discendenti di Tantalo; la regina non ammette alcuna responsabilità, né per la sorella né per se stessa, se non quella di essersi fatta vendicatrice per chiudere una catena di misfatti; il dialogo si chiude sulla perplessità dei Vecchi (v. 1560s.: «misfatto risponde a misfatto, difficile è giudicare») e sul proposito di Clitennestra di «scacciare questa follia di consanguinei che l'un l'altro si uccidono» (v. 1575s.). Egisto esce dalla reggia seguito dalla sua guardia del corpo; lo scontro coi Vecchi è impedito, almeno per ora, dall'intervento di Clitennestra, ma è evidente che quel precario equilibrio affermato e perseguito, almeno a parole, dalla regina, è rimesso in discussione dalle intenzioni dinastiche di Egisto.

Coefore

Sono passati molti anni. Oreste è tornato in incognito ad Argo, accompagnato da Pilade, e fa offerte sulla tomba del padre; vede giungere Elettra con un corteo di donne che recano offerte (le "coefore"), e si nasconde. Il corteo è stato inviato da Clitennestra, che spera di allontanare così la minaccia apparsale in sogno. Il Coro delle "coefore", che apprendiamo essere prigioniera troiana, non ha accettato la nuova situazione più di quanto l'accettassero i Vecchi alla fine dell'*Agamennone*: le accomuna a Elettra l'odio verso i nuovi signori, e il loro lamento non concerne soltanto la condizione di prigioniera (vv. 71-84), ma la concezione del potere che si è imposta con la nuova coppia regnante:

Veneranda potenza (*sebas*) che prima, senza lotta senza contesa senza discordia, penetrava con la parola nell'animo dei cittadini (*dià phrenós damías peráinon*), ora non c'è più; e c'è solo paura. Il successo (*to d'eutuchéin*) è dio fra gli uomini, anzi più che dio (vv. 55-60).

Gli eventi non paiono avere più alcuna spiegazione, né una garanzia che sia altra dal semplice accadere; esautorato lo Zeus “senza nome” al quale i Vecchi Argivi rivolgevano la loro preghiera, dissolta la Giustizia che non ha soggezione per la potenza apparente della ricchezza (II stasimo dell'*Agamennone*), il principio puramente laico della *tuche* apre nuova via all'*hubris*, tanto per le comunità quanto per gli individui - come mostrerà di sapere fin troppo bene il Cleone di Tucidide: «di solito sono soprattutto le città divenute rapidamente e improvvisamente prospere che si volgono alla violenza, mentre per lo più una fortuna conseguente a calcolo razionale è più durevole di una inaspettata; per così dire, agli uomini è più facile respingere la sfortuna che salvarsi nella prosperità» (III 39,4). Guidata dal Coro, Elettra formula sulla tomba del padre una preghiera e un voto, invocando il ritorno del fratello perché faccia giustizia; questa preghiera doveva suonare come un'eco di quella del fratello, che purtroppo i manoscritti non conservano (ne conosciamo solo pochi versi citati nelle *Rane*). Al momento di deporre sulla tomba del padre un ricciolo dei propri capelli, Elettra trova la ciocca lasciata dal fratello; per terra scorge le impronte di Oreste, uguali alle sue. Oreste esce dal suo nascondiglio e vince i residui dubbi della sorella: è la semplice soluzione drammaturgica data da Eschilo al riconoscimento tra i due fratelli, che poi sarà ricordata da Aristofane nelle *Nuvole* (v. 534s.) e criticata da Euripide nell'*Elettra* (cfr. p. 000). Oreste racconta a Elettra che l'oracolo di Apollo Delfico gli ha intimato di vendicare il padre. La lunga lamentazione che segue offre ad Agamennone un primo, seppur parziale, risarcimento per gli onori funebri che Clitennestra gli ha negato; nel ritmo serrato del canto responsoriale i due fratelli e il Coro evocano le forze che possono punire i colpevoli, e queste provengono dall'*interno* della casa:

Dentro la casa è rimedio di bende per queste ferite; non altri di fuori lo reca, ma solo domestica mano, con crudele e sanguinaria Contesa (*Eris*). Questo è l'inno agli dèi di sotterra (vv. 471-475).

Poiché risponde a un punto di vista *interno* (interno alla casa e all'interesse di una parte contrapposta all'altra nell'*eris*), il rimedio, cioè la giustizia che si intende imporre, si rappresenta nell'affermazione del diritto dinastico. Perciò il rito funebre avrà compimento solo quando la vendetta ristabilirà il diritto dinastico di Oreste:

Padre, che non da re moristi, rendimi, ti prego, l'impero (*keratos*) della tua casa. [...] Perché solo così potranno essere offerti i solenni conviti che si devono ai morti; se no, tu solo, presso gli eroi onorati di convito, inonorato sarai, quando i sacrifici fumano sopra la terra (vv. 479-485).

I due fratelli concordano un piano. Oreste e Pilade giungono a palazzo travestiti da mercanti della Focide. Recano la notizia che Oreste è morto; Clitennestra li accoglie con accenti costernati, ma Cilissa, la vecchia nutrice di Oreste, sinceramente addolorata, dirà di aver visto nei suoi occhi un riso di soddisfazione. La Corifea ottiene che Cilissa convinca Egisto a venire solo, senza la guardia del corpo - è un brevissimo dialogo, ma costituisce un momento capitale dell'intreccio e prelude alla fulminea uccisione di Egisto; poi è la volta di Clitennestra, che chiede al Coro un'arma, l'ascia omicida usata su Agamennone, e infine inutilmente scopre il seno in un disperato tentativo di commuovere il figlio: dopo una breve esitazione, esortato da Pilade che «gelidamente pio, scandisce il responso oracolare» (U. Albinì), Oreste trascina la madre nella reggia e l'uccide. Il dramma si chiude sull'esibizione dei cadaveri di Clitennestra ed Egisto; in primo piano, come l'elemento probatorio di un processo, è il manto di Agamennone, che imprigionò il re impedendogli di reagire ai suoi assassini e ora i servi dispiegano alla vista del pubblico. Le prime parole di Oreste sono dedicate ai due usurpatori; poi si rivolge al manto purpureo:

Uccise, o non uccise? Ma questo manto l'attesta. Guardate come di sangue lo tinte la spada di Egisto. E gli spruzzi della strage bene s'accordano al tempo: vedete come hanno corroso i bei colori della porpora dipinta. E questo come lo debbo chiamare, con quale parola anche s'io trovi la parola più mite? laccio da fiera? drappo da involuppare un morto da capo a piedi nella sua... bara? Meglio rete, ma anche trappola puoi dire; sì, è un peplo che scende fino ai piedi... per legarli (vv. 1010-1013, 997-1004)!

Strumento dell'insidioso *mechánema* ordito da Clitennestra, il «peplo intessuto dalle Erinni» (cfr. *Agamennone*, vv. 1126s., 1580-1582) condensa in sé le valenze della profferta suadente e ingannevole di una regalità barbara nel III episodio dell'*Agamennone*. Oreste è solo sulla scena (Elettra è entrata nella casa al v. 579), definitivamente solo, ora che, rinsaldato il rapporto di *philia* col padre (v. 1051), lo «straziano le Erinni, le rabide cagne della madre» (v. 1053s.), invisibili al Coro. Oreste fugge; il Coro commenta l'accaduto, e mostrandosi incerto se l'ultimo evento porterà alla casa degli Atridi la salvezza o la definitiva rovina, chiude il dramma sulla dissonanza che prelude alle *Eumenidi*.

Eumenidi

Il dramma si apre davanti al tempio di Apollo a Delfi. La Pizia si appresta a entrarvi; prima innalza una preghiera nella quale associa le divinità femminili e primordiali, prime depositarie del dono profetico: Gaia, Themis (la Giustizia),

Febe, e Apollo, che infine ha ricevuto il trono profetico da Zeus; in questa preghiera si riconosce agli Ateniesi un ruolo in sintonia con Zeus, per «aver aperto la via ad Apollo addomesticando un luogo infesto» (v. 13s.: si allude alla “strada sacra” che attraversa la Beozia e la Focide). Entra nel tempio e ne fugge inorridita: dentro c’è Oreste, in atto di supplice presso l’*omphalós*, la bianca pietra che è centro del mondo; ha le mani lorde di sangue, regge ancora la spada ma anche il ramo d’olivo dei supplici; intorno, «una strana torma di donne dorme sopra i sedili», le Erinni. La Pizia invoca Apollo e si allontana. Appare Apollo ed esorta Oreste a proseguire il viaggio fino ad Atene:

Là troverò i giudici della contesa, e le parole della persuasione e il mezzo per liberarti per sempre da questo travaglio. (vv. 81-83)

Oreste esce, accompagnato da Ermes. Appare l’ombra di Clitennestra, per destare le Erinni e spronarle ancora alla caccia di Oreste; quindi scompare. Le Erinni, finalmente tutte sveglie, escono dal tempio:

La rappresentazione dovrebbe sprigionare terrore e orrore gradualmente crescenti e sempre più minacciosi. Dapprima, nelle *Coefore*, le Erinni sono presenti ma invisibili; abbiamo solo poche ma raccapriccianti parole di Oreste. E tuttavia la loro rapidità e la loro efficienza sono espresse vivacemente: questo lancia un ponte verso il dramma successivo. Poi assistiamo all’effetto devastante che anche solo la vista delle Erinni produce sulla Pizia (v. 34ss.), e ne udiamo l’accurata descrizione (vv. 46-59). Con questa immagine ancora viva e presente è certamente preferibile che non ne sia rivelata la consistenza corporea subito dopo v. 64, e soprattutto non in una campionatura [contro l’ipotesi che Oreste sia fatto “uscire” sulla piastra rotante, l’*ekklékema*, insieme ad alcune delle Erinni]. L’attenzione deve convergere su Oreste e Apollo. Allora durante la scena di Clitennestra udiremo soltanto le Erinni (vv. 117-130); provenendo da orrori ancora invisibili, questi suoni agghiacciati certamente otterranno più effetto che se avessimo già scorto le Erinni. Rumori e parole dallo spazio extra-scenico sono strumenti efficaci per predisporre un ingresso il cui significato è oggetto di tensione e di incertezza (cfr. *Me-dea*, *Aiace*, *Filottete*) (O. Taplin, *The stagecraft of Aeschylus*).

In effetti niente suggerisce che Apollo e Oreste dialoganti ai vv. 64-93 condividano la stessa porzione dello spazio scenico occupata dalle Erinni. Adirate con Apollo, che ha fatto fuggire la loro preda, le Erinni lamentano che le nuove divinità «governano il mondo trascurando giustizia, da un trono ch’è tutto, al sommo e in basso, maculato di strage» (vv. 162-165). Il Prologo e la Parodo enunciano dunque la contrapposizione che nel monologo della Pizia appariva suturata in un grande affresco genealogico, di per se stesso la spia di un intenso sforzo ideologico di ricomposizione. Anzitutto percepiamo due coppie che si fronteggiano: Apollo/Oreste, Erinni/Clitennestra; ma nella tessitura della trilogia Clitennestra e le Erinni condividono la nozione relativa di giustizia che aveva dato l’impulso decisivo alla vendetta di Oreste - si ritorni alla lamentazione funebre delle *Coefore*, dove il Coro evoca Eris e le divinità di sotterra - e dunque nozione di giustizia che è (o meglio: è stata) di Oreste medesimo. C’è consonanza anche tra le due Parodo: le Erinni lamentano che il *kratos* dei nuovi dèi sia indifferente alla giustizia, così come le *Coefore* lamentavano che il successo fosse divenuto l’unico criterio per giudicare le azioni umane. All’interno delle due coppie solo Oreste non dichiara le sue ragioni, e invece Clitennestra e le Erinni enunciano con perfetta sintonia le loro; Oreste semplicemente si affida alla protezione di Apollo; anche la sua prima battuta di un certo rilievo, alla fine del I episodio, non rinnoverà l’apologia pronunciata al termine delle *Coefore*, piuttosto descriverà il mutamento intercorso in lui per il contatto con realtà diverse dall’*oikos* di appartenenza:

Atena regina [...] accogli benigna l’uomo perseguitato dal demone della vendetta. Ma io più non sono macchiato di colpa, non ho più le mani impure. Ha perduta la punta ormai, si è corrosa la mia spada colpevole nelle case che ho visitato e tra gli uomini che ho incontrato (vv. 235-239).

Apollo, per parte sua, non esplicita il suo disegno: allude alle parole persuasive e ai mezzi coi quali libererà Oreste (vv. 81-83), ma il contrasto che l’opponesse alle Erinni riceve per ora una definizione puramente negativa, che insiste soprattutto sulla sterilità: le Erinni sono «vecchie vergini» sterili (vv. 68-70); la loro dimora è là dove, tra supplizi di ogni genere, «con la distruzione del seme avvizzisce il fiore di giovinezza» (v. 187s.); esse esprimono una concezione del diritto che privilegia i rapporti interni alla stirpe e invece svaluta (Apollo insiste su *atimia*) il vincolo matrimoniale (è il dialogo tra Apollo e la Corifea nel I episodio, spec. i vv. 198-224). Cacciato dal dio, il Coro era già uscito di scena al v. 197; alla fine del dialogo esce anche la Corifea; Apollo rinnova la promessa di dare aiuto al supplice, quindi rientra nel tempio. La scena resta vuota; dopo una pausa l’ingresso di Oreste polarizza l’attenzione del pubblico verso un altro nucleo scenografico, compresente dall’inizio alla scenografia delfica ma finora tenuto fuori dell’azione: Oreste si prostra davanti al simulacro di Atena, sullo sfondo sta il tempio della dea; pronuncia l’invocazione (v. 235ss.), una specie di secondo prologo dopo la frattura, più marcata di qualunque partizione in episodi mediata da uno stasimo corale. Il nuovo ingresso del Coro è una seconda parodo (definita *epiparodo*, dal punto di vista coreografico è una parodo vera e propria, quasi che dal v. 235 avesse inizio un nuovo dramma). Le Erinni circondano Oreste, stretto alla

statua di Atena; e Atena giunge, e promette a Oreste il processo che lo liberi infine dalle sue persecutrici. Dalle parole della dea appare chiaro che il problema non è solo giudiziario: Oreste è già stato purificato, perciò non contamina con la sua presenza la città e i luoghi di culto; però anche la sua vittoria nel processo non neutralizzerebbe le prerogative delle Erinni:

Queste hanno un loro privilegio che non è facile rifiutare, e se non riescono nella causa a riportare vittoria, temo che dai loro precordi cadranno su questo paese i dardi avvelenati di un triste intollerabile flagello (vv. 476-479).

Fondando un'istituzione giuridica permanente, Atena si propone dunque non soltanto di offrire la soluzione giudiziaria del caso, ma anche di conseguire stabilmente la neutralizzazione dell'*eris* di cui sono portatrici le Erinni.

Nel II episodio il tribunale dell'Areopago viene solennemente insediato e si svolge il processo. La procedura è rigorosa; in una sorta di udienza preliminare (vv. 574-581) viene valutata l'ammissibilità di Apollo in qualità di testimone; segue il giudizio vero e proprio: (a) la Corifea interroga Oreste (vv. 585-608); (b) Oreste chiama a testimoniare Apollo, che viene controinterrogato dalla Corifea (vv. 609-621, 622-673); (c) Atena chiama infine i giudici a deporre il loro voto con parole che esorbitano dai temi della causa e sono il vero e proprio discorso d'insediamento della nuova magistratura:

Ascoltatevi, o cittadini di Atene; udite che cosa è questo ordine da me qui istituito, voi che per primi siete chiamati a giudicare in una causa di sangue. Anche per l'avvenire resterà al popolo di Egeo, e sempre rinnovato, questo Consiglio di giudici. Il colle di Ares è questo [...]. Su questo colle Reverenza (*sebas*) e Paura, che di Reverenza è parente, impediranno ai cittadini di fare offesa a Giustizia, di giorno quanto di notte, quando non vogliano essi stessi sovvertire le leggi: chi di correnti impure e di fango intorbidate limpide acque non troverà più da bere. Né anarchia né dispotismo: questa è la regola che ai cittadini amanti della patria consiglio di osservare; e di non scacciare del tutto dalla città il timore perché senza timore nessuno dei mortali opera secondo giustizia. E se voi, come dovete, avete timore e reverenza della maestà di questo istituto, il vostro paese e la vostra città avranno un baluardo di sicurezza quale nessun'altra gente conosce, né fra gli Sciti né nella terra di Pelope. Incorruttibile al lucro io voglio questo Consiglio, e venerabile; e inflessibile e pronto, vigile scolta che se anche gli altri dormono è desta (vv. 681-706).

Il «venerabile consiglio» ha caratteristiche sulle quali merita di soffermarsi: (a) Atena l'ha costituito scegliendo «i migliori tra i cittadini» (v. 487); (b) lo chiamano «popolo» prima Apollo (v. 638) e poi Atena (v. 681; ma v. anche i vv. 566, 775, 997, 1010): questo fa intendere che la qualità sottolineata al v. 487 non coincide con l'originaria composizione elitaria dell'istituto; (c) è la prima istituzione giudiziaria a dirimere le cause di omicidio (v. 682); (d) dall'Areopago promanano *sebas* e *phobos*, garanti di *dike* almeno finché nessuno metta mano a riforme delle leggi che l'hanno istituito (vv. 690-695): qualche decennio più tardi Antifonte sosterrà che leggi sull'omicidio «sono le più antiche di questo paese, e sono rimaste sempre le stesse» (VI 2 = V 14). Quest'ultimo punto ci proietta all'esterno dell'Areopago, verso le istituzioni civiche che con la loro attività normativa (*nómoi*) potrebbero modificarne la funzione - ripetendo, in quell'atto, la fondazione compiuta da Atena: a queste, dunque a tutti i cittadini ateniesi nella duplice assemblea sulla scena e nella cavea del teatro, la dea addita come modello il termine medio, non nominato eppure chiaramente definito, tra l'anarchia e il dispotismo, e nel quale essa colloca e identifica la propria azione (v. 696s.). In questa scelta mediana, nella quale si riconosce la democrazia, il terrore destato dai delitti di sangue non è espulso, bensì incanalato da una salda normativa giuridica (vv. 698-703); Atena qui sviluppa le considerazioni proposte dalle Erinni nel II stasimo:

E bene talvolta il terrore. E bene che sul cuore degli uomini abbia il suo posto di guardia. Il dolore giova a saggezza. Chi mai, o città o uomo mortale, che nessun'ansia, finché vivo, abbia avuto nel cuore, potrà tuttavia venerare Giustizia?

Non lodare vita senza freno di leggi, né senza libertà. Sempre il giusto mezzo prevalga. Questo volle il dio, che i casi diversi diversamente sorveglia e dirige (vv. 517-531).

La soluzione offerta da Atena al caso di Oreste non produce solo una stabile definizione del rapporto fra democrazia e istituto giuridico, o almeno non solo nel senso che questo è garantito da quella. Consideriamo che l'intera vicenda drammaturgica dell'*Orestea* non si esaurisce nella contrapposizione dei soggetti che calcano la scena (Agamennone, Clitennestra, Egisto, Elettra, Oreste), ma il drammaturgo a più riprese ci offre dei punti di osservazione privilegiati (la Sentinella, i Vecchi Argivi, le Coefore, ma anche le Erinni), dai quali la lotta interna alla stirpe ci appare come il paradigma della *stasis*, cioè della lotta politica nel suo esito più atroce; e che il più antico istituto giuridico ateniese è a sua volta il centro d'irradiazione di *sebas* e *phobos*, cioè di principi non giuridici ai quali devono conformarsi tanto il comportamento individuale quanto l'attività legislativa. Sicché la corte dell'Areopago fondata nel dramma ha le specifiche attribuzioni dell'Areopago riformato da Efialte, ma possiede anche le caratteristiche che lo qualificavano agli occhi dei conservatori ateniesi, a prescindere dalle prerogative arrogatesi nell'ultimo ventennio.

Atena depone per ultima il suo voto, dichiarandosi in favore di Oreste. I voti sono pari, perciò Oreste è prosciolto; egli si allontana promettendo l'eterna alleanza della sua città con Atene. Resta alla dea il compito più gravoso, cioè quella neutralizzazione delle Erinni che in qualche modo era già implicita nella raccomandazione di non espellere il timore (*deinón*) dalla città (v. 698s.). La resistenza delle Erinni è vinta infine da Peitò, la Persuasione che aleggia nelle parole di Atena: le antiche dee risiederanno in Atene e veglieranno benigne, da Erinni fatte Eumenidi, sulle gesta della città vittoriosa. La processione del popolo di Atene chiude il dramma e la trilogia.

Proteo

Probabilmente una sorta di parodia del ben più grave infortunio toccato ad Agamennone, il satiresco doveva riprendere motivi presenti nell'incontro fra Menelao e il Vecchio del mare narrato in *Odissea* IV, vv. 351-570. Al difficile ritorno di Menelao da Troia si accenna anche ai vv. 617-633, 674-680 dell'*Agamennone*; nell'*Odissea* Proteo svelava a Menelao gli intrighi di Egisto, culminati nell'uccisione di Agamennone, e lo rincuorava infine «Non piangere più, figlio di Atreo [...] ma cerca al più presto di giungere alla tua patria terra. Potresti trovarlo vivo, Egisto, o forse l'ha già ucciso Oreste. Potresti prendere parte alla sua sepoltura» (vv. 543-547, trad. di M. G. Cianì); pur nel cattivo stato della tradizione manoscritta, dal v. 1041 delle *Coefore* si evince che il ritorno di Menelao è imminente. È possibile che nel *Proteo* avesse una qualche parte (anche solo nel vaticinio del Vecchio) la figura di Elena, che nell'*Agamennone* è fatta segno a ripetute invettive.

***Elettra* di Euripide e di Sofocle**

Mentre l'*Elettra* sofoclea è concordemente collocata tra i drammi del periodo più tardo e con sostanziale unanimità nel penultimo decennio del secolo, sulla datazione dell'euripidea regna ampio disaccordo; quanto alla cronologia relativa c'è invece un diffuso consenso sulla precedenza del dramma euripideo.

La maggior parte degli studiosi data l'*Elettra* di Euripide al 413: la menzione conclusiva (v. 1347s.) delle navi nel «mare siciliano» è intesa come allusione alla flotta ateniese in procinto di salpare per dare nuovo impulso alla spedizione avviata due anni prima; ma questa lettura è seriamente contestata. Se invece la si colloca tra 422 e 416, come sostiene p. es. G. Zuntz in ossequio al criterio fondato sulle «risoluzioni» nel trimetro giambico (più di recente Cropp e Fick concludono per il periodo 421-417), si aprono due possibilità: o (a) *p.r.e.c.e.d.e.* le *Nuvole* riscritte da Aristofane dopo il 422 - secondo H.-J. Newiger dai vv. 534-536 delle *Nuvole* trasparirebbero simpatia per l'ingenua soluzione drammaturgica data da Eschilo al riconoscimento tra i due fratelli e critica all'eccessiva sottigliezza di Euripide (cfr. *Elettra* vv. 520-584); o (b) *s.e.g.u.e.* quelle stesse *Nuvole*, dunque cade tra il 421, data per la verità alquanto più problematica in questo quadro, e il 416 - è la cronologia proposta dal Webster. Ancora: secondo il Newiger Euripide avrebbe ripreso la storia sollecitato dal *revival* delle *Coefore* eschilee che aveva preceduto di poco le *Nuvole* (tesi accolta anche da Webster [3.8] p. 143). Da tanto contrastanti proposte di cronologia relativa sembra di poter concludere che le *Nuvole* offrono un supporto troppo labile; forse nemmeno consentono di riconoscere una speciale predilezione di drammaturghi e pubblico per l'*Oresteia*, cui del resto si allude già negli *Acarnesi* (425) e poi negli *Uccelli* (414), a prescindere dall'analisi del prologo delle *Coefore* che si darà nelle *Rane*. L'ipotetico *revival* sembra circoscritto alle allusioni aristofanee, poiché alla fortuna postuma della trilogia eschilea o di una sua parte non corrisponde analoga fortuna del soggetto drammatico; anzi le due *Elettra* realizzano, nell'impostazione generale e non soltanto nelle specifiche soluzioni drammaturgiche, qualcosa di radicalmente diverso rispetto alle *Coefore* e di unico - per quanto ne sappiamo - anche rispetto alla produzione successiva. Non abbiamo alcun'altra *Elettra* fra i titoli attestati prima o dopo Euripide e Sofocle, e il solo *Oreste*, oltre a quello euripideo, fu presentato da Euripide II: questi è all'incirca coetaneo dell'Euripide maggiore (= III), perciò è probabile che il suo dramma (*TrGF* I, 17T1) preceda quello dell'omonimo. Il soggetto incontra discreta fortuna sulla scena nelle due generazioni successive a Euripide: degli *Oreste* scriveranno Carcino II (70F1g), Teodette (72F5) e Afareo (73F1), figlio del sofista Ippia. Infine da un *Oreste* (o da un'*Elettra*) di età imprecisata proviene un frammento papiraceo di dialogo drammatico con notazione musicale, dunque (ri)destinato a una performance lirica (*TrGF* II, F adesp. 682). Oltre alle *Ifigenie* euripidee, ambedue dell'ultimo periodo, l'elenco, non molto esteso, comprende l'*Ifigenia in Aulide* e la *Clitennestra* di Sofocle (se non si tratta di due titoli per una sola tragedia), e l'*Ifigenia in Tauride* di Poliido (*TrGF* I, 78F1), coetaneo di Timoteo.

La questione cronologica passa dunque in secondo piano; invece merita la più attenta considerazione il vuoto di circa quarant'anni fra l'*Oresteia* e la prima *Elettra*; se non è riducibile a una lacuna nella nostra documentazione, è ai nostri occhi tanto più problematico se si considera il valore fondante annesso dall'esegesi moderna alla sentenza dell'Areopago presieduto da Atena «concreto spirito del popolo» e «libero spirito sostanziale della città di Atene» (Hegel, *Estetica*, pp. 529 e 550 ed. it.). Si direbbe che il *plot* di Oreste non fosse riproponibile dopo il saggio eschileo, forse già questo una manipolazione piuttosto arrischiata dei materiali tradizionali. In effetti l'adozione di Oreste co-

me eroe nazionale, compiuta dagli Spartani intorno alla metà del VI secolo con la traslazione delle sue reliquie narrata da Erodoto I 67,2-68,6, aveva significato l'autoaffermazione di Sparta come erede della supremazia appartenuta ai Pelopidi; inoltre la tendenza a subordinare le grandi famiglie lacedemoni a un'identità politica più astratta, già operante nella legislazione attribuita a Licurgo, aveva dato a questo evento un contenuto specificamente politico, percepibile anche fuori di Sparta ed effettivamente colto da Erodoto: allo storico, che significativamente presenta in stretta successione la riforma di Licurgo e la traslazione delle ossa di Oreste, «questa storia offre la possibilità di spiegare la superiorità lacedemone al tempo di Creso e di contrapporre l'*eunomia* spartana alla *stasis* ateniese: nel suo racconto, come effettivamente a Sparta, l'eroe traslato fonda e riflette valori politici positivi». Di qui, probabilmente, la difficoltà di centrare un dramma sul personaggio mitico che, assunto come eroe “politico” dalla potenza nemica, per di più suggerisce una critica della situazione politico-istituzionale ateniese; si ricordi che nei primi anni della Guerra Peloponnesiaca l'*Andromaca* assegna ad Oreste un ruolo negativo, riecheggiante il cliché dello Spartano enunciato, p. es., da Tucidide II 39,1: un subdolo orditore di inganni (l'attentato a Neottolemo), riservato sui propri progetti ma attento ascoltatore delle voci discordi nel campo nemico (vv. 957s., 997). E invece riesumare l'Oreste delle *Coefore* avrebbe significato riproporre la profezia delfica che promuove l'affermazione della giustizia, per quanto unilaterale, e l'eroe fatto “spartano” che sperimenta la fondazione di una diversa giustizia, risolutiva almeno sul piano politico; difficilmente accettabile al pubblico ateniese nei decenni che precedono lo scoppio delle ostilità, questo era decisamente intollerabile negli anni '20 e, quanto al ruolo di Delfi nella saga, proprio l'*Andromaca* prima e poi lo *Ione* documentano che Euripide fa propria una vivace polemica antidelfica. Pur tenendo nel debito conto lo stato della nostra documentazione, non può dunque non meravigliare l'improvvisa frequenza con cui i personaggi di Elettra e di Oreste calcano la scena attica sul finire del secolo: fra il 421 (la più alta fra le date probabili) e il 408 si susseguono due *Elettra*, un'*Ifigenia in Tauride* e un *Oreste* (ci limitiamo alle sole opere pervenute integre). Però nel confronto con l'*Oresteia* risalta la profonda evoluzione subita dal *plot* nei tre drammi che ne ripercorrono la storia:

(a) le due *Elettra* rielaborano la materia delle *Coefore* facendone protagonista la sorella anziché il fratello; la donna, che nella realtà sociale non è tenuta a supplire il maschio nell'esercizio della vendetta e nella finzione si trova relegata in una posizione dalla quale non può nuocere (perché cacciata dalla reggia, come in Euripide, o perché vi è emarginata, come in Sofocle), è investita del ruolo “maschile” di vendicatore.

L'ampiezza delle parti assegnate ai due personaggi può dare un'idea della progressiva riduzione del ruolo di Oreste - se in Eschilo e in Euripide il ruolo principale ha una parte circa doppia rispetto all'altro, in Sofocle ha un rilievo addirittura quadruplo:

	Eschilo, <i>Coefore</i> (1076 vv.)	Euripide, <i>Elettra</i> (1359 vv.)	Sofocle, <i>Elettra</i> (1510 vv.)
Oreste (%)	33,5	16	10,5
Elettra (%)	15	33	42,5

(b) Euripide nell'*Oreste* sceglierà di sviluppare, come vedremo, una fase della storia prima mai esplorata, tra il matricidio e l'esilio, e farà del protagonista al contempo una vittima dei demagoghi e un protagonista della *stasis*, sottraendogli ogni residuo carattere “spartano”; nella drammaturgia ricca di colpi di scena le parti assegnate ai due fratelli sono quantitativamente ridimensionate e ravvicinate (Oreste: 28,5%, Elettra: 20,5%), mentre da Tindareo udiamo la dichiarazione del nuovo ruolo assunto da Elettra, vera ispiratrice del fratello (v. 615ss.).

L'*Elettra* di Euripide:

L'azione si svolge dinanzi a una casa di contadini, nella campagna di Argo. Per evitare che a Elettra nasca un figlio in grado di vendicare Agamennone, Clitennestra ed Egisto l'hanno sposata a un contadino; «uomo povero, ma nobile», questi le ha risparmiato contatti fisici indesiderati. È appunto il Contadino a fornire i ragguagli essenziali nel monologo iniziale e in un breve dialogo con Elettra. Giungono Oreste e Pilade e la osservano, non visti, mentre, intenta al lavoro domestico, intona il suo mesto canto invano confortata dal coro di donne argive. Si fanno avanti e raccontano che Oreste è vivo; Elettra non può riconoscere il fratello, dal quale fu separato quando erano bambini. Il riconoscimento avviene grazie all'intervento dell'Aio di Agamennone, che già aveva immaginato il ritorno di Oreste trovando l'offerta di una ciocca di capelli biondi sulla tomba del re. La seconda parte del dramma (v. 596ss.) è dedicata alla vendetta: prima Oreste uccide Egisto, che fortuitamente si trova nei pressi; poi anche Clitennestra viene attirata con uno stratagemma fuori della reggia e trucidata dai figli nella casa del Contadino. Nell'esodo (v. 1237ss.) appaiono i Dioscuri e annunciano che Elettra, immune dalla contaminazione del matricidio, andrà sposa a Pilade, e Oreste, inseguito dalle Erinni, andrà ad Atene, dove sarà giudicato e assolto dall'Areopago: «all'ineluttabile han portato il destino e il dissennato oracolo di Febo» (v. 1301s.).

L'*Elettra* di Sofocle:

La scena è a Micene, davanti al palazzo che fu di Agamennone (invece tanto le *Coefore* quanto l'*Elettra* euripidea sono ambientate ad Argo, e quest'ultima lontano dalla reggia); Egisto, l'usurpatore, è temporaneamente assente. Giungono

Oreste, Pilade e il Pedagogo e concordano la loro strategia: il Pedagogo spargerà la notizia che Oreste è morto, e questi si presenterà con un'urna bronzea, dicendo che essa contiene le ceneri di Oreste. Intanto Elettra si consuma vivendo ai margini della reggia:

è fuggita delusa la più parte della mia esistenza. Non ho più forze e mi consumo, senza figli, senza un uomo che mi voglia bene, e mi protegga. Servo nella casa di mio padre come una straniera indegna, in abiti sordidi, sedendo a una mensa desolata (vv. 185-192).

Mentre Elettra attende il fratello, che «promette il ritorno ma non fa quel che promette», la sorella Crisotemide si è adattata, pur consapevole, come ammette, che «la giustizia non sta in quello che dico, ma in quello che pensi tu; ma se voglio vivere libera, devo obbedire in tutto ai miei padroni» (vv. 338-340). Il primo dialogo fra le due si chiude in una tonalità rassegnata. Dinanzi a Clitennestra e a Elettra, il Pedagogo narra la menzogna concordata con Oreste: un lungo (80 versi), complesso e avvincente racconto secondo il quale al giovane sarebbe occorso un mortale incidente in una gara tra i carri ai giochi pitici; Clitennestra si sente finalmente libera e serena. Dopo il compianto di Elettra e del coro di donne micenee per Oreste, entra nuovamente Crisotemide; è raggianti: ha trovato delle offerte sulla tomba del padre e ne ha tratto il convincimento che il fratello è vivo. La sua gioia è delusa da Elettra, che l'aggiorna. Qui (siamo nel III Episodio, v. 938ss.) si colloca la metamorfosi di Elettra: se prima, inconciliata eppure rassegnata, nutrive per la coppia usurpatrice e per la corte un'avversione che la madre e la sorella intendevano come una sorta di solipsistica follia, ora invece cerca di ottenere che Crisotemide l'aiuti a uccidere Egisto. La forza di sopportazione si converte in capacità di iniziativa, sottolineata dal nuovo vigore assunto dalle sue parole; la coscienza delle sofferenze e delle umiliazioni - di quelle già sofferte, di quelle che attendono lei e la sorella in avvenire - offre lucide argomentazioni; tace però soltanto il nome della madre:

Ora che mio fratello non è più, solo a te guardo, che tu non esiti ad aiutarmi a uccidere l'assassino di nostro padre, Egisto (vv. 954-957).

L'appello alla sorella si concentra su quel nome che, «in posizione di enorme enfasi, ha certamente il valore di un'individuazione esorcizzante: Egisto, cioè *non* Clitennestra. Ciò può essere detto in risposta a una diffidenza gestuale da parte di Crisotemide, ma soprattutto come improvvisa e sobria illuminazione di una spaventosa dialettica interiore. [...] Il silenzio sul matricidio è dunque una forma di censura, rafforzata dalla menzione di Egisto. [...] Che invece la censura abbia carattere consapevole, si risolve in una finzione per portare dalla sua parte Crisotemide [...] implica una concezione arbitraria delle funzioni e dei valori di cui Elettra e Crisotemide sono portatrici» (G. Paduano). Il tentativo di Elettra è inutile: Crisotemide è atterrita dal potere degli usurpatori (nella sua risposta i due non sono disgiunti l'uno dall'altra) e teme che la situazione potrà solo peggiorare, fino a far apparire desiderabile la morte. Elettra dovrà fare da sola. La scena si chiude con uno stretto dialogo fortemente polemico; vi si è visto il momento forse meno riuscito del dramma e la banalizzazione del dialogo progressivamente accelerato tra Antigone e Ismene (*Antigone*, spec. v. 69ss.), ma in realtà opera un rovesciamento dei ruoli rispetto all'*Antigone*: dove la protagonista è guidata dalla sua follia (*dusbouliá*) a realizzare l'irrealizzabile (*ta améchaná*) e la sorella si congeda da lei ribadendo quanto sia folle (*ánou*) la sua impresa - mentre qui è Elettra che non ravvisa nella sorella alcuna presa sulla realtà: «Vattene, non c'è nessuna utilità in te» (v. 1031 risponde a distanza al v. 944, di Crisotemide) e, all'obiezione di Crisotemide «C'è, ma sei tu che non vuoi apprenderla» e all'invito a farsi saggia, dichiara conclusivamente che la pazza è Crisotemide, perché «è proprio follia inseguire cose vuote» (v. 1053s.). L'applicazione di criteri interpretativi fondati, come è quasi inevitabile, sull'*Antigone*, probabilmente finisce per nuocere all'*Elettra*, dove il carattere della protagonista è forse meglio comprensibile attraverso il confronto con le eroine euripidee. Entrano nuovamente Oreste e Pilade; danno a Elettra l'urna che dovrebbe contenere le ceneri del fratello, ed essa l'accarezza e piange, come avrebbe fatto sul cadavere di Oreste:

[...] Povera me, è stato inutile che io ti crescessi, inutili le cure che ti ho prestato con dolce fatica. Tu, non eri di tua madre, eri mio; io e nessun'altra ero la tua nutrice in casa [...] (vv. 1126-1170).

Finalmente avviene il riconoscimento tra i due, che insieme decidono di agire (v. 1288ss.). Dentro il palazzo Oreste uccide la madre. Elettra, all'esterno, ode le grida di Clitennestra e sollecita il fratello a darle il colpo mortale; è un passossistico accelerando, nel quale Sofocle riesce ad accentrare in Elettra il dominio sullo spazio teatrale visibile e invisibile:

El. Qualcuno grida, dentro. Sentite, amiche?
 Coro Ho sentito un urlo orribile, da rabbrivire.
 Cli. Ahimè, Egisto, dove sei?

El. Qualcuno ha gridato di nuovo.
 Cli. Figlio, figlio, abbi pietà di tua madre!
 El. Ma pietà da te non ha avuto, né lui, né suo padre.

[...]

Cli. (*da dentro*) Ahimè, sono colpita!
 El. Colpisci un'altra volta, se hai forza.
 Cli. (*da dentro*) Ahimè, ancora!
 El. Oh, se ci fosse Egisto insieme! (vv. 1406-1416).

Arriva Egisto, che scopre il cadavere della moglie e riconosce Oreste; il dramma si chiude con un lapidario commento del Coro mentre Oreste attira Egisto dentro la reggia.

Rispetto alle *Coefore* e all'*Elettra* euripidea la sequenza degli avvenimenti è rovesciata: qui muore prima Clitennestra, poi Egisto. Il matricidio, ovviamente non visibile ma ugualmente percepito nel suo divenire, in un certo senso contiene in sé anche l'uccisione di Egisto: inclusa nelle attese del pubblico, questa può dirsi anticipata e già quasi realizzata nell'esclamazione di Elettra al v. 1416, che fa di questa scena l'acme del dramma. La scena seguente, per quanto incalzante (Oreste e Pilade escono dalla reggia, poi vi rientrano e all'arrivo di Egisto riappaiono sulla soglia per scomparire infine nel palazzo con Egisto), allenta la tensione accumulata nei vv. 1398-1416. Ma soprattutto: dopo avere ucciso la madre Oreste può ordire ed eseguire la seconda fase del suo progetto; come fa notare G. Paduano, in Sofocle il matricidio «è un fatto perturbante e atroce, ma non problematico e di conseguenza non paralizzante», manca cioè della problematicità che nelle *Coefore* e nell'*Elettra* euripidea fa che si compia «frenato da un'angoscia paralizzante e destinata a fissarsi in esso dopo l'evento. [...] Sofocle ha scelto una via inusitata per significare non uno spostamento delle gerarchie [per il quale la sequenza Clitennestra-Egisto significherebbe l'accentuazione dell'aspetto dinastico-politico su quello familiare], ma una rinuncia al privilegio qualitativo, alla diversità del matricidio». Ecco dunque un Oreste senza le Erinni, necessariamente estranee all'ottica inaugurata da questo dramma, e in procinto di uccidere nuovamente: le porte della reggia e l'intero dramma si chiudono sul braccio levato nel secondo omicidio.

Sia stato o no il primo a riprendere il soggetto delle *Coefore*, intorno al 420 o nel decennio successivo, Euripide ha un rapporto peculiare con le *Coefore*; non per niente Aristofane nelle *Rane* gli fa pronunciare un'analisi minuziosa del monologo iniziale di Oreste nella tragedia eschilea (*Rane*, v. 1124ss., cfr. p. 000). Ma la memoria delle *Coefore* è anche nel dramma sofocleo, p. es. in certi tratti della figura della nutrice Cilissa ripresentati nel monologo di Elettra sull'urna di Oreste. Nella tradizione del *muthos* e della sua resa scenica il riconoscimento di Oreste è l'elemento obbligato dell'intreccio, così atteso che viene riproposto in forma sintetica con Egisto nell'esodo del dramma sofocleo, nonostante (e, forse, proprio perché) l'agnizione tra i due fratelli si è già verificata, come vedremo, in maniera del tutto particolare. Euripide contesta le prove usate da Eschilo; Sofocle elimina la più inverosimile (l'impronta del piede), già demolita da Euripide, e mantiene l'altra (la ciocca di capelli), però ne riduce la portata: è effettivamente un indizio, un *tekmerion* che mantiene intatta la capacità di significare e di testimoniare, ma fa presa solo su Crisotemide e solo temporaneamente - per Elettra e ben presto per la stessa Crisotemide sulla prova fa aggio la bugia architettata da Oreste e divulgata dal Pedagogo. Il motivo folclorico del vendicatore che torna sotto false spoglie qui subisce una decisiva metamorfosi: messo in crisi il criterio che consente di riconoscerlo, non gli resta che autopresentarsi; mentre Euripide aveva inventato una nuova prova (la cicatrice) e ne faceva garante l'Aio di Agamennone, in Sofocle il lungo dialogo del riconoscimento (v. 1174ss.) è una specie di esame, condotto però da Oreste sulla sorella e culminante nei vv. 1184-1187:

El. Perché mi guardi e piangi, straniero?
 Or. Perché non sapevo ancora niente delle mie disgrazie.
 El. E le hai apprese dalle mie parole?
 Or. Ti ho riconosciuta dai tuoi molti dolori.

Non solo: Sofocle manipola l'intreccio tradizionale fino a fare di Elettra, ben più che la complice o l'ispiratrice, essa stessa il vendicatore. Il progetto manifestato a Crisotemide non ha apparentemente alcun seguito: Oreste prende su di sé il compito della vendetta; perciò qualche critico ha imputato all'eroina sofoclea un inconcludente velleitarismo - ancora una volta il modello dell'*Antigone* ostacola una lettura più obiettiva: in realtà quest'Elettra che non segue il fratello nella reggia ma l'asseconda di lontano assomma su di sé una tensione sconosciuta alle versioni precedenti. Già la scena del riconoscimento presenta sintomi inquietanti, quasi Elettra fosse destinata a sostituirsi al fratello:

El. Vuoi togliermi i miei diritti verso il morto?
 Or. Tu non manchi di diritti verso nessuno; ma non è questo il tuo compito.

El. Ma se tengo in mano ciò che resta del corpo di Oreste?

Or. No, non è Oreste. Solo il nome, una finzione (vv. 1214-1217).

Infine Oreste esibirà il sigillo di Agamennone (v. 1222s.), assicurando la reciprocità dell'agnizione con una procedura scontata e, si direbbe, per soddisfare la tradizione; ma intanto il dialogo ha spostato il punto focale del riconoscimento da Oreste alla sorella; l'urna che essa tiene tra le mani e, ambiguo vettore di significato, è *stata Oreste* nell'abbraccio e nel compianto di Elettra, perde la sua illusoria corporeità. Questo ci prepara alla soluzione data da Sofocle al matricidio: Oreste entra da solo nel palazzo; diversamente che in Eschilo, non v'è scambio dialogico tra il figlio e la madre; diversamente che in Euripide, l'uccisione, comunque non visibile, non viene raccontata. Il pubblico partecipa del matricidio attraverso Elettra, che ne assume su sé sola tutto il fardello, quasi fosse proprio lei a vibrare il colpo sulla madre quando pronuncia il terribile imperativo «colpisci! un'altra volta!». Le sue parole si sostituiscono al gesto stesso della vendetta, rappresentandola con un'evidenza mai altrimenti raggiungibile. Dell'identità originaria del vendicatore, così diffratta fra Oreste ed Elettra, è rimasto solo il nome.