

# Il mito degli Atridi dal teatro antico all'epoca contemporanea

a cura di Laura Carrara,  
Rolando Ferri, Enrico Medda



**Edizioni**  
Ca' Foscari

e-ISSN 2724-0142 ISSN 2724-377X

Studi di Letteratura Greca e Latina 8

Lexis Supplementi 12



Il mito degli Atridi dal teatro antico all'epoca contemporanea

## **Lexis Supplementi | Supplements**

Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature

Serie coordinata da  
Vittorio Citti  
Paolo Mastandrea  
Enrico Medda

12 | 8



**Edizioni**  
Ca' Foscari

# Lexis Supplementi | Supplements

Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature

## Editors-in-chief

Vittorio Citti (già Università degli Studi di Cagliari; Università degli studi di Trento, Italia)

Paolo Mastandrea (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Enrico Medda (Università di Pisa, Italia)

## Advisory board

Giuseppina Basta Donzelli (già Università degli Studi di Catania, Italia)

Luigi Battezzato (Scuola Normale Superiore di Pisa, Italia)

Riccardo Di Donato (già Università di Pisa, Italia)

Paolo Eleuteri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Michel Fartzoff (Université de Franche-Comté, France)

Alessandro Fusi (Università della Tuscia, Italia)

Massimo Gioseffi (Università degli Studi di Milano, Italia)

Liana Lomiento (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, Italia)

Giuseppina Magnaldi (già Università degli Studi di Torino, Italia)

Silvia Mattiacci (Università degli Studi di Siena, Italia)

Giuseppe Mastromarco (già Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Italia)

Raffaele Perrelli (Università della Calabria, Cosenza, Italia)

## Editorial board

Stefano Amendola (Università degli Studi di Salerno, Italia)

Federico Boschetti (ILC-CNR, Pisa; VeDPH, Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Antonella Candio (Ricercatrice indipendente)

Laura Carrara (Università di Pisa, Italia)

Federico Condello (Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, Italia)

Carlo Franco (Ricercatore indipendente)

Alessandro Franzoi (già Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Massimo Manca (Università degli Studi di Torino, Italia)

Roberto Medda (Università degli Studi di Cagliari, Italia)

Valeria Melis (Università degli Studi di Cagliari, Italia)

Luca Mondin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Stefano Novelli (Università degli Studi di Cagliari, Italia)

Giovanna Pace (Università degli Studi di Salerno, Italia)

Antonio Pistellato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Giovanni Ravenna (già Università degli Studi di Padova, Italia)

Giancarlo Scarpa (Ricercatore indipendente)

Paolo Scattolin (Università degli Studi di Verona, Italia)

Matteo Taufer (Ricercatore indipendente)

Olga Tribulato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Martina Venuti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Lexis Supplementi | Supplements

Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature

e-ISSN 2724-0142

ISSN 2724-377X

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/lexis/>



# **Il mito degli Atridi dal teatro antico all'epoca contemporanea**

a cura di

Laura Carrara, Rolando Ferri, Enrico Medda

Venezia

**Edizioni Ca' Foscari** - Venice University Press

2023

Il mito degli Atridi dal teatro antico all'epoca contemporanea  
a cura di Laura Carrara, Rolando Ferri, Enrico Medda

© 2023 Laura Carrara, Rolando Ferri, Enrico Medda per il testo  
© 2023 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione



Il testo è distribuito con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale  
The text is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: i saggi qui pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di single-blind peer review sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: the essays have received a favourable evaluation by subject matter experts, through a single-blind peer review process under the responsibility of the Advisory board of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Publicato con il contributo dell'Università di Pisa - Progetto di Ricerca di Ateneo 2020. Responsabile scientifico prof. Enrico Medda.

Edizioni Ca' Foscari  
Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia  
<http://edizionicafoscari.unive.it> | [ecf@unive.it](mailto:ecf@unive.it)

1a edizione luglio 2023  
ISBN 978-88-6969-709-8 [ebook]  
ISBN 978-88-6969-736-4 [print]

Progetto grafico di copertina: Lorenzo Toso

Il mito degli Atridi dal teatro antico all'epoca contemporanea / a cura di Laura Carrara, Rolando Ferri, Enrico Medda — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2023. — viii + 206 pp.; 23 cm. — (Lexis Supplementi | Supplements; 12, 8). — ISBN 978-88-6969-736-4.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni4/libri/978-88-6969-709-8/>  
DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-709-8>

## **Il mito degli Atridi dal teatro antico all'epoca contemporanea**

a cura di Laura Carrara, Rolando Ferri, Enrico Medda

### **Abstract**

The volume collects the proceedings of the International Conference *The Myth of the Atreidai from Ancient Theatre to Contemporary Times*, held in Pisa on 26-27 May 2022, at the conclusion of a Research Project financed by the University of Pisa and coordinated by Prof. Enrico Medda. The papers presented here aim to investigate various aspects of a myth that had an immense fortune in antiquity and profoundly influenced art and literature throughout Western culture. The subject is approached from a number of different perspectives and methods (textual-critical study of ancient texts, historical-anthropological research on issues posed by the myth, dramaturgical analysis of plays, and study of their reception in modern authors). Without aspiring to deal comprehensively with such a broad topic, the authors have concentrated on peculiar aspects that have been less investigated up to now, and on modern authors for whom there is still much to say about their relationship with ancient myth. The contributions range, for the ancient part, from mythographers to Greek tragedy and comedy (with particular attention to fragments of lost works), up to Roman tragedy and comedy; for the modern part, the investigations concern authors from Italian, English and German literature: Alfieri, D'Annunzio, Pirandello, Saba, Pasolini, Testori, E. Pfeiffer, G. Hauptmann.

**Keywords** Atrides. Clytemnestra. Orestes. Tragedy. Comedy. Reception of ancient myth.





## **Il mito degli Atridi dal teatro antico all'epoca contemporanea**

a cura di Laura Carrara, Rolando Ferri, Enrico Medda

### **Sommario**

#### **Introduzione**

Laura Carrara, Rolando Ferri, Enrico Medda 3

#### **Envisaging the Past Behind Aeschylus' *Agamemnon***

Oliver Taplin 13

#### **The Atreidai and the Early Mythographers**

Jordi Pàmias 27

#### **Out of Argos. Dramatic Landscapes and Kinship Strategies in Euripides' *Electra***

Giulia Re, Sonny Wyburgh 39

#### **Oreste nelle tragedie frammentarie**

Alessandro Boschi 55

#### ***Orestes comicus*: l'eroe e il mito nella commedia greca antica**

Vivian Lorena Navarro Martínez 71

#### **Oreste nella tragedia latina arcaica**

Luigi Galasso 97

#### **Oreste di Alfieri e la redenzione impossibile**

Matteo Palumbo 117

#### **«Studies from the Antique»: *Kassandra* e *Klytemnestra* secondo Emily Pfeiffer**

Elena Rossi Linguanti 129

#### **Sguardi novecenteschi sul mito di Oreste**

Angela Guidotti 147

#### **Gli *Atridi* di Gerhart Hauptmann**

Sotera Fornaro 165

#### **Indice dei passi citati**

197



## **Il mito degli Atridi dal teatro antico all'epoca contemporanea**



# Introduzione

**Laura Carrara**

Università di Pisa, Italia

**Rolando Ferri**

Università di Pisa, Italia

**Enrico Medda**

Università di Pisa, Italia

Da più di due millenni la vicenda mitica della famiglia degli Atridi, e in particolare il personaggio di Oreste, stretto fra la necessità di vendicare il padre assassinato e l'orrore dell'atto matricida, solleva un complesso di istanze etico-religiose e intellettuali capaci di interrogare nel profondo società e individui di epoche e luoghi diversi, in relazione a concetti basilari come la giustizia, la vendetta, la contaminazione, l'autodeterminazione umana e l'eterodirezione divina delle azioni dei mortali. Si spiega così l'enorme fortuna di questa saga, che dal teatro greco si propaga alla cultura latina per poi diffondersi in modo pervasivo nelle letterature europee moderne.

Al fine di indagare alcuni momenti significativi della lunga storia del mito un gruppo di studiosi del Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa<sup>1</sup> ha deciso di unire le proprie competenze nel Progetto di Ricerca di Ateneo 2020 *Il mito degli Atridi dal teatro antico all'epoca contemporanea*, coordinato da Enrico Medda. Il progetto ha permesso di far interagire quattro ambiti disciplinari: l'antichistica, nelle sue due articolazioni greca e latina, la storia delle letterature moderne e contemporanee, gli studi teatrali e i cosiddetti 'Reception Studies', un filone di ricerca che da

---

<sup>1</sup> Laura Carrara, Rolando Ferri, Angela Guidotti, Elena Rossi Linguanti, Giulia Re, Andrea Taddei, Sonny Wyburgh, Anna Zago.

alcuni decenni ha allargato l'interesse scientifico dei classicisti verso il persistere di temi e figure della tradizione classica nelle letterature moderne e in altre forme d'arte fino all'epoca contemporanea.

L'indagine ha dunque potuto valersi di una pluralità di competenze ripartite sulle diverse aree disciplinari. Innanzitutto, sono state utilizzate le metodiche delle discipline tecniche filologiche e storiche necessarie all'interpretazione delle opere antiche, integrate dagli strumenti critici dell'antropologia e della storia delle religioni. Questi ultimi sono stati applicati alla ricostruzione del mito e alla percezione dello stesso da parte del pubblico delle rappresentazioni teatrali antiche, nelle quali si costruivano delicati equilibri fra la dimensione fittizia della scena e la dimensione reale dell'esperienza culturale e rituale degli spettatori. Un ruolo importante è stato poi affidato agli strumenti della critica letteraria antica e moderna, che permettono di affrontare l'analisi contenutistica e stilistica dei testi in relazione al passaggio del mito antico da un contesto culturale all'altro, prendendo in considerazione le modificazioni profonde delle modalità di composizione e di fruizione dell'opera letteraria e del variare di nozioni cardine come quelle di giustizia, vendetta, libera determinazione. Proprio tali modificazioni contribuiscono a rivestire di volta in volta i racconti tradizionali di nuovi significati in corrispondenza dei mutati contesti storici e culturali. Infine, si sono messi in opera gli strumenti propri della critica teatrale, in relazione alla presentazione scenica della saga degli Atridi nelle diverse epoche.

A coronamento del progetto il gruppo di ricerca ha organizzato il Convegno Internazionale *Il mito degli Atridi dal teatro antico all'epoca contemporanea*, che si è tenuto presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa nei giorni 26 e 27 maggio 2022. Studiosi di diversa provenienza geografica e disciplinare si sono ritrovati per due intense giornate di studio, rese ancor più gradevoli dal fatto di poter finalmente tornare a condividere il piacere dell'incontro personale dopo il lungo blocco imposto dalla pandemia di COVID-19. Come organizzatori, ci è sembrato importante che il convegno fosse occasione per far interagire studiosi *seniores* dal riconosciuto prestigio internazionale nelle loro discipline con *iuniores* già esperti dei rispettivi settori. Gli atti del Convegno sono presentati in questo volume, grazie alla generosa disponibilità dei partecipanti che hanno accettato di consegnare i loro testi nei tempi ristretti richiesti dalla conclusione ormai prossima del progetto di ricerca. Solo nel caso della professoressa Diana de Paco Serrano della Universidad de Murcia, il cui bell'intervento dal titolo «Clitennestra, Elettra, Ifigenia e Cassandra, il viaggio delle eroine tragiche. Dal teatro greco fino alle nostre creazioni drammatiche» era stato seguito da una partecipata discussione, alcune circostanze sfortunate hanno impedito l'invio della redazione definitiva del testo e dunque l'inclusione nel volume.

La vastità del tema e l'abbondanza della letteratura critica in materia obbligavano a rinunciare in partenza a qualsiasi pretesa di indagine esauriente. La scelta è stata dunque di dedicare attenzione ad alcuni temi e opere antiche e moderne che abbiano ricevuto da questo punto di vista minore approfondimento, così da offrire ai lettori stimoli nuovi per l'esplorazione della inesauribile vitalità delle figure appartenenti al mito degli Atridi.

L'apertura del convegno è stata affidata a Oliver Taplin, riconosciuto maestro degli studi sul teatro tragico e comico antico. In "Envisaging the Past Behind Aeschylus' *Agamemnon*", Taplin indaga due temi importanti: come l'evocazione del passato mitico influisca sulla percezione delle vicende da parte del pubblico nelle tragedie greche, e come questo aspetto essenziale della rappresentazione antica possa essere affrontato nelle messe in scena moderne, nelle quali i registi non possono contare sul possesso da parte del pubblico del vasto background di conoscenze mitiche di cui disponevano gli spettatori antichi. Taplin individua all'interno dell'*Agamemnone* due 'ghost plays' costituiti dalla storia del sacrificio di Ifigenia e dall'orribile fine dei figli di Tieste, che Eschilo richiama agli spettatori attraverso una gamma straordinaria di tecniche e modi narrativi. Queste due storie del passato, pur non essendo direttamente rappresentate, pesano in maniera decisiva sull'azione del dramma. Sul versante moderno l'indagine di Taplin si concentra su due importanti riprese della trilogia, *Les Atrides* di Ariane Mnouchkine, andata in scena a Parigi nel 1991, e *Oresteia* di Katie Mitchell, rappresentata al National Theatre di Londra nel 1999, e mette in luce la diversità delle linee seguite dalle due registe per quanto riguarda il trattamento della storia di Ifigenia (Mnouchkine compie una scelta radicale, trasformando la trilogia in tetralogia e antepoendo all'*Oresteia* di Eschilo l'*Ifigenia in Aulide* di Euripide; Katie Mitchell introduce Ifigenia all'interno della trilogia facendola impersonare da un membro della compagnia che si aggira costantemente sulla scena con movimenti di danza). Quanto alla storia di Tieste, Taplin osserva come la sua evocazione sia limitata a pochi accenni e solo a livello verbale, senza conferire realtà scenica al tema eccessivamente truculento dei bambini uccisi. Il dato che emerge dal lavoro è che la necessità di superare le difficoltà poste dai testi antichi per la loro distanza e la loro diversità dalle esperienze moderne si rivela nelle mani delle due registe un potente motore di creatività teatrale.

Jordi Pàmias affronta il tema della presenza del mito degli Atridi nell'opera dei primi mitografi, i quali spesso conservano varianti poi perdute e ci aprono finestre su versioni che erano parte delle conoscenze condivise del pubblico ateniese. Questo giustifica un accresciuto impegno per comprendere meglio il processo tramite il quale i miti erano recepiti e fatti propri in momenti e contesti culturali e politici diversi, dimostrandosi funzionali a interessi e situazioni differenti, con la scelta e la diffusione di memorie legate a famiglie no-

biliari e a particolari contesti geografici e politici. Oggetto della sua indagine è un personaggio minore della saga, Echepolos, che riesce a sottrarsi alla guerra di Troia donando ad Agamennone un cavallo (*Il.* 23.293-300): una figura evanescente che creava difficoltà già agli studiosi antichi di Omero, ma sulla quale le testimonianze di Acusilao e di Ferecide di Atene offrono materiali indipendenti di grande interesse. La ricostruzione genealogica di Ferecide, in particolare, sembra riflettere l'espansione di Micene verso nord-ovest e porsi in sintonia con la politica filo-spartana di Cimone. Nel periodo post-cimoniano invece, quando Atene rompe i legami con Sparta e crea una sintonia politica con Argo, anche la ricostruzione della genealogia degli Atridi offre un contributo in questa direzione. In Eschilo, ad esempio, viene obliterata la collocazione della stirpe Atride a Micene, città che fu distrutta dagli Argivi pochi anni prima dell'*Oresteia*.

La possibilità di individuare anche all'interno di opere tragiche largamente studiate risvolti nuovi di lettura emerge dal lucido saggio di Giulia Re e Sonny Wyburgh, che muove dalla constatazione della presenza nell'*Elettra* di Euripide di una tendenza 'centrifuga' per cui l'intera azione è collocata al di fuori della città di Argo. Si tratta di una innovazione drammatica essenziale, che si traduce nella creazione di nuovi spazi mentali in rapporto alla rappresentazione delle rispettive identità dei personaggi. Attraverso di essa, Oreste compie un percorso di riappropriazione delle caratteristiche di membro dell'*oikos* e di sovrano che erano un tempo appartenute ad Agamennone, culminante nell'uccisione di Egisto, collocata in uno spazio estraneo a quello segnato dalle azioni violente dei Tantalidi e non rappresentato sulla scena, ma solo evocato tramite le parole di un messaggero. Il poeta crea così un paesaggio simbolico, che il pubblico può decodificare facendo ricorso alla propria esperienza di concettualizzazione degli spazi sacri e delle pratiche religiose. Gli spettatori sono invitati a comprendere il personaggio attraverso una nuova, diversa rete di associazioni mentali, e l'autore prende le distanze in modo creativo rispetto al precedente delle *Coefore* eschilee.

All'intento fondamentale del convegno di illuminare testi ed episodi meno noti della 'vita letteraria' del mito degli Atridi ben rispondono i due contributi di Alessandro Boschi e Vivian L. Navarro Martínez, uniti dall'attenzione rivolta alla presenza di Oreste anche nelle opere oggi perdute (cioè non giunte per tradizione manoscritta diretta ma afferrabili solo per citazioni e testimonianze in altri autori) del teatro greco di età classica, rispettivamente tragico e comico. Anche in questi ambiti della letteratura antica la maschera del figlio di Agamennone è stata frequente e duttile risorsa. Nel saggio *Oreste nelle tragedie greche frammentarie* Alessandro Boschi offre una panoramica sistematica del tema, da cui il personaggio di Oreste emerge quale presenza costante sul palcoscenico di epoca classica, affatto limitata al ruolo protagonista nell'*Oresteia* di Eschilo e nell'*Oreste* di



Euripide (nonché nell'*Andromaca* di quest'ultimo): drammi intitolati *Oreste* scrissero i 'tragici minori' Timesiteo, Euripide II (omonimo del più celebre), Teodette di Faselide, Afareo (il figlio del sofista Ippia, adottato da Isocrate), Carcino il Giovane. Pur nel naufragio dei testi, si colgono alcuni apporti innovativi alla saga, come la confessione del matricidio resa da Oreste attraverso enigmi nel dramma di Carcino il Giovane, con Apollo-Helios in funzione di 'pubblico ministero' (così stando a una plausibile rilettura filologica della testimonianza di Pausania grammatico). Si delinea, globalmente, per il IV secolo a.C. un Oreste 'retore', il cui dilemma di coscienza tra vendetta del padre e uccisione della madre si trasforma in materia da dibattito processuale attico. Oreste non in quanto matricida ma come infante preso in ostaggio da Telefo ovvero quale marito di Ermione in concorrenza con Neottolema compariva, rispettivamente, nel *Telefo* di Eschilo - così torna a ipotizzare Boschi - e in una serie di drammi pure perduti aperta dall'*Ermione* di Sofocle e chiusa dalle due *Hermiona* latine di Livio Andronico e Marco Pacuvio.

Altrettanto variegata la 'carriera' della maschera di Oreste in commedia, tema cui è dedicato il saggio di Vivian L. Navarro Martínez '*Orestes comicus: l'eroe e il mito nella commedia greca antica*'. La prima serie di passi rilevanti, provenienti sia da commedie superstiti (*Acarnesi* e *Uccelli* di Aristofane) sia frammentarie (*Kolakes* di Eupoli), sfrutta l'ambiguità fondamentale che avvolge il nome Ὀρέστης una volta passato sulla scena comica e nel contesto del quotidiano, fuori dall'universo eroico della tragedia. Nel linguaggio comico, infatti, Ὀρέστης non indica sempre (o forse mai) il figlio di Agamennone ma può fungere da nome - o, meglio, nomignolo - per designare personaggi più o meno reali che con le loro scorribande rendevano insicure le strade di Atene al calar della sera: questi loschi figurati condividono con l'ultimo Atride il comportamento furente e l'indole selvaggia, che si pone fuori dalle norme condivise della *polis*. Come riprese del mito di Oreste si configurano invece le commedie *Anthropoestes* di Strattide (fine V sec. a.C.) e *Orestautokleides* di Timocle (metà IV sec. a.C.), che portano il nome dell'eroe nel titolo in curiosa unione con altri sostantivi: ad essere parodiata in queste opere fu però non tanto la *fabula Orestis* quanto la sua *performance* e *reperformance* sulla scena tragica coeva (bersaglio dei poeti comici furono, rispettivamente, la *première* dell'*Oreste* di Euripide, con l'incidente di pronuncia occorso all'attore Egeloco, e una supposta riproposizione di quarto secolo delle *Eumenidi* di Eschilo).

L'appropriazione della figura di Oreste da parte della cultura romana è il tema del complesso saggio di Luigi Galasso, dove il personaggio e la sua storia diventano vettori di nuovi significati politici e intellettuali, che dimostrano in maniera produttiva e creativa la ricchezza del tema mitico. A Roma, prima che alla letteratura, Oreste appartiene alla tradizione folklorica del Lazio antico, dove veniva celebrato in quanto fondatore del culto di Diana ad Ariccia: Oreste in fuga vi avreb-

be portato il simulacro sottratto al barbarico tempio della Tauride. Da Ariccia, molto più tardi, l'urna contenente le ceneri dell'eroe sarebbe stata portata a Roma da Ottaviano, che forse cercava di identificarsi con Oreste vendicatore del padre e difensore *ante litteram* della maestà dell'Impero Romano. Oreste, inoltre, uccisore a Delfi di Neottolemo figlio di Achille, era anche vendicatore dei Troiani, i Romani prototipici raccontati dall'epopea virgiliana. In tragedia, la figura di Oreste era centrale nel *Chryses* di Pacuvio. La storia – che si ricava dal riassunto di Igino ed è forse tratta da una tragedia di Sofocle – era incentrata sull'approdo di Oreste, Pilade e Ifigenia a Sminte, nel regno di Crise, figlio di Criseide. Ostile inizialmente ai fuggiaschi, il re voleva vendicarsi del figlio di Agamennone (qui era inserita la famosa scena di eroico altruismo nella quale Pilade fingeva di essere Oreste per salvare l'amico). L'arrivo del re Toante che chiedeva la consegna dei fuggitivi doveva segnare il punto di maggior tensione del dramma, che giungeva al suo scioglimento per la rivelazione, fatta a Crise dalla madre, di essere in realtà figlio di Agamennone, e dunque fratello di Oreste. La tragedia ospitava inoltre una serie di riflessioni filosofiche sull'eternità della natura, dove tutto muore e si rigenera, e sulla divinazione, attribuite a un *physicus* di non facile identificazione. Si trattava forse di considerazioni pronunciate dal personaggio più problematico, Crise, che alla fine si rivelava determinante per il felice scioglimento della vicenda, e che mostrano la capacità del racconto mitico di essere declinato dando espressione a nuovi interrogativi e nuove risposte.

Fra i contributi dedicati all'epoca moderna e contemporanea, il primo è quello di Matteo Palumbo, che indaga l'approccio di Vittorio Alfieri al mito antico. L'*Oreste* (insieme alle altre tre tragedie 'classiche' *Agamennone*, *Polinice* e *Antigone*) è inquadrato nella cornice dell'appropriazione profondamente creativa del mito antico da parte del poeta astigiano. Alfieri altera liberamente trame e personaggi per renderli funzionali alla propria idea di tragedia che deve essere «di un solo filo ordita; rapida per quanto uso d'arte il comporti; tetra e feroce, per quanto la natura lo soffra; calda quanto era in me» (Alfieri 1993, 116). Palumbo sottolinea l'importanza del trattato *Della tirannide* per la comprensione della concezione tragica alfieriana. Il potere è sentito come una forza capace non solo di nuocere illimitatamente ai propri avversari, calpestando ogni legge, ma anche di erodere interiormente i personaggi che lo detengono, condannandoli a un'esistenza costellata di violenze e di sopraffazioni e portandoli alla rovina. In questo quadro il passato pesa terribilmente su Oreste come su tutti i personaggi tragici alfieriani, privati di ogni libertà per il solo fatto di appartenere a famiglie dal sangue maledetto, che li costringe a ripetere le violenze di chi li ha preceduti, condannandoli a vedere il sangue versato ricadere rovinosamente su di loro.

Il tema del matricidio viene ripercorso da un'angolazione originale nelle due coppie di sonetti dedicati dall'autrice vittoriana Emily Pfeif-

fer ai personaggi di Clitennestra e Cassandra, oggetto dello studio di Elena Rossi Linguanti. L'adozione di un codice espressivo - quello del sonetto - che comporta un linguaggio lirico compresso e allusivo è solo un aspetto del profondo rinnovamento mitopoietico subito dai due personaggi nell'opera della scrittrice vittoriana. I riferimenti intertestuali di Pfeiffer sono principalmente l'*Agamennone* di Eschilo, Omero e il teatro di Seneca, spesso volutamente riconoscibili nel lessico e nelle immagini, ma l'ottica evocativa è profondamente rinnovata da un rovesciamento della caratterizzazione ereditata delle due eroine, rilette in chiave femminista e di riscatto. Cassandra non è più solo la vittima della violenza del dio, ma diventa attiva protagonista di una vicenda d'amore profondo e assolutizzante; Clitennestra vendica con l'omicidio del marito il sacrificio della figlia. Le due coppie di sonetti sono inoltre costruite con una rete di rimandi e riprese interne, miranti a mettere in relazione il linguaggio usato per descrivere le due antiche rivali, qui in qualche modo collegate e solidali.

Angela Guidotti offre una galleria di rivisitazioni del mito di Oreste dall'inizio del Novecento, momento in cui si manifesta un forte impulso a un recupero delle antiche storie sia a livello letterario che in altre forme d'arte, agli anni immediatamente seguenti alla Seconda Guerra Mondiale. Il primo testo preso in esame è l'episodio de *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello nel quale Oreste, protagonista dell'*Elettra* in uno spettacolo di marionette, viene gettato nel dubbio da un semplice strappo nel cielo di cartapesta che fa da scenografia. Improvvisamente, il personaggio vede venir meno le sue certezze sull'opportunità di compiere il matricidio e cade preda del dubbio che lo blocca: Oreste diviene Amleto. Segue l'analisi di tre poesie di Umberto Saba, nelle quali il richiamo al personaggio mitico svolge una duplice funzione: esplicitare e far affiorare i propri sentimenti interiori che producono paura, quasi orrore, e ripensare pulsioni giovanili che hanno accompagnato fin dall'infanzia il suo difficile rapporto con la madre. Ne *La fiaccola sotto il moggio* di D'Annunzio la storia mitica diviene modello di una tragedia senza riscatto, in una particolare riscrittura 'al femminile', in cui l'annientamento di una famiglia tra le mura di un castello in rovina rinnova la storia degli Atridi, senza alcun effetto catartico. Per il periodo bellico e postbellico i testi esaminati sono *Le mosche* di Sartre, *Pilade* di Pasolini e *SdisOrè* di Testori. La rilettura di Oreste in chiave esistenzialista proposta da Sartre (il personaggio arriva a compiere il matricidio non perché gravato dal suo ruolo mitico, ma perché si riappropria della sua decisione, diventando pienamente uomo) suona di incitamento ai francesi piegati sotto il giogo tedesco nella Francia collaborazionista di Vichy. Pasolini amplia il ruolo di Pilade per sviluppare una lettura impietosa del fallimento di ogni progetto di costruire, dopo la rimozione degli usurpatori, una società nuova e democratica basata sulla ragione. Gli stessi fratelli Elettra e Oreste si dividono, perché la prima rimprovera al se-

condo una rottura troppo netta con i valori tradizionali. Il progetto rivoluzionario di Pilade fallisce di fronte al risorgere di antiche pulsioni fasciste. In *SdisOrè*, infine, Testori cala sulla storia di Oreste (i cui personaggi sono tutti rappresentati da un solo attore), la ricerca esasperata delle ragioni che stanno alla base della vita di tutti gli individui, il perché della nascita, il mistero e insieme la sua sacralità. Oreste, dopo aver compiuto il duplice omicidio, si pente e introduce una parola, «perdono», che, come dichiara il personaggio stesso, risulta estranea al «grechico vocabular» e alla «tragedia eschilidea» (Testori 1991, 86 e 110). Oreste parte da Argo e lascia definitivamente la sua città provando disgusto per la lotta di potere che si è svolta attorno a lui. E se ancora 'si dice Oreste', di fatto egli non è più il personaggio del mito.

Lo studio di Sotera Fornaro, che conclude il volume, mostra come l'intero arsenale di morti, violenze, spaccature familiari e civiche intrinseco al mito degli Atridi sia stato evocato dal drammaturgo tedesco Gerhart Hauptmann (Nobel per la letteratura nel 1912) per veicolare la propria mutevole riflessione su esordi, orrori ed esiti della Seconda Guerra mondiale nell'arco stesso del conflitto. I quattro drammi *Ifigenia a Delfi*, *Ifigenia in Aulide*, *La morte di Agamennone* ed *Eletra* della 'tetralogia' *Oresteia* di Hauptmann videro la luce tra il primo e l'ultimo inverno di guerra (concludendo anche la parabola poetica dell'autore, il cui interesse per la tragedia attica datava peraltro a svariati decenni prima, in occasione di un giovanile viaggio in Grecia). Nella lettura di Fornaro, le quattro opere dell'*Oresteia* si sottraggono all'esegesi antinazista (con gli Atridi e gli Achei equiparati ai gerarchi e alle SS e dunque, infine, giustamente destinati alla rovina) su di loro imposta in occasione della messa in scena nel Dopoguerra; né può, più in generale, aver successo qualsiasi tentativo di leggerne i personaggi come controfigure di singoli attori storici (il condottiero Agamennone come Hitler, l'indovino Calcante come l'intrigante 'razza ebraica', e così via). Piuttosto, le quattro tragedie riflettono l'evolversi degli eventi bellici, dalla speranza per un nuovo inizio del *Reich* sotto il comando del *Führer* da tanti condivisa fin dal 1933 al disincanto della sconfitta di Stalingrado alla privazione di futuro e identità causata dai bombardamenti alleati sulle città tedesche, unita alla gravosa domanda sulla responsabilità del popolo tedesco come iniziatore della guerra.

Il percorso proposto in questo volume è ampio e variegato, e confidiamo che, nonostante l'inevitabile carattere 'rapsodico' imposto dalla vastità del tema, esso possa attrarre l'attenzione di lettori che a vario titolo si interessano di teatro e mito, nonché della permanenza dell'antico nella cultura contemporanea.

È un dovere piacevole, in conclusione, rivolgere una serie di ringraziamenti: all'Ateneo pisano che ha sostenuto economicamente il progetto, al personale del Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica che ci ha offerto sempre fattiva collaborazione, e soprattutto a tutti i colleghi e amici che con la loro generosa disponibilità hanno reso possibile la realizzazione del convegno e del volume. Un grazie, infine, ai direttori della serie *Supplementi di Lexis. Studi di Letteratura Greca e Latina* che hanno accolto questo lavoro per la pubblicazione.



# Envisaging the Past Behind *Aeschylus' Agamemnon*

Oliver Taplin  
University of Oxford, UK

**Abstract** This paper looks at the ways that Aeschylus' *Agamemnon* conjures up the past – the 'back-story' – and asks how, or how far, this can be conveyed for modern audiences. The two most prominent episodes, evoked in very different ways, are the feast of child-flesh served up to Thyestes by Atreus, and Agamemnon's sacrifice of Iphigeneia at Aulis. Generally speaking productions from the last 50 years have made little of the Thyestean feast, and much of the figure of Iphigeneia. This is illustrated from the productions directed by Ariane Mnouchkine in Paris in 1991 and by Katie Mitchell in London in 1999. While it is not obvious why so little Thyestes' feast is evoked beyond its repellent 'Senecan' horror, the emphasis on Iphigeneia is clearly related to an increasing (and in my view justified) concentration on the figure of Clytemnestra.

**Keywords** Agamemnon. Iphigeneia. Thyestes. Modern productions of Greek tragedy.

**Summary** 1 The Past in Aeschylus. – 2 The Past in the Productions of Mnouchkine and Mitchell.

## 1 The Past in Aeschylus

All the Greek tragedies that draw on the treasury of traditional heroic myth – which means almost all of them – are bound to involve a certain amount of 'back story'.<sup>1</sup> There are genealogies, local sagas, dynastic

---

<sup>1</sup> This contribution is a revised version of the lecture that I gave at the University of Pisa on 26th May 2022, and I am most grateful to Enrico Medda and the organisers for the invitation. It retains the informality and broad-brush nature of the occasion. I have therefore regarded only minimal bibliography as appropriate; for doxography of the interpretation and textual criticism of the passages discussed I cannot do better than refer the reader to the well-documented and judicious Medda (2017).

struggles and so forth that need to be somehow conveyed as the past of the narrative that is being dramatized. This may be done more or less lightly, with more or less complexity. At one extreme some Euripidean prologues simply run through a pocket background, at the other the present time of Sophocles' *Oedipus the King* is largely taken up with gradually uncovering the past. As will be seen, Aeschylus' *Oresteia* incorporates the past in particularly varied and vivid ways, making certain past episodes verge on being visible and present to the audience.

Modern productions face this issue of back-stories at one further remove. How and how far are they to convey to the audiences narratives that may be totally unfamiliar to most if not all of them? Since the public can't be assumed to know the mythical back-story already, it is always a major challenge, whether or not recognised as such, for any production to decide how much or how little to include. In general, audiences cannot and should not be expected to do any 'homework' in advance. They should not even be required to look at the printed programmes, which in any case are often overfilled, I find, with semi-irrelevant mythological and historical background. So the dilemma is this: do you somehow work the past events into the present production? Or do you play down such allusions as far as possible – or even cut them out completely? I shall be looking at two particularly interesting test-cases in *Agamemnon* in the first half of this study, and in the second half at how the challenge was met in two memorable – and very different – modern productions.

Aeschylus' *Agamemnon* emerges, once seen in this light, as richly studded with a variety of evocations and episodes from the past both of the Trojan War and of the royal house at Argos. These range from the events of recent hours back to an ever-receding attempt to trace any *πρώταρχον ἄτην* (*Ag.* l. 1192). It is Clytemnestra who, with frighteningly controlled and realistic detail, paints the scene in the newly conquered city (ll. 320 ff.); the Herald supplies detail both of the life of the soldiers camped round Troy (ll. 551 ff.) and of the storm on the return journey (ll. 636 ff.). These are discrete episodes conveyed by set-piece speeches. The story of the elopement of Helen is more protracted and seen from more angles. The second and third of the three great songs that loom so large in the part of the play before the return of the king recollect her trail of longing and ruin with great emotional colouring. They paint the picture of how she was missed at Argos, especially through the desolation of the deserted Menelaus, at ll. 403-28. But they also stir a disquieting sense of the swerve within Troy from the calm and erotic charm of her first arrival to the disillusion and bereavement that follows (700-16). All of these are, however, fleetingly end impressionistically pictured rather than made palpable; they are half-seen associative montage rather than fully-moulded events. So these lyric 'flashbacks' make an interesting comparison and contrast with the two stories of the past that



are most persistently and keenly traced and pursued: these are (of course) the sacrifice of Iphigeneia and the feast served by Atreus to his brother Thyestes. It is these that I shall now trace in some detail.

Each of them is revisited twice in two very different expressive modes during the course of the *Agamemnon*. The account of Iphigeneia's sacrifice in the *parodos* takes up no less than six stanzas, more than sixty lines; it must surely be the greatest and most varied lyric narrative in all of Greek tragedy. The other great evocation is when, after the killing of the king, Clytemnestra is able to emerge in full honesty and to speak out. This is strikingly different: private instead of public, allusive rather than sustained, experienced rather than witnessed. The Thyestean feast, further in the past, is also conveyed in two completely different ways. It is first tracked down and then seen in a kind of prophetic vision by Cassandra. She emphasises her sight, her literal visions, and the audience is urged to see the past in something more like a ghost-play than a narrative. And then towards the end there is the saga as told by Aegisthus: while still horrific this is a more descriptive narrative, coloured with self-justification for his own behaviour.

I shall look at the Atreus-Thyestes back-story first. It has not been sufficiently noticed in the relevant scholarship that the closing anapaests of *Choephoroi* build in an almost programmatic awareness of the trilogic structure as a whole. The lines (ll. 1065-76) lay out the three storms that have shaken the royal house.

ὄδε τοι μελάθροισ τοῖς βασιλείοις  
τρίτος αὖ χειμῶν  
πνεύσας γονίας ἔτελέσθη.  
παιδοβόροι μὲν πρῶτον ὑπῆρξαν  
μόχθοι τάλανές τε Θυέστου:  
δεύτερον ἀνδρὸς βασιλεία πάθη:  
λουτροδάικτος δ' ὤλετ' Ἀχαιῶν  
πολέμαρχος ἀνὴρ:  
νῦν δ' αὖ τρίτος ἦλθέ ποθεν σωτήρ,  
ἢ μόρον εἴπω;  
ποῖ δῆτα κρανεῖ, ποῖ καταλήξει  
μετακοιμισθὲν μένος ἄτης;

The second 'act' (δεύτερον) was the killing in the bath that is the central event of the first play; third (νῦν δ' αὖ τρίτος) is the arrival of Orestes, the subject of the second play – whether he has been a σωτήρ, or a μόρον, an open question that captures the ambivalence of the events and the shape of the play as a whole. The third play, yet to come, is anticipated by the question posed in the last two lines. So the anapaests set out a four-part sequence, in which the first (πρῶτον) was the παιδοβόροι μόχθοι of Thyestes. It is like a first play lurking behind the directly enacted trilogy, a kind of ghost of a play.

'Ghost-play' is an apt way of putting the way it is conjured up by Cassandra. As soon as she becomes articulate she centres attention on the house, which she senses as the site of terrible slaughters. The very first testimony she gives of the truth of what she can scent is the children of Thyestes (ll. 1095-7):

μαρτυρίοισι γὰρ τοῖσδ' ἐπιπέιθομαι:  
κλαιόμενα τάδε βρέφη σφαγᾶς,  
ὄπτάς τε σάρκας πρὸς πατρὸς βεβρωμένας.

The two deictics (τοῖσδ'...τάδε) emphasise how vividly she sees this scene – the slaughter, the cooking, the eating – in all its horror. This is even more explicit when she conjures up the second of the two visions that she locates by, or on, or (as I prefer) in the house (ll. 1217-22):<sup>2</sup>

ὄρᾳτε τοῦσδε τοὺς δόμοις ἐφημένους  
νέους, ὄνειρων προσφερεῖς μορφώμασιν;  
παῖδες θανόντες ὡσπερὶ πρὸς τῶν φίλων,  
χεῖρας κρεῶν πλήθοντες οἰκείας βορᾶς,  
σὺν ἐντέροις τε σπλάγχχν', ἐποίκτιστον γέμος,  
πρέπουσ' ἔχοντες, ὧν πατήρ ἐγέύσατο.<sup>3</sup>

Cassandra emphasises again the visuality, urging the elders of the chorus to see this scene as well (l. 1217 ὄρᾳτε...); the innards in the children's hands are "clear" (l. 1222 πρέπουσ'). This is not merely a filling-in of the background narrative; the audience in the theatre is urged to see the revolting scene in detail with the eye of imagination.

Cassandra goes on to connect the child-feast with the avenger who is lurking in the house awaiting Agamemnon's return. Aegisthus is not named at this stage, but once he comes on in person towards the end of the play, the story of the feast is recounted by him once more at ll. 1590-1602, though with quite different tonal colouring. There is also a shift from Cassandra's emphasis on the pitifulness of the children to Aegisthus' bringing out his father's horrific experience in discovering too late what he has eaten. His account is vivid, especially the vomit and the kicking over of the table, but it is all told in the past without any sense of its being somehow still visible. Twice he does talk about sight (l. 1597 ὡς ὄρᾳς, l. 1603 ἰδεῖν πάρα) but what he is talking about is the corpse of Agamemnon, the fulfilment of his vengeance.

---

<sup>2</sup> Cf. l. 1217 τοῦσδε τοὺς δόμοις ἐφημένους and l. 1191 δώμασιν προσήμεναι.

<sup>3</sup> She says that the children are "like dream-shapes" (l. 1218) and yet "clear" (l. 1222); the close affinity between dreams and ghosts comes out clearly in the third play when the dead Clytemnestra appears, visible to the audience, and tries to arouse the sleeping Erinyes, assuring them that it really is her who speaks to them as a "dream" ὄναρ (*Eum.* l. 116).

Turning to the way that the 'ghost play' of the sacrifice of Iphigeneia is conveyed brings out the quite extraordinary range and variety of narrative techniques and modes that Aeschylus deploys in the course of this unusually long tragedy. The scenes at Aulis recounted with assurance by the chorus in the *parodos* (l. 104 κύριός εἰμι θροεῖν...) are justly well-known and well-studied. After the build-up of the unrelenting winds, the agony of Agamemnon's dilemma and the terrible mental effect of his choice, the verge of action is reached: ἔτλα δ' οὖν θυτήρ γενέσθαι θυγατρός (ll. 224-5). The compressed detail of the next two stanzas (ll. 228-37, 238-47) with their unusual syntactical continuity between strophic pairs is both exquisite and excruciating. First there are the girl's pleas to her father, the brutal animal way she is hoisted up above the altar, her falling robes, the gag thrust over her στόματός καλλιπρώρου (ll. 235-6) to stifle any curse. Then, emerging through the problems of interpretation in the second stanza, two things stand out most indelibly: the piercing look of her eyes, πρέπουσά θ' ὡς ἐν γραφαῖς (ll. 241-2), and the beauty and innocence of her singing φίλωσ (l. 247) back in her father's palace. After this there is no need of any description of the fatal blow. Nor, I suspect, was there any mimetic physical enactment by the chorus to accompany the verbal vividness. While nothing can be known for sure about the extent of mimesis in the choreography, I doubt that the old men acted out the sacrifice at all literally: the words and choreographic suggestion rather than reconstruction would be quite effective enough.

After the concentrated continuity of this account of the sacrifice at Aulis, the evocations by Clytemnestra are very different. Her allusions are scattered, full of passion and menacing undertones. She had, of course, suppressed any reference to Iphigeneia during her scene of meeting with Agamemnon on his return, so the first time that she brings up this motivation is only after he is lying there dead before her. It can now come out in the open at last. When the chorus condemn her deed, she comes straight back at them (ll. 1415-20): why did they not condemn "this man" (1414) in the past?

ὄς οὐ προτιμῶν, ὡσπερὶ βοτοῦ μόνον,  
 μῆλων φλεόντων εὐπόκοις νομεύμασιν,  
 ἔθυσεν αὐτοῦ παῖδα, φιλτάτην ἔμοι  
 ὠδῖν', ἐπφδὸν Ἐρηκίων ἀημάτων.  
 οὐ τοῦτον ἐκ γῆς τῆσδε χρῆν σ' ἀνδρηλατεῖν,  
 μισμάτων ἄποινα;

She does not even have to name her daughter: the allusion to the winds and to the selection of an animal sacrifice are enough.

Throughout this great scene of confrontation the chorus can match her, but they can't out-match her. When they lament that the king has

met with an unworthy death through deceit, she counters with the deceit that lured Iphigeneia to Aulis (ll. 1523-7):

οὐδὲ γὰρ οὗτος δολίαν ἄτην  
οἴκοισιν ἔθηκ'; ἀλλ' ἐμὸν ἐκ τοῦδ'  
ἔρνος ἀερθὲν τὴν πολὺκλαυτὸν τ'  
Ἴφιγένειαν ἀνάξια δράσας  
ἄξια πάσχων...<sup>4</sup>

Not long after this comes her most bitter and most devastating evocation of Iphigeneia, not as the victim at Aulis, but as a spirit in the underworld. The chorus questions how the great man will have a proper funeral with public honours: Clytemnestra retorts that it is not their business, and that the family will see to that (ll. 1555-9):

ἀλλ' Ἴφιγένειά νιν ἀσπασίως  
θυγάτηρ, ὡς χρή,  
πατέρ' ἀντιάσασα πρὸς ὠκύπορον  
πόρθμευμ' ἀχέων  
περὶ χεῖρα βαλοῦσα φιλήσει.

Father and daughter had been parted bedside the Euripos straits between Aulis and Chalcis (ll. 190-1), and will now be reunited at the ferry-crossing of Acheron. Clytemnestra holds back the bitterest touch until the end: she will greet him ὡς χρή... (l. 1556) not with fear or grief or hatred, but with embrace and kisses. In this context this is not the token of forgiveness or reconciliation, but of welcoming him as the victim of well-deserved revenge.

In the last response of this great confrontation the chorus cannot deny the strength of what Clytemnestra says, though they hold fast to the rule that the doer must pay for deeds (ll. 1560-1).

ὄνειδος ἦκει τόδ' ἀντ' ὀνειδούς,  
δύσμαχα δ' ἐστὶ κρῖναι.

Judgement is indeed difficult. And the verb κρῖναι carries weight, since this difficulty of adjudicating foreshadows the third play, where the trial of Orestes at Athens will prove hard to judge. The citizen jurors are bound by solemn oath to vote justly, and yet their votes turn out equal. So too for the audience. Throughout the confrontation between Clytemnestra and the chorus the dead body of Agamemnon

---

<sup>4</sup> On the problems of text in this passage, cf. Medda 2017, 386-91. I am inclined to agree with him – so too Raeburn and Thomas (2011) – that ἀερθὲν (l. 1525) carries an echo of the way she was lifted up for sacrifice, ἀέρδην (l. 235).

lies there visible (however it was staged). The ugly humiliation of the great king and general has to be weighed against his killing of his own daughter, so vividly recalled by the chorus, and then used as a kind of weapon by his wife. δύσμαχα δ' ἔστ' ἰ κρῖναι (l. 1561).

## 2 The Past in the Productions of Mnouchkine and Mitchell

I turn now to the reception of these two 'ghost-plays' in modern productions. I have not attempted any sort of complete survey of how they have been treated in all the various stagings – that would be a huge task (more suitable for a young doctoral student!). I have, however, been in the audience for several of the most significant productions of the last 45 years, including those directed by Peter Stein, Karolos Koun, Peter Hall, Silviu Purcarete and Michael Thalheimer. I am going to concentrate on just two of the most powerful and memorable that I have had the good fortune to have witnessed: *Les Atrides* directed by Ariane Mnouchkine in Paris in 1991 and the *Oresteia* by Katie Mitchell at the National Theatre in London in 1999.<sup>5</sup>

The first thing to observe may not be surprising, but it is none the less notable. I cannot recall a single one of these productions making any particular attempt to evoke the feast of Thyestes in any vivid or present form. It has been part of the horror of Cassandra's visions, but has not been dwelt upon or revealed with any specific re-imagining. There are all sorts of ways that the Thyestean feast might be insinuated into the audience's awareness without going to the lengths of some kind of dumb-show of the mutilated children, yet I cannot recall any evocation that has left an imprint. And the narration of the story by Aegisthus has usually been played in a fairly low key in keeping with the usual interpretation of his role as blustering and not really serious (by contrast with Clytemnestra). So, despite its prominence in those closing lines of *Choephoroi*, the feast has been seldom if ever played as any kind of first ghost-play lying before or behind the trilogy. I shall return to the question 'why?' after looking at the sacrifice of Iphigeneia.

The contrast is extreme. Most productions make much of the daughter's fate, whether in the *parodos* or the post-killing confron-

---

<sup>5</sup> Discussions of these two productions and others are to be found spread through Macintosh et al. 2005. An appendix (359-435) contains a chronological catalogue of all productions on the APGRD (Oxford) database at that time up to mid-2004. Baudou (2021) includes major discussions of Mnouchkine (265-92) and Mitchell (390-441). It also includes discussion of the post-2004 *Oresteias* by Michael Thalheimer (2006) and Olivier Py (2008). I particularly regret that I never saw the famous production of Luca Ronconi (1972), nor the more recent INDA production, directed by Daniele Salvo in 2014, where Elisabetta Pozzi, whom I greatly admire, played Clytemnestra.



**Plate 1** Iphigeneia dances innocently for her father Agamemnon in the first part of *Les Atrides*.  
With gratitude to Théâtre du Soleil for kind permission



**Plate 2** Clytemnestra dances in triumph after killing her husband Agamemnon in the second part of *Les Atrides*. With gratitude to Théâtre du Soleil for kind permission

tation or both. The two productions I am focussing on – both directed by women – brought it to the fore strongly, though in very different ways. Ariane Mnouchkine went to the bold lengths of putting on first a completely separate tragedy, making the final full version of *les Atrides* into a tetralogy.<sup>6</sup> This was a largely complete version of Euripides' *Iphigeneia at Aulis*. This had, of course, been first put on after Euripides' death more than 50 years after the *Oresteia*, but Mnouchkine skilfully drew attention away from any disparities in dramatic technique, language or tone between the two dramatists by the well-integrated use of aesthetic continuities, particularly costumes, acting style and choreography.<sup>7</sup> One memorable illustration of this is brought out by plate 1 and 2 [pls 1-2]. When Iphigeneia was first reunited with her father at Aulis, before the truth gets revealed, she danced in a vain effort to please him; she also eventually danced on her way when she went willingly to her death. This motif of the solo dance expressing deeply ambivalent situations and emotions was carried over into *Agamemnon* 'with a vengeance' when, after the triumphant murder of her husband, the bloodstained Clytemnestra danced in celebration.

Katie Mitchell was, by contrast, very constrained by what she could do textually because she had been commissioned by the National Theatre to stage the translation left by the celebrated poet Ted Hughes (1999),<sup>8</sup> who had died the year before. Hughes was a masculine poet with a strong feeling for 'nature red in tooth and claw', and he clearly relished the carnal horrors of the feast of Thyestes. He expanded the butchery with macabre flourishes. See, for example, Hughes 1999, 59:

Look –  
They hold out their own hearts and livers.  
Rib-cutlets, haunch and saddle –  
Just as their father ate them,

---

<sup>6</sup> Something analogous was done in the powerful contemporary adaptation of the *Oresteia* by Robert Icke at the Almeida Theatre in London in 2015. It was divided into four acts, and Act 1 was devoted entirely to the story leading up to the death of Iphigeneia and its impact on the relationship of Clytemnestra and Agamemnon, before turning to the first play of the Aeschylean trilogy in Act 2. Act 1 took up some two-fifths of the entire show, and ended with the child actor of Iphigeneia being induced to drink a fatal drug and dying slowly on stage in her father's arms. Powerful, horrifying, and very much not Aeschylus!

<sup>7</sup> There is much of interest, drawing on his personal involvement in the enterprise, in Judet de La Combe 2005.

<sup>8</sup> The published version is divided into the three-part trilogy, while the production in the theatre was divided into two: *The Home Guard* and *The Daughters of Darkness*. This division and the titles came out of meetings that I had with Katie Mitchell during her preparation for the production.



Tore the meat from the bone and washed it down with gulps of  
wine  
As he reached for more.<sup>9</sup>

So far as I recall, however, Mitchell did not make much of this in the performance.

It was quite different with her theatrical treatment of Iphigeneia, which was entirely her own invention and unprompted by the translation.<sup>10</sup> One of the company (Asta Sighvats) was as small as a girl; and throughout the play she was present silently moving around in and out of the scene, invisible to the actors and chorus, except for her mother. Also, through the use of hand-held video cameras, she would sometimes be seen on a screen at the back. Most of the time her mouth was bound by the gag which, as reported by the chorus, was put on her at Aulis to stifle any curse. So Iphigeneia was an unsettling presence throughout, and not only in the scenes that alluded directly to her. She was literally a kind of ghost.

And there was another way that the audience was persistently reminded of the Iphigeneia ghost-play behind the present action. Katie Mitchell developed the idea that Clytemnestra had obsessively preserved the little dresses left behind by her dead daughter. These were repeatedly woven into the stage-design. The most powerful instance was when the 'purple cloth' was spread out before Agamemnon's feet, and, as it was unrolled, it turned out to have been made by sewing together dozens of little dresses stained with colour of dried blood. Another use was when some were draped round the bath of death in which Agamemnon had been killed. So they were there visible throughout the confrontation between Clytemnestra and the chorus, a physical ratification of her claims about the sacrifice. There was, however, an unexpected and strangely powerful twist in the course of that scene. When Clytemnestra was speaking of how Iphigeneia would welcome her father to the underworld with embraces (ll. 1555-9, quoted above), the ghost-girl went up to the naked Agamemnon lying in his bath, and the dead man put his arm round her – the dead embracing the dead. It was a strange moment of conflicting emotions: did death ultimately overcome the horrors that had torn them apart?

These two productions exemplify what is generally the case: the Thyestean feast has been played down and only evoked in words,

---

<sup>9</sup> Similar gruesome elaboration in the Aegisthus account of the feast: cf. Hughes 1999, 80-1.

<sup>10</sup> There are very few photographs as records from this production, and unfortunately fees for Open Access reproduction are prohibitively high. The significance of the visual motif of Iphigeneia's little dresses may be seen from the cover of the production programme which is reproduced in Macintosh et al. 2005, 220 figure 11.2.

while the Iphigeneia sacrifice is brought in one way or another to the theatrical foreground. Why should this be the case? The leading answers are fairly obvious – and I have nothing revolutionary to add – but I hope a quick survey will be worthwhile, none the less.

First, I take it that the chief inhibition against the child-feast is that it is felt to be too grotesque, too macabre – more Seneca than Aeschylus. But I am surprised that the era following the theatre of cruelty has not found ways of making something more of it. Secondly, Aegisthus is usually played as a figure that the audience does not care much about, and so his account of his motive for revenge comes across as shallow. Although it might be quite possible to make his role more dynamic, he does not convey any direct personal recollection of those terrible events. The third explanation that I have to offer concerns the motivations of Atreus and Thyestes in so far as they are evoked: Cassandra, and Aegisthus explicitly, locate the child-feast in connection with the kind of curse or ancestral doom that weighs upon the house of the Atreids. In so far as that seems to make those figures from the past mere puppets without choice or agency, that gives them less appeal for modern theatre. I do not, however, believe that they have to be treated in that way. As is widely recognised, all the human motivations in the *Oresteia* are more matter of what is often loosely known as 'double determination'; the humans choose what is also determined. This is epitomised when Clytemnestra speaks of herself as a kind of double of the παλαιὸς δριμύς ἀλάστωρ (l. 1501); and in response the chorus have to concede that this malign power may be her συλλήπτωρ (l. 1507). I do not personally see why any of these three considerations should rule out a vivid evocation of the Thyestean feast, and even of some sort of ghost-play, but the fact remains that modern productions have generally shied away from such a gruesome prospect.

The situation is quite different with the sacrifice of Iphigeneia, as is illustrated particularly vividly by the two productions I have focussed upon. This is, of course, quite understandable. While the old men of the chorus were not personally present at Aulis, the power of their song induces a sense of personal witnessing. In their lyric account both Agamemnon and Iphigeneia 'come alive' so to speak; it is not only the events, but their experience of them that are pictured in the mind's eye of the audience. It is comparable but different with Clytemnestra. There is no direct suggestion that she was present at Aulis – in contrast with Euripides' tragedy – yet the visceral immediacy of her emotions is no less vivid. She is lamenting the loss of her φιλιτάτην ἐμοὶ ὠδῖνα (ll. 1417-18), and relishing the symbolic equity of her revenge. This emphasis on the maternal bond cannot, and should not, be downgraded as merely the product of an anachronistic 'feminism' or 'gender-consciousness'. As I hope my account will have brought out, she has a far closer personal connection with the two leading 'ghost-plays' than any other character. And the maternal bond will, after all, continue to be a leading is-

sue for the rest of the trilogy, and will win half the votes in the trial at Athens. Modern interpretations and productions are, of course, very likely to make Clytemnestra's defiance of male superiority and double-standards into a central element, since these are issues that are very much alive, but they are already built into Aeschylus' play, not merely superimposed from outside.<sup>11</sup>

The physical and visual evocation of the sacrifice of Iphigeneia bring home the blood-dynamics of the tragedy: the father's killing of his own child arouses a visceral horror, and the mother's revenge for her innocent child retains immense power. It is interesting that in modern productions this remains the case whatever kind of acting is employed, however naturalistic or stylised. Most contemporary actors have been trained in some version of Stanislavskian method, and so they are in the habit of regarding a psychological back-story of their motivation as central to the interpretation of their roles.<sup>12</sup> Yet few of the best modern productions that I have seen have used Stanislavskian approaches to acting: some, especially those of Hall and Mnouchkine, have, on the contrary, deliberately set about to develop quite other non-naturalistic modes of acting. Katie Mitchell's employment of Stanislavskian techniques are a notable exception, but even then her actual productions combine that approach with other less naturalistic elements, for example her use of formalised choreography.

In many of the best modern productions of ancient Greek tragedy it is those challenges that are conventionally regarded as 'remote' or as 'problems' – the chorus, the gods, lengthy *agon*-scenes, laments and so forth – that bring about some of the most striking and inventive features of their eventual theatrical realisations. The bridging of difference stimulates creative initiative. The call to find ways of conveying back-stories that are not familiar to modern audiences, unlike those of the original productions, is a further example: the challenge provokes invention. The sacrifice of Iphigeneia in *Agamemnon* – with its powerful themes of parenthood, public demands, male violence and gender-inequity – is a good example. The Thyestean feast also taps into resonant concerns: sibling rivalry, the abuse of hospitality, cruelty to children, the insatiable violence of vengeance. Perhaps before long there will be a production that makes something theatrically powerful, and yet not merely macabre or gratuitously disgusting, out of the recollection of this story. The ghost-children call out to be given recognition.

---

<sup>11</sup> The before-its-time study of Winnington-Ingram (1948) deserves recognition.

<sup>12</sup> Lada-Richards has published a series of studies developing a typology in terms of 'Stanislavskian' versus 'Brechtian' acting. Cf, for example, Lada-Richards 1997.

## Bibliography

- Baudou, E. (2021). *Créer le chœur tragique*. Paris: Garnier.
- Hughes, T. (1999). *The 'Oresteia' by Aeschylus in a Version by Ted Hughes*. London: Faber.
- Judet de La Combe, P. (2005). "Ariane Mnouchkine and the History of the French *Agamemnon*". Macintosh et al. 2005, 273-89.
- Lada-Richards, I. (1997). "'Estrangement' or 'Reincarnation': Performers and Performance on the Classical Athenian Stage". *Arion*, 5, 66-107.
- Macintosh, F.; Michelakis, P.; Hall, E.; Taplin, O. (eds) (2005). *Agamemnon in Performance. 458 BC to AD 2004*. Oxford: Oxford University Press.
- Medda, E. (2017). *Eschilo. Agamennone. Edizione critica, traduzione e commento*. Roma: Bardi Edizioni.
- Raeburn, D.; Thomas, O. (2011). *The Agamemnon of Aeschylus. A Commentary for Students*. Oxford: Oxford University Press.
- Winnington-Ingram, R. (1948). "Clytemnestra and the Vote of Athena". *JHS*, 48, 130-47.

# The Atreidai and the Early Mythographers

Jordi Pàmias

Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya

**Abstract** This paper will focus on some mythographic fragments concerning a minor character who appears to be related to Agamemnon and Menelaos already in Homer – namely Echebolos, a Greek hero who managed to skip involvement in the Trojan war. The hero's genealogies traced by Pherekydes and Akousilaos do not synchronize with the Homeric one and are independent from it. Particularly, Pherekydes' arrangement does not seem unrelated to the pro-Spartan policy of Kimon and his resolute philolaconism.

**Keywords** Greek mythology. Homer. Pherekydes. Akousilaos. Echebolos. Kimon.

**Summary** 1 Preliminary Remarks. – 2 Echebolos in Homer and Beyond. – 3 Pherekydes and the Clan of Kimon. – 4 The Atreidai in the Post-Kimonian Period.

## 1 Preliminary Remarks

A handmaiden of mythology (as Albert Henrichs put it), Greek mythology has attracted scholarly attention in the last decades.<sup>1</sup> Following in Fowler's critical edition and commentary of the earliest mythographers (2000 and 2013), a number of critical studies on this fragmentary literature have provided, and can still provide, relevant insights into the heroic traditions of Archaic and Classical Greece.

The traditional view stresses a dependent relationship between the mythographical prose and epic archaic poetry. In general, it is

---

<sup>1</sup> Cf. Henrichs 1987, 243.



accepted as fact that the first mythography was a direct continuation of epic tradition, which it attempted to complete, correct, adapt, comment on and interpret.<sup>2</sup> Furthermore: in the history of the reception of myths, the contribution made by mythographers seems to fit comfortably into the chronological gap between Homer, Hesiod and the Cyclic Epics on the one hand; and history and tragedy on the other.<sup>3</sup>

Fragmentary mythography has come down to us mainly within scholia by means of quotations of grammarians and ancient critics. It is my contention that conditions of preservation, and means of transmission, of these fragmentary texts have shaped the way we approach them. In other words, it is the very process of reception of epic poetry through the exegetic and grammarian tradition that distorts our view and leads us to see mythography as being dependent on, or engaging with, Homer or Hesiod. However, there is very little indication that early mythographers would mention the epic poet explicitly in order to correct it, discuss it, or explain it.

Better knowledge of archaic and classic mythography in recent years has provided more accurate details on the context of production and purposes of the fragmentary works by Hekataios of Miletus, Akousilaos of Argos, Pherekydes of Athens or Hellanikos of Lesbos, among others.<sup>4</sup> For example, the origins of Pherekydes' *Histories* seem firmly rooted in the Athens of the first third of the fifth century BCE (and specifically in the circle of Kimon and the Philaidai family).<sup>5</sup> The work of this Athenian mythographer fits comfortably into the intellectual and artistic entourage (along with Polygnotos, Sophokles, Ion, or Bacchylides) that surrounded the Philaidai, and contributed to strengthening the identity and the political aspirations of this clan. All of this prompts us to reappraise the contribution made by mythographers to the process of receiving and appropriating myth. Although the use of prose writing made it possible to address an abstract audience, regardless of a specific place or time, they transcribed both family memories and stories from a particular perspective. To do so, each had his own agenda and programme, which has to be explained within its context and not, from a purely historic-literary perspective, like an appendix, a continuation or an exegesis of the epic tradition.

---

**2** Cf. Fowler's (2013, XVI) emphatic formulation at the beginning of his colossal commentary: "The entirety of the archaic poetic tradition was their [*scil.* mythographers'] raw material".

**3** Cf. Fowler 2013, 5: "Mythography staked out different territory, between Homer, Hesiod's *Catalogue*, and the Cyclic Epics on one side, and history and tragedy on the other".

**4** For a survey, cf. Pàmias 2022.

**5** Cf. Dolcetti 2001. Cf. also Pàmias 2017. To be precise, Pherekydes' work can be dated to the early 470 (cf. Huxley 1973).

## 2 Echepolos in Homer and Beyond

It is my aim to choose a case study to prove my point. I will focus on a fragment concerning a minor character that appears related to both Atreidai, Agamemnon and Menelaos, already in Homer. It is Echepolos, a Greek hero who managed to skip involvement in the Trojan war by paying Agamemnon off with a beautiful horse (Hom. *Il.* 23.293-300):

τῷ δ' ἄρ' ἐπ' Ἀτρεΐδης ὄρτο Ξανθὸς Μενέλαος  
διογενής, ὑπὸ δὲ ζυγὸν ἤγαγεν ὠκέας ἵππους  
Αἴθην τὴν Ἀγαμεμνονέην τὸν ἐόν τε Πόδαργον·  
τὴν Ἀγαμέμνονι δῶκ' Ἀγκισιάδης Ἐχέπωλος  
δῶρ', ἵνα μὴ οἱ ἔποιθ' ὑπὸ Ἴλιον ἠνεμόεσσαν,  
ἀλλ' αὐτοῦ τέρποιτο μένων· μέγα γὰρ οἱ ἔδωκε  
Ζεὺς ἄφενος, ναῖεν δ' ὅ γ' ἐν εὐρυχόρῳ Σικυῶνι·  
τὴν ὅ γ' ὑπὸ ζυγὸν ἤγε μέγα δρόμου ἰσχανόωσαν.

After him rose the son of Atreus, fair-haired Menelaos  
the sky-descended, and led beneath the yoke the swift horses,  
Aithe, Agamemnon's mare, and his own Podargos.  
Echepolos, son of Anchises, gave her to Agamemnon  
as a gift, so as not to have to go with him to windy Ilion  
but stay where he was and enjoy himself, since Zeus had given him  
great wealth, and he made his home in the wide spaces of Sikyon.  
This mare, who was straining hard for the race, Menelaos  
harnessed. (Transl. Lattimore)

This hero, Echepolos son of Anchises, appears only once in this line of the *Iliad*. It is such an obscure character that ancient scholars, as the grammarian Aristonikos, would ask themselves whether Echepolos is a proper name (Ἐχέπωλος) or an epithet (ἐχέπωλος):<sup>6</sup>

Ἀγκισιάδης Ἐχέπωλος : ἡ διπλῆ ὅτι ἄδηλον πότερόν (cod. ποῖον)  
τὸ κύριον ὄνομα, μᾶλλον δὲ τὸ Ἐχέπωλος.<sup>7</sup>

Echepolos, son of Anchises: there is a *diple* because it is unclear which one is the proper name. It is rather Echepolos.

<sup>6</sup> Another Echepolos appears in *Il.* 4.458 (Θαλυσιάδην Ἐχέπωλον). Again, the scholiast testifies the existence of this ambiguity (proper name or epithet?): cf. schol. ad Hom. *Il.* 4.458a ὅτι ἄδηλον πότερον κύριον, ὁ Θαλυσιάδης ἢ ὁ Ἐχέπωλος, 4.458b Θαλυσιάδην Ἐχέπωλον: κύριον τὸ δεύτερον.

<sup>7</sup> Ariston. *Il.* 23.296 (p. 331 Friedländer; cf. schol. ad Hom. *Il.* 23.296a [A] Erbse).

In fact, as a *nomen parlans*, Echepolos fits perfectly well to the story he was involved in.<sup>8</sup> And ancient lexica register also the word ἔχepωλος as a common name or an adjective.<sup>9</sup> In antiquity this character was widely held as anonymous by Plutarch, who referred to him as often as five times, but never by his proper name.<sup>10</sup> Ancient critics, however, struggled to provide him with a full-fledged identity. Scholia to the passage attest to this effort. The scholium *b* to line 296 says:

Ἐχέπωλος: τύραννος Σικυώνιος τις ἦν ὑπὸ Ἀγαμέμνονα.<sup>11</sup>

Echepolos: a tyrant of Sikyon under the rule of Agamemnon.

If this is not an autoschediasma produced by the grammarian himself, Echepolos turns out to be the ruler of Sikyon, which was part of the realm of Agamemnon during the Trojan war (as it appears in the *Catalogue of ships*: Hom. *Il.* 2.570-3). Much more relevant is scholium *c* to the very same line 296. An ancient critic turned to these two mythographers in order to offer a complete genealogy of this character:

Ἀγκισιάδης Ἐχέπωλος: Ἀκουσίλαος ἐν τρίτῳ Γενεαλογιῶν κύριον ἦκουσε τὸ Ἐχέπωλος οὕτως Κλεωνύμου δ' Ἀγκίσσης τοῦ δὲ Ἐχέπωλος. καὶ Φερεκύδης ἐν τῷ γ'. Κλεωνύμος δὲ ὁ Πέλοπος ᾧκει Κλεωνῆσι καταστήσαντος Ἀτρέως τοῦ δὲ γίνεται Ἀγκίσσης, τοῦ δὲ Ἐχέπωλος.<sup>12</sup>

Akousilaos in the third book of his *Genealogies* understood Echepolos to be a proper name as follows: “Anchises was the son of Kleonymos and Echepolos the son of Anchises”. And Pherekydes in his third book: “Kleonymos, the son of Pelops, settled in Kleonai when Atreus established him there. Anchises is born to him and Echepolos is the son of Anchises”. (Transl. Toye; modified)

According to the scholiast, Akousilaos understood Echepolos as a proper name (κύριον ἦκουσε). That is to say, Echepolos, son of Anchises, was given a slot within Akousilaos' *Genealogies* and Pherekydes' *Histories*. However, there is no clear indication that Akousilaos or

<sup>8</sup> Cf. García Ramón 2020, 40.

<sup>9</sup> Cf. Hsch. s.v. ἔχepωλοι: ἵππικοί, ἵπποτρόφοι; Sud. s.v. ἔχepωλος: ὁ ἔχων ἵππους.

<sup>10</sup> Cf. e.g. Plu. *Mor.* 32f τὸν πλούσιον ἐκείνον τὸν τὴν Αἴθην χαρισάμενον; or Plu. *Mor.* 498b ὁ μὲν γὰρ Σικυώνιος ἐκείνος ἵπποτρόφος εὐφρονῶν ἔδωκε τῷ βασιλεῖ τῶν Ἀχαιῶν θήλειαν ἵππον δρομάδα δῶρον. The other instances are Plu. *Mor.* 209b; Plu. *Mor.* 988a; and Plu. *Ages.* 9.7.

<sup>11</sup> Schol. ad Hom. *Il.* 23.296b [T] Erbse.

<sup>12</sup> Schol. ad Hom. *Il.* 23.296c [T] Erbse = Acus. fr. 3 = Pherecyd. fr. 20 Fowler.



Pherekydes were completing or commenting on the line of the *Iliad* nor that they were involved in the scholarly controversy concerning the word Ἐχέπωλος / ἔχέπωλος (an adjective or a proper name?) in Homer as if they were grammarians and Homeric critics *avant la lettre*. Rather, using Akousilaos and Pherekydes as external authorities, the scholiast establishes the connection between Homer and the mythographers and, thus, creates the illusion that the mythographer depend upon the poet. In fact, this relationship is taken for granted by modern scholarship. The last example of this approach is to be found in the most recent edition of Akousilaos by Ilaria Andolfi (2019, 40), who affirms: “This fragment presents a clear case of Homeric exegesis”.

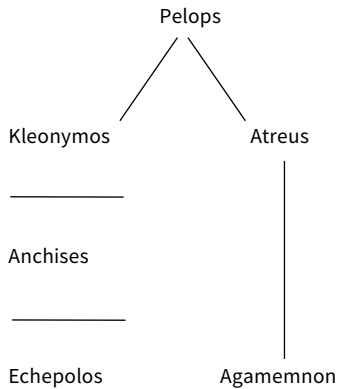
It is my understanding, however, that these two mythographers did not take Homer as a starting point for their genealogies of Echebolos. As a matter of fact, upon closer inspection, the scholium yields some details which are independent of, and do not conform to, the passage of the *Iliad*. Rather they strongly disagree with it. I shall begin by pointing out a curious fact. The scholiast cites two mythographers attesting the same genealogy – namely that Echebolos was the son of Anchises, who was the son of Kleonymos. Both Akousilaos and Pherekydes coincide for once on this particular issue. Yet, besides this three-generation span, the scholiast attributes to Pherekydes three additional and precious pieces of information. First, Echebolos’ genealogy is now attached to the Pelopidai – as Kleonymos, Echebolos’ grandfather, is made the son of Pelops.<sup>13</sup> Second, Echebolos’ genealogy now hovers over Kleonai – and not Sikyon, as in Homer. And third, it was Atreus, according to Pherekydes, who set up Kleonymos as the ruler of Kleonai.

These are relevant ingredients, as long as they appear to be specifically attributed to Pherekydes’ *Histories* and, by implication, they are absent from Akousilaos’ *Genealogies*. As a result of this arrangement, the genealogy traced by Pherekydes does not conveniently synchronize with the Homeric one. In fact, for Homer, Agamemnon and Menelaos are coeval with Echebolos. Therefore, Anchises, Echebolos’ father, needs to be coeval with Atreus. However, for Pherekydes, it is not Anchises but Anchises’ father, Kleonymos, who is made coeval with Atreus. The mythographer has therefore produced an unbalanced stemma [stemma 1].<sup>14</sup>

<sup>13</sup> This filiation is confirmed by schol. ad Eur. *Or.* 5 p. 128 Mastronarde Πέλοπος δὲ καὶ Ἴπποδαμείας Ἄτρεϋς, Θυέστης, Δίας, Κυνόσουρος, Κόρινθος, Ἴππαλκμος, Ἴππασος, Κλεωνός, Ἀργεῖος, Ἀλκάθους, Ἐλειος, Πιθθεύς, Τροίζην, Νικήπτη, Λυσιδίκη καὶ ἕκ τινος Ἀξιόχης νόθος Χρῦσιππος (cf. also Κλεωνός in *Tz. Ex.* p. 68 Hermann). Kleonos is to be seen as a *Kurzform* of Kleonymos. Cf. Maass 1888, 620: “Bei Eponymen begegnet es keineswegs vereinzelt, dass die den Vollnamen tragen, während der zugehörige Ort mit der Kurzform erscheint. So Kleonymos neben Kleonai...”. The name is Kleones in Paus. 2.15.1 (παῖδα δὲ εἶναι Πέλοπος Κλεώνην λέγουσιν). Cf. Marchand 2008, 81-2.

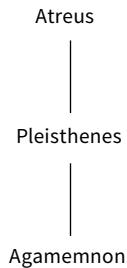
<sup>14</sup> Cf. Peersman 1993, 207.

Stemma 1



There is one way to correct this disruption and make both lines parallel to each other. Starting with the Hesiodic *Catalogue*, some traditions include a name between Atreus and the Atreidai, namely Pleisthenes. Pleisthenes is a baffling character that tends to disappear from the genealogy of the Atreidai and has left no traces in the Homeric tradition [stemma 2].<sup>15</sup>

Stemma 2



So it can be argued that this is the genealogical scenario that both Akousilaos and Pherekydes envisaged. However, what was their need to proceed this way? Had the mythographers wished to explain the Homeric line, they could have done it better and complied with the Homeric arrangement by simply tracing a two-generation lineage. Did they have a particular reason to renounce the synchrony of the two

<sup>15</sup> Papatomopoulos 1992.

families? What was the reason for Pherekydes to remove the family line from Sikyon and to establish it in Kleonai? And what was the need to make Echebolos a Pelopid?

### 3 Pherekydes and the Clan of Kimon

As stated before, the relationship between the early mythographers, like Pherekydes, and the epic tradition needs to be approached afresh. This author is working in conformity with his own programme and agenda, which should be explained in its historical context – that is to say the Athens of Kimon and the clan of the Philaidai. Pherekydes' connection of Kleonymos with Pelops may have a remarkable significance as it turns the Pelopidai into the aristocracy of Kleonai. On the other hand, as Atreus sets up Kleonymos as the ruler of Kleonai, this event locates Atreus in the northern Peloponnese and probably assumes that Atreus is entrusted the kingdom of Mykenai, which is in keeping with the traditional view.<sup>16</sup> In the *Catalogue* of book 2 of the *Iliad*, Agamemenon is portrayed as having some kind of dominion over a large topographical area which does not include the entire Argolid, but instead extends to the north to include Kleonai, Corinth, and Sikyon, that is to say the northern Peloponnese.<sup>17</sup>

At least from the sixth century BCE, Pelops was a figure to whom sons were all too ready attached.<sup>18</sup> As various towns in the Peloponnese desired to express their relationship, Pelops acquired other sons who became eponymous heroes in various places (τούτων ἄλλοι μὲν ἄλλη ὄκησαν, as a scholiast to Euripides has it).<sup>19</sup> Indeed, Pherekydes deals with another son of Pelops in one of his fragments:

Φερεκύδης δὲ ἰστορεῖ οὕτως Ἀργεῖος ὁ Πέλοπος ἔρχεται παρ' Ἀμύκλαν εἰς Ἀμύκλας, καὶ γαμῆ τὴν Ἀμύκλα θυγατέρα Ἥγησάνδραν. ἐκ τούτου δὲ γίνεται Ἀλέκτωρ· ἔστι δὲ ἀδελφὸς τούτου καὶ Βοήθοος, <οὗ> Ἐτεωνεύς. συγγενὴς οὖν Μενελάου Ἐτεωνεύς καὶ θεράπων αὐτοῦ, ὡς Ἀχιλλέως Πάτροκλος.<sup>20</sup>

Pherekydes relates as follows: Argeios son of Pelops comes to Amyklas at Amyklai, and he marries Amyklas' daughter Hege-sandra. From this man is born Alektor. His brother was Boethoos from whom is descended Eteoneus. So, Eteoneus is a relative of

<sup>16</sup> Cf. Marchand 2008, 91 and Thuc. 1.9.2.

<sup>17</sup> Cf. Allen 1921, 63.

<sup>18</sup> Cf. West 1985, 109-10.

<sup>19</sup> Schol. ad Eur. *Or.* 5, p. 128 Mastronarde.

<sup>20</sup> Schol. ad Hom. *Od.* 4.22 [HM<sup>a</sup>] Pontani = Pherecyd. fr. 132 Fowler.

Menelaos and he is his servant, as Patroclus is to Achilles. (Transl. Morison; modified)

As it is well known, Greek heroic tradition does not supply clear evidence for kingship being transmitted from father to son.<sup>21</sup> Starting from Pelops, who became king in Elis in virtue of his marriage to Hippodameia, daughter of the local king Oinomaos, his sons became kings elsewhere in the Peloponnese rather than in Elis itself. According to Pherekydes, Argeios, son of Pelops, goes to Amyklai, where he marries Amyklas' daughter Hegesandre. In the regular tradition, Amyklas plays a crucial role in Laconian genealogy, as he is son of Lakedaimon and Sparte.<sup>22</sup> But this relationship between Argeios and Amyklas and his Laconian family is unattested elsewhere and it seems to be an invention by Pherekydes himself.

As Fowler (2013, 438) puts it, Argeios "looks like a filler-name" and cannot be an eponym of Argos.<sup>23</sup> The eponym of the city of Argos is Argos. However, Pherekydes' choice is hardly unintentional and begs for an explanation. Being homonymous with the adjective ἀργεῖος (from Argos, Argive), the hero Argeios is however removed from the city of Argos and transferred to the Laconian Amyklai. He is therefore located under Spartan influence where he succeeds his father-in-law, Amyklas, as the ruler of this city. As a result of that, the kingship of Amyklai falls upon a Pelopid, a fact which consolidates the presence of this family in Laconia. Furthermore, Argeios' son Boethoos is the father of Eteoneus. Eteoneus was a relative and an attendant of Menelaos and as a κρείων in Homer (*Od.* 4.22) he enjoyed a high status. In other words, the Atreid Menelaos appears firmly anchored in Sparta and the southern Peloponnese, where he has an attendant in Amyklai (in the same way Agamemnon in the northern Peloponnese has in Echebolos an ally in Kleonai) [stemma 3].

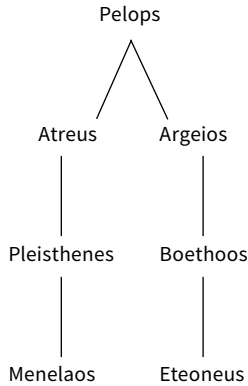
---

<sup>21</sup> Cf. Finkelberg 2020.

<sup>22</sup> Cf. Calame 1987, 164-6.

<sup>23</sup> Cf. Hall 1997, 89: "These characters [*i.e.* Argeios ('Argive'), among others] are 'fillers' and are normally encountered sandwiched between better-known personages; they rarely occur at the beginning or end of any genealogeme".

Stemma 3



Pherekydes' arrangement does not seem unrelated to the pro-Spartan policy of Kimon and his resolute philolaconism (cf. Plu. *Cim.* 16.1 ἀπ' ἀρχῆς φιλολάκων). As long as Kimon remained a hegemonic figure in Athenian politics, there were few possibilities of cooperation for Argos and Athens and Argos remained isolated in Greece.<sup>24</sup> Pherekydes' severing ties of the Pelopid Argeios from Argos, as well as his marrying in Laconia, seem to conform with the political strategy of Kimon. Pherekydes' genealogies reflect the isolationism of Argos, while at the same time they establish the Atreidai in strategic points of the Peloponnese, where they appear closely associated with powerful allies. In fact, Kleonai was located on one major route and at a crossroads of travel through the northeastern Peloponnese and it was a natural access for the Spartans moving towards the Isthmus. In order to avoid the territory influenced by Argos entirely, one would have to turn north at Phlious and head for Sikyon.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Cf. Kelly 1974, 82.

<sup>25</sup> Cf. Pritchett 1989, 3.

#### 4 The Atreidai in the Post-Kimonian Period

To conclude, a brief mention will be made to the place of the Atreidai in the period immediately following the activities of the early mythographers under scrutiny here. There is no need to insist on the crucial role that Attic tragedy played in the subsequent construction of the identity of the Atreidai. After a long period in which Kimon's philo-Spartan programme held sway, at the end of the 460 the most radical democratic party took over the power in Athens. Kimon was banished by ostracism for ten years and a crucial mutation in Athenian external politics occurred. Athens broke the alliance with Sparta whereas links with Argos, the traditional adversary of Sparta, started to consolidate.

The dwelling place of the Atreidai in the *Oresteia* (458 BCE), as already Wilamowitz suggested, needs to be understood within this context.<sup>26</sup> Aischylos avoided the name Mykenai because Athens was in friendly terms with Argos at that time and the destruction of her rival, Mykenai, had taken place only a few years before. Balances of power had shifted radically.

According to Diodorus Siculus (11.65), in the fifth century BCE the Mycenaean attempted to lay claim to the Nemean Games. As a result, Argos and her allies attacked Mykenai and destroyed the city (ca. 465 BCE). Diodorus refers only to unnamed allies of Argos, but Strabo (8.6.19) specifies that they were the Kleonaians and the Tegeatians:

μετὰ δὲ τὴν ἐν Σαλαμῖνι ναυμαχίαν Ἀργεῖοι μετὰ Κλεωναίων  
καὶ Τεγεατῶν ἐπελθόντες ἄρδην τὰς Μυκίνας ἀνεῖλον καὶ τὴν  
χώραν διενείμαντο.

But after the naval battle at Salamis the Argives, along with the Kleonaians and Tegeatians, came over and utterly destroyed Mykenai, and divided the country among themselves. (Transl. Jones)

I would like to insist that the contrast between Akousilaos and Pherekydes is relevant at this point. Akousilaos' Kleonymos is not related to Atreus nor appears to be located within the Mycenaean sphere of influence in Kleonai. There is nothing to be astonished at, as Akousilaos is writing from Argos and most probably reflects an Argive point of view in his work. If Pherekydes' genealogy of Echepolos can be seen as a reflection of the expansion of Mycenaean predominance northwest through Kleonai, in the post-Kimonian period the state of affairs had changed in Athens. Kleonai had by then become an ally of Argos against Mykenai. All of a sudden, the ancient dwelling place of the Atreidai, Mykenai, had become an embarrassing place for the Athenian audience.

<sup>26</sup> Cf. Wilamowitz Moellendorff 1895, 11. For an excellent survey of the historical and political context of the *Oresteia*, cf. Medda 2017, 11-17.

## Bibliography

- Allen, T.W. (1921). *The Homeric Catalogue of Ships. Edited with a Commentary*. Oxford: Clarendon Press.
- Andolfi, I. (ed.) (2019). *Acusilaus of Argos' Rhapsody in Prose. Introduction, Text, and Commentary*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Calame, C. (1987). "Spartan Genealogies: The Mythological Representation of a Spatial Organisation". Bremmer, J. (ed.), *Interpretations of Greek Mythology*. London: Routledge, 153-86.
- Dolcetti, P. (2001). "Le genealogie di Ferecide di Atene e i Θησεῖα cimoniani". *Quaderni del Dipartimento di filologia, linguistica e tradizione classica 'Augusto Rostagni'*, 17, 67-75.
- Finkelberg, M. [1991] (2020). "Royal Succession in Heroic Greece". Finkelberg, M. (ed.), *Homer and Early Greek Epic. Collected Essays*. Berlin; Boston: De Gruyter, 199-217. <https://doi.org/10.1515/9783110671452-019>.
- Fowler, R.L. (2000). *Early Greek Mythography*. Vol. 1, *Texts*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Fowler, R.L. (2013). *Early Greek Mythography*. Vol. 2, *Commentary*. Oxford: Oxford University Press
- García Ramón, J.L. (2020). "Onomástica griega, fraseología, lengua poética indoeuropea: para una reelaboración de Fr. Bechtel, *Die historischen Personennamen des Griechischen*". *Atti del Sodalizio Glottologico Milanese*, 15, 27-59. <https://doi.org/10.54103/1972-9901/16695>.
- Hall, J.M. (1997). *Ethnic Identity in Greek Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Henrichs, A. (1987). "Three Approaches to Greek Mythography". Bremmer, J. (ed.), *Interpretations of Greek Mythology*. London: Routledge, 242-77.
- Huxley, G. (1973). "The Date of Pherekydes of Athens". *GRBS*, 14, 137-43.
- Jones, H.L. (ed.) [1927] (1954). *The Geography of Strabo*, vol. 4. London; Cambridge (MA): William Heinemann; Harvard University Press.
- Kelly, T. (1974). "Argive Foreign Policy in the Fifth Century B.C.". *CPh*, 69, 81-99. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/366053>.
- Lattimore, R. [1951] (1967). *The Iliad of Homer. Translated and with an Introduction*. Chicago; London: The University of Chicago Press.
- Maass, E. (1888). "Mythische Kurznamen". *Hermes*, 23, 613-21.
- Marchand, J. (2008). "Kleonai, Kleone, and Kleonymos: Competing Founding Myths for the Polis of Kleonai in the Northeastern Peloponnesos". *SyllClass*, 19, 77-114. <https://muse.jhu.edu/article/538251>.
- Medda, E. (2017). *Eschilo. Agamennone. Edizione critica, traduzione e commento*. 3 voll. Roma: Bardi Edizioni.
- Morison, W.S. (2011). "Pherekydes of Athens (3)". Worthington, I. (ed.), *Brill's New Jacoby*. Leiden: Brill. <https://scholarlyeditions.brill.com/bnjo/>.
- Pàmias, J. (2017). "Coon or Cimon? Pherecydes' Homer: The Mythographic Possession of an Epic Past". *Mnemosyne*, 70, 131-9. <https://doi.org/10.1163/1568525x-12342203>.
- Pàmias, J. (2022). "The Origins of Mythography as a Genre". Smith, S; Trzaskoma, S. (eds), *Oxford Handbook of Greek and Roman Mythography*. Oxford: Oxford University Press, 29-60. <http://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190648312.013.3>.

- Papathomopoulos, M. (1992). "Le retour de Plithène. Disparition et réapparition d'un personnage mythique". *REG*, 105, 45-58. <http://doi.org/10.3406/reg.1992.2535>.
- Peersman, J. (1993). "Plithène et sa famille dans les généalogies de la tradition hésiodique". *AC*, 62, 203-12. <http://doi.org/10.3406/antiq.1993.1170>.
- Pritchett, W.K. (1989). *Studies in Ancient Greek Topography*, vol. 6. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Toye, D.L. (2009). "Akousilaos of Argos (2)". Worthington, I. (ed.), *Brill's New Jacoby*. Leiden: Brill. <https://scholarlyeditions.brill.com/bnjo/>.
- West, M.L. (1985). *The Hesiodic Catalogue of Women. Its Nature, Structure, and Origins*. Oxford: Oxford University Press.
- Wilamowitz Moellendorff, U. (Hrsg.) (1895). *Euripides. Herakles. Erklärt von Ulrich von Wilamowitz Moellendorff*, Bd. 2. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.



# Out of Argos. Dramatic Landscapes and Kinship Strategies in Euripides' *Electra*

Giulia Re

Università di Pisa, Italia; École Pratique des Hautes Études (EPHE), France

Sonny Wyburgh

Università di Pisa, Italia

**Abstract** Euripides' *Electra* is characterised by a decentralisation of the scenic focus. In this paper, we will analyse from a historical-anthropological perspective one of the 'centrifugal' images that distinguish the play, that is the killing of Aegisthus during the sacrifice to the Nymphs. The spaces involved can be associated to the domestic prerogatives once belonging to Agamemnon and the status of young aristocrat which Orestes is entitled to by birth. This process is triggered by the 'setting' of the scene in a specific dramatic landscape, the one in which Aegisthus' sacrifice takes place.

**Keywords** Greek tragedy, Euripides, *Electra*, Kinship, Landscape, Identity, Greek religion.

**Summary** 1 Introduction. – 2 Kinship Strategies. – 3 Fabricating a Hero Through Landscape. – 4 Conclusions.

## 1 Introduction

The myth regarding Orestes' return to Argos presents itself, in the different versions found in the tragic *corpus*, as the story of Orestes' process of identity construction and his territorial reinstatement. In most versions, the central dramaturgic position occupied by the pal-



Edizioni  
Ca' Foscari

**Lexis Supplementi | Supplements 12**

e-ISSN 2724-0142 | ISSN 2724-377X  
ISBN [ebook] 978-88-6969-709-8 | ISBN [print] 978-88-6969-736-4

**Peer review | Open access**

Submitted 2022-10-13 | Accepted 2022-10-21 | Published 2023-07-07

© 2023 Re, Wyburgh | © 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-709-8/003

ace of the Atreids plays a fundamental role, both as seat of power and as heart of the οἶκος.<sup>1</sup>

Euripides' *Electra*, however, presents what we may call a 'centrifugal' tendency: the whole action is moved out of Argos. This distance from the πόλις - and from literary tradition - constitutes a significant dramaturgic variation which has a strong impact both on the creation of mental spaces and on the representation of the characters' identities. In this paper, we will focus on the killing of Aegisthus during the sacrifice to the Nymphs. By setting the murder scene in a space which does not recall the genealogical succession of violent acts committed by the Tantalids,<sup>2</sup> Euripides invites his audience, and us, to understand the avenger's actions using a different network of mental associations.

## 2 Kinship Strategies

Firstly, we shall break down the process through which Orestes' identity is construed before his revenge takes place. By isolating the single steps that lead Orestes from being a reject of the house (πάρεργ[ον] [...] δόμων, l. 63) to being the victorious son of a victorious father (ὦ καλλίνικε, πατὴρ ἐκ νικηφόρου | γεγώς, ll. 880-1),<sup>3</sup> we will highlight the importance of the play's centrifugal tendency. Indeed, Orestes' characterisation takes place entirely outside Argos, away from the palace of the Atreids. This aspect has led several scholars to interpret the play as the representation of Orestes' failure in the process of regaining his prerogatives.<sup>4</sup> We shall instead see how the imagery exploited by Euripides construes a positive process, albeit one alternative to tradition.

The first step of this process consists in Orestes' visit to his father's tomb, with the consequent offering of a lock of his hair and an animal sacrifice.<sup>5</sup> Through an image already attested in epic, Euripides associates Orestes' first declaration of vengeance<sup>6</sup> to the funerary practices of Homeric warriors.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Orestes is successfully reinstated in his ancestors' palace in Aesch. *Eum.* 747-66; Soph. *El.* 1508-10; Eur. *IT* 980-6, *Or.* 1653-65.

<sup>2</sup> Cf. Aesch. *Ch.* 1065-77.

<sup>3</sup> The text of Euripides' *Electra* is reproduced from Diggle 1981.

<sup>4</sup> Cf. Arnott 1981; Distilo 2017.

<sup>5</sup> Eur. *El.* 90-3.

<sup>6</sup> Eur. *El.* 87-9.

<sup>7</sup> Cf. e.g. the offering of κόμμαι on Patroclus' funeral pyre in *Il.* 23.43-6, 135-6.

Whilst in the Aeschylean *Libation Bearers* such an association contributes directly to Electra's recognition of Orestes,<sup>8</sup> the centrifugal tendency of *Electra* makes it a necessary, albeit insufficient, starting point. The position of Agamemnon's tomb, which is both outside the scenic space and away from the royal palace,<sup>9</sup> makes it impossible for Electra to recognise her brother's supposedly heroic identity in the ritual actions he has performed. In fact, not only is it impossible for Electra to see the signs of sacrifice near the tomb, but - if we decide to defend the transmitted text - she refuses to believe that Orestes has arrived at their father's tomb without then entering the city of Argos merely for fear of Aegisthus.<sup>10</sup>

This discrepancy between Electra's expectation and Orestes' actions, who states in the prologue to be hiding from Aegisthus (λαθῶν τυράννους οἱ κρατοῦσι τῆσδε γῆς. | καὶ τειχέων μὲν ἐντὸς οὐ βαίνω πόδα, ll. 93-4), should not be understood as a sign of a narrative incoherence and thus a possible sign of interpolation.<sup>11</sup> On the contrary, this discrepancy serves to underline the markedness of Euripides' version. It therefore invites us to explore whether a narrative paradigm shift entails a connotative paradigm shift.

The second step takes place at the beginning of the first episode. At l. 220, Orestes grabs Electra who, fearing the stranger may want to hurt her,<sup>12</sup> warns him not to touch what he ought not touch.<sup>13</sup> Orestes replies that there is no person who could touch her in a more legitimate manner (οὐκ ἔσθ' ὅτου θίγοιμι' ἄν ἐνδικώτερον, l. 224).

The adjective ἐνδικος - and its corresponding adverb ἐνδικῶς - is a poetic word found primarily in the tragic *corpus*. The term can mean both 'in which there is justice', i.e. 'just', and, especially in Aeschylus, 'which has legal claim', so 'entitled/authorised'.<sup>14</sup> Evidence for this second meaning is not, however, limited to Aeschylus and can also be found within our play at line 1096: here Electra closes her ῥῆσις against Clytaemestra by stating that if the killing of Agamem-

---

<sup>8</sup> Aesch. *Ch.* 225-36.

<sup>9</sup> Cf. Eur. *El.* 94, 288-9, 509.

<sup>10</sup> Eur. *El.* 524-6. These lines belong to a wider section (518-44) which has been suspected of interpolation since Mau (1877), cf. Fraenkel 1950, 3: 821-6. West (1980, 17-22) defends 524-6 whilst suggesting that 520-3 and 527-44 are almost certainly interpolated, albeit Euripidean. Cropp (1988, 137-8) considers the whole passage authentic due to lack of any strong textual evidence for a possible interpolator. More recently, the lines have been defended by Roisman, Luschnig (2011, 164-5). Cf. Distilo 2012, 1: 234-8.

<sup>11</sup> Cf. Eur. *El.* 336-8, a section whose authenticity is not, to our knowledge, questioned: here Electra expresses similar expectations regarding her brother.

<sup>12</sup> Eur. *El.* 215-19.

<sup>13</sup> Eur. *El.* 221-3.

<sup>14</sup> Cf. Aesch. *Sept.* 673, *Suppl.* 590-1. Cf. Eduard Fraenkel's discussion on ἐνδικός at Aesch. *Ag.* 996 in Fraenkel 1950, 2: 448-9. More recently, cf. Medda 2017, 3: 112.

non was 'just', the murder of Clytaemestra is 'legally entitled' (εἰ γὰρ δίκαι' ἐκεῖνα, καὶ τὰδ' ἔνδικα). There is no reason why the variation between δίκαιος and ἔνδικος should be ignored. Indeed, this line concludes a speech dense with legal terminology and brings a conclusion to her previous statement:

if a murder shall in turn request a murder having sentenced it, then Orestes and I shall slay you avenging our father. (εἰ δ' ἀμείψεται | φόνον δικάζων φόνος, ἀποκτενῶ σ' ἐγὼ | καὶ παῖς Ὀρέστης πατρὶ τιμωρούμενοι, ll. 1093-5).

The linking idea between these lines and 1096 is that the murder of Clytaemestra is not only 'just', but 'legally entitled' because sentenced as compensation for Agamemnon's murder.<sup>15</sup> Thus, we may suppose that ἔνδικώτερον is used to express legal entitlement rather than moral rightfulness.<sup>16</sup>

Moreover, the actors' words and movements work in two directions which result complementary to our interpretation of ἔνδικώτερον. On the one hand, these lines reflect a common Athenian perspective on gender politics: physical contact between free women and men who were not close of kin was discouraged, if not prohibited. This aspect of Athenian daily life often emerges in Euripides<sup>17</sup> and should be linked to the general reclusion of women in domestic spaces: access to these spaces was granted only to very close male relatives.<sup>18</sup> This cultural horizon emerges again in the play when Electra's supposed husband, seeing her speak with two young strangers in front of his own house, stresses the inconvenience of the situation (ll. 343-4).

On the other hand, the image of a man who takes a young girl by the hand recalls the iconographic motif known as the χεῖρ ἐπὶ καρπού.<sup>19</sup> This gesture is found on vascular representations of wedding rituals and is a symbolic representation of the bride's passage from her earlier κύριος (often her father) to a new κύριος, i.e. the husband. The symbolic power underlying this image is the same mental association we find behind the ἐγγύη, word with which the Athenians expressed the legal agreement between a young girl's κύριος and her future husband

---

**15** For further analysis of this interpretation, cf. Distilo 2012, 2: 541-4.

**16** For the occurrence of this use in Euripides, one may also look at *Andr.* 920 or *Ion* 1316.

**17** Cf. *Her.* 474-7, *Andr.* 595-60, 876-7, *HF* 527, *Or.* 108, *IA* 831-6.

**18** Cf. the paradoxically, and ideologically, reversed model attributed to Egyptian society in Hdt. 2.35. The seclusion of women may have been reinforced in urban Athens after the Periclean law on citizenship of 451/0. The obligation of proving one's ἀστός pedigree both through father and mother enforced a stronger social control on ἀσταῖ women correlated to an increased perception of bastardy as a political threat to the community. On this point, cf. Ogden 1996; Silver 2018.

**19** Lissarague 1990, 189. Cf. e.g. the Attic pyxis ARV<sup>2</sup> 924, 33, dated 470-60 ca.

which precedes the wedding rituals.<sup>20</sup> The word supposedly derives from the use of placing in one's hand a contractual token of guarantee to ritually enforce the positive outcome of an exchange between two parts.<sup>21</sup> It is also worth mentioning that the verb ἐγχειρίζειν (place/receive in one's hand) is found in the oratory *corpus* to describe the organisation of the wedding of daughters or sisters.<sup>22</sup>

By declaring that he is touching Electra ἐνδικώτερον, Orestes employs symbolic vocabulary and performs actions which confirm his awareness of his own legal 'authority' over his sister.

Access to this authority plays a key role in the construction of Orestes' identity and is also a central element of the third step of the process we are analysing. At l. 259, Electra tells Orestes how the man to whom Aegisthus has given her in marriage has still not lain with her because he believes that Aegisthus is not the girl's real κύριος. The hero deduces from this that the αὐτουργός fears that Orestes might carry out legal action against him.<sup>23</sup> According to the Athenian norms on hereditary succession regulated by the ἀγχιστεία system, after the death of the father guardianship passed to the brother by both parents, if there was one.<sup>24</sup> Aegisthus would find himself far off in the line of succession: not only would he come after Orestes, but he would find himself after Menelaus and Pylades.<sup>25</sup> By usurping this right, Aegisthus is acting 'illegally' and therefore exposes Electra's supposed husband to the risk of having to pay a fine (ἐκτέισι δίκην, l. 260)<sup>26</sup> to the legitimate κύριος.

The fourth step in Orestes process takes place in the second episode, when he returns on stage. As he approaches his sister, still pretending to be a messenger, he addresses her using her name (Ἠλέκτρα, l. 553). This detail is significant. In tragedy, messengers normally address female characters using either generic terms such as γυναῖκα or πότνια or employing more complex patronymic or andronymic formulae.<sup>27</sup> Women's first names are normally used only by close relatives. This poetic trend echoes a cultural pattern. On the basis of several passages from the *corpus* of Attic oratory, it has

---

**20** Discussion on the Athenian ἐγγύη, its nature and correlation to marriage, is vast. For a recent discussion, cf. Gherchanoc 2012, 32-4 and 107-8; Silver 2018, 29-33.

**21** Cf. Gernet 1968, 175-260, especially 252-5.

**22** Cf. Dem. 30.21.

**23** Eur. *El.* 258-60.

**24** Dem. 46.18. Cf. Humphreys 2018, 1: 95-106 on guardianship.

**25** According to a tradition followed by Euripides (*IT* 918), Pylades is the son of Strophios by a sister of Agamemnon and Menelaus.

**26** For this meaning of ἐκτείνειν δίκην, cf. Hdt. 9.94; Thuc. 5.49; Is. 10.15.

**27** Cf. how the Old Man and the Messenger address Electra and the Chorus of Argive women within this play: Eur. *El.* 487-8, 761.

been suggested that using a woman's first name in court or in public was a way to suggest her bad reputation.<sup>28</sup> It certainly wasn't a behaviour one would expect from a stranger.

Thus, Orestes' reintegration passes through a progressive reappropriation of the domestic prerogatives once belonging to Agamemnon. More specifically, Orestes gradually takes upon himself the role of Electra's κύριος, demonstrating his right to touch her, to ask for repayment for a marriage which he hasn't authorised and to call her by her own name. Euripides indulges on the dynamics related to the transmission of roles within the οἶκος, as the relationship between Orestes and Agamemnon's old παιδαγωγός testifies. The bond between Agamemnon and the latter is, in a certain sense, genealogically transmitted to his son. The man who had once reared Agamemnon is the same man who saved Orestes as a child<sup>29</sup> and who now, after revealing Orestes' identity to Electra, guides him – not only metaphorically, but literally –<sup>30</sup> along the path he must follow to regain control over his estate and defeat Aegisthus the usurper.

There is also another important element of centrifugal tendency in the construction of Orestes' identity. When the hero enters the scenic space with Pylades during the second episode, Electra announces his entrance saying that they are coming "with a swift foot" (οἶδ' ἐκ δόμων βαίνουσι λαιπηρῶι ποδί, l. 549). Let's analyse this point. The syntagm λαιπηρῶι ποδί allows for a series of possible intra- and intertextual associations. The image evokes the well-known Iliadic epithet for Achilles used by the Chorus during the first stasimon (κοῦφον ἄλμα ποδῶν Ἀχιλλῆ, l. 439, and ταχύπορον πόδα, l. 451).<sup>31</sup>

To understand the comparison with Achilles, we must analyse the context. The first episode ended with a discussion on the qualities that characterise men who are εὐγενεῖς: for Orestes, these are company (ὀμιλία, l. 384) and behaviour (ἦθη, l. 385). The stasimon that follows is then mainly dedicated to the appraisal of Achilles. He is a young warrior brought up by a paternal figure (ἔνθα πατήρ | ἵππότηας τρέφεν, ll. 448-9), serving under Agamemnon's authority<sup>32</sup> as a light for the whole of Greece (Ἑλλάδι φῶς, l. 449) who receives his weapons from the Nereids in a rural place named after the Nymphs (Νυμφαίαις σκοπιάς, l. 447).

**28** Cf. Thuc. 2.45.2; Dem. 40.6, 45.27. Cf. also Schaps 1977 and Faraguna 2014, 174.

**29** Eur. *El.* 555-6.

**30** Eur. *El.* 664-5, 669-70.

**31** Cf. *Il.* 22.24. There has been much discussion on the first stasimon and critics generally agree that the ode holds up the epic world to the present of tragic performance, cf. Kubo 1967, 15-31 and Cropp 1988, 127-9 with further references.

**32** Eur. *El.* 448-51, 479-81.

Various scholars have already observed that the passage from the first episode to the first stasimon establishes a connection between the figures of Orestes and Achilles.<sup>33</sup> The Achilles of the first stasimon embodies, in his *ὀμιλία* and his *ἦθη*, the ideals of *εὐγένεια* exposed by Orestes earlier on. One could say that Achilles plays a paradigmatic role: when Orestes re-enters the scenic space, his movements recall those of Achilles (the swift foot) and are associated to the recognition of *εὐγένεια*.<sup>34</sup>

In the other plays in which Orestes is the main character, the role here attributed to Achilles is often given to Pelops, young warrior skilled in chariot racing.<sup>35</sup> The distance from the royal palace seems to imply a distance from Orestes heroic models within his own *γένος*. Not only is Pelops not mentioned for what concerns his agonistic warrior skills, but he is also never mentioned as an ancestor of any of the characters, thus confirming the play's tendency (centrifugal to tradition) to not explore the Tantalid genealogy.

At the end of the second episode, Orestes sets off to murder Aegisthus during a sacrifice to the Nymphs, in a setting which is distant from the royal palace in Argos and from all its traditional genealogical associations. Nevertheless, the place towards which he moves remains a space in which he must become *άνήρ* (*πρὸς τὰδ' ἄνδρα γίγνεσθαί σε χρή*, l. 693), thus fulfilling an identity which follows, as we have seen, a double path: new *κύριος* of the *οἶκος* of Agamemnon the father and young warrior at the service of Agamemnon the king.

### 3 Fabricating a Hero Through Landscape

The identity construction of any tragic character entails an act of contextualisation which specifies their aesthetic and their actions. To spark this process, tragedy employs a synthesis of spatial and religious elements, thus creating what we may call a 'dramatic landscape'.<sup>36</sup> This tool can help us recognise crossed references to: a

<sup>33</sup> On the analogies between Orestes and Achilles, cf. Zeitlin 1970 and Kraus 1992, 157-63.

<sup>34</sup> Eur. *El* 550-1.

<sup>35</sup> Cf. Aesch. *Ch.* 503; Soph. *El.* 10, 502-7; Eur. *IT* 1-3, 807, 823-6, *Or.* 971-3.

<sup>36</sup> The notion of dramatic landscape is inspired by F. de Polignac and J. Scheid's notion of religious landscape (on *paysage religieux*, cf. Scheid, Polignac de 2010, 481-95), identifying landscape in archaic and classical Greece as an intersection between spatial dimension, human perception, and religious practices. Landscape is a material dimension pre-existing our knowledge and whose components can be described in a variety of culturally determined perspectives (Descola 2005). On different theoretical approaches, cf. Lenclud 1995, 3-19; Roger 1997, 26-30. On religious connotations of spaces, cf. Corbin 2001, 7-54 and Berque 2008, 11-20. For ancient Greece and the perception of sacred landscapes, cf. Guettel Cole 2004, 30-56; Brulé 2012.

specific spatial frame, the divine powers associated to it, and actions performed in that spatial frame, be it inside or outside the scene.

Aegisthus' sacrifice is out of the spectators' visual range and is verbally reported by a messenger. By depriving the audience of the possibility of seeing (θεωρεῖν) the poet produces a highly symbolic landscape, which the public can decode by relying on their own experience in conceptualising sacred spaces and religious practices.<sup>37</sup>

We shall de-construct the narrative of the sacrifice to observe the interactions of the components we have isolated.

First of all, we notice that the verbally reported space coincides with the Argive χώρα and not with a political space (ἀγρῶν πέλας τῶνδ' ἵπποφορβίων ἔπι, l. 623). Historically, the dwelling areas of the Nymphs are often far from the city and morphologically characterised by karst caves hosting spring waters and untouched nature.<sup>38</sup> Accordingly, the landscape in which Aegisthus is moving is an "irrigated meadow" (l. 777).

The cultic frame of the characters' movements is a religious feast (ἔροτις), connected to specific prescriptions and gestures.<sup>39</sup> Tragedy is not the mirror of authentic cult realities, so we will need to observe how the poet represents actions and objects involved in the ceremony. We should also take note of the recipient of the rite: the Nymphs (l. 625), perceived as living and possessing the place.

The dramatic landscape of the passage is thus formed by the interactions of three axes (extra-urban space - sacrificial actions - Nymphs), but this spatial and religious dimension is more of a contextual location than a real place. The fictional aspect of dramatic landscape allows us to realise its role as a system of notions deeply rooted in fifth-century Athenian thought. The positional character of this tragic space, tailored to host the sacrifice to the Nymphs, shows important intersections with the correct dynamics of the οἶκος and with the literary inflections of Orestes' identity.

The Nymphs' landscape is introduced by the role it plays in the religious celebration. Orestes gathers information on Aegisthus' intentions to offer a sacrifice, picturing the birth of a new male heir in Argos, whose nurturing is to be favoured by the goddesses (τροφεία παίδων ἢ πρὸ μέλλοντος τόκου; l. 626). This was a common reason for sacrificing to the Nymphs, and appears among the preliminary rituals (προτέλεια) for propitiating and sanctioning birth. These kinds of rites have a private and domestic nature and their purpose is to

---

<sup>37</sup> On 'vision' without 'seeing', cf. Meineck 2018, 52-78.

<sup>38</sup> Cf. Ustinova 2009, 13-52, Fabiano 2013, 165-95 with further bibliography.

<sup>39</sup> On Greek ἔροταί, cf. Calame 1992, 29-54; Parker 2005, 159-65. On religious festivals in Euripidean tragedy, cf. Taddei 2020, 17-56.



grant the prosecution of the γένος via a legitimate procreation.<sup>40</sup> So, the association between the Nymphs' sphere of action and the ritual performance echoes the familial and 'genetic' instances which feature broadly throughout the whole tragedy.

To enhance the communicative force of the Nymphs' dramatic landscape, we can investigate the practices and offerings dedicated to them in an Attic context - the one within which the drama is produced. In fact, an animal sacrifice is one of several possible ways to honour the Nymphs, but not the most recurrent.<sup>41</sup> The Attic caves of Vari and Keratsini show sets of small offerings, votive statuettes and artifacts, ceramics, and sacrificial remains of small-sized animals. During the fifth century, there was a consistent propagation of cult practices in grottos and caves strongly associated with the Nymphs, and involving Hermes, Pan, or Apollo, to whom animal victims were more commonly offered.<sup>42</sup> The θυσία of a large-sized animal, described in detail by our passage, is thus intended to convey an image of ritual bloodshed, reinforced by the term βουσφαγεῖν (l. 627), which has more to do with Aegisthus's destiny, than with the bovine. It is not by chance that Orestes will strike his enemy by the altar, like a sacrificial victim.<sup>43</sup>

In addition to the unusual offering to the Nymphs, *Electra* develops the cultic context in another direction, reshaping the morphology of ritual space.

After having engaged the "Thessalian strangers" (Orestes and Py-lades) as participants to the feast, Aegisthus invites them to go inside, using the expression ἀλλ' ἴωμεν ἐς δόμους (literally: 'let's go to the house').<sup>44</sup> Soon after, we notice the term οἴκοι (l. 790), employed to point out the area of the sacrificial action, followed by στέγη (l. 802). These textual references help the public to mentally build a location endowed with an interior space where the killing takes place. This detail appears anomalous compared to the general tendency to per-

<sup>40</sup> Ballentine 1904, 77-119, still useful on the associations between the goddesses and water springs. On the relationships with other divine powers, Borgeaud 1979, 47-73. See also the pantheon found in the cave of Pantakles in Pharsalos (*SEG* 1.247). The presence of Apollo is well attested in the cave of Pan and the Nymphs situated in the area called Makrai, on the northern slope of the Athenian Acropolis (Eur. *Ion* 491-502).

<sup>41</sup> Attica is where most of the information on the Nymphs' cults has been recovered. See Larson 2001, 226-35 and Sporn 2013, 202-16. On the Vari cave, Laferrière 2019, 185-216.

<sup>42</sup> In *Od.* 14: 420-35, Eumaeus offers a boar to the Nymphs and Hermes. Nymphs' caves can host a stone altar for sacrificing sheep and goats, but the act of βουσφαγεῖν, implying the treatment of a large animal, is less frequent. For a survey of typical cave offerings, Spathi 2013, 395-415.

<sup>43</sup> On Aegisthus' sacrifice, Mirto 1980, 298-325, Henrichs 2012, 180-94.

<sup>44</sup> Eur. *El.* 787. Cropp (1988, 155) prefers the generic 'courtyard'. Denniston (1939, 147) thought it was a real τέμενος, but none of these interpretations seem to give value to the actual sense of the terms δόμος, οἶκος, στέγη.

form a *θυσία* in exterior areas, on external altars, so that the smoke and smell of the meat could reach the gods.<sup>45</sup>

The ritual landscape presents itself as a combination of natural and anthropised elements. Indeed, the mention of a 'house' in the Nymphs' meadow has a strong symbolic significance in a drama whose thematic heart is the polarity between different οἴκοι - the isolated one Electra is forced to live in and the palace of Argos. Therefore, the designation of the sacrificial space as a δόμος bears a degree of polyvalence: in an intra-dramatic perspective, the presence of a δόμος recalls the spatial core of the Atreid legend, the palace of Argos. Hence, this can be also thought of as parallel to the killing of Clytaemestra, staged inside Electra's hut.<sup>46</sup> In an extra-dramatic perspective, Euripides' intention to endow the landscape of the Nymphs with a δόμος must be stressed, because it shows a rare - if not unknown - conformation of these cult spaces.

We can add this 'anomaly' to the previous choice of presenting Aegisthus' sacrifice as one involving a large animal. Probably, both are innovations to what was widespread experience in religious and sacrificial practices. The public could be aware of these variations relying on their own experience of sacrifice-doers and of theatrical spectators. To this regard, a link with the reality of religious practice is given by the mention of λουτροφόροι and χέρνιψ (l. 794), tools which were commonly used in the preliminary lustrations during the Nymphs' cults.

The intentional construction of an *ad hoc* spatial dimension produces an amplification of the notion of οἶκος, which constantly lingers in the background of the narrative, despite the setting being far from the house in Argos. The effectiveness of these references becomes tangible thanks to the association between the 'domestic' morphology of sacrificial space and the divine powers involved in the background, who grant the prosecution of the household.

Having observed the morphology of spaces and the qualities of the divine powers involved in this dramatic landscape, we can turn to the agents performing inside this fictional frame. Orestes and Pylades are disguised as Thessalians and pretend to be headed to the Alpheios river, to Olympian Zeus' sanctuary (ll. 781-2).

This new characterisation has geographic facets, which further outline the imaginary landscape Euripides is gradually pushing out of Argos.

<sup>45</sup> We must remember that we are dealing with a literary account of a ritual action which does not represent a source for understanding real sacrificial action. Cf. Di Donato 2010.

<sup>46</sup> On Electra's house, cf. Medda 2013, 44-67. On the notion of polyvalence (*polyvalence des images*), cf. Gernet 2004, 48-9.

By defining himself Thessalian, Orestes gains the ability to act in accordance with his new ethnonym. A name describes, but at the same time builds the object it refers to.<sup>47</sup> Being a Thessalian gives Orestes a special skill in the use of daggers, allowing him to strike Aegisthus behind his back. Thessalians were known throughout Greece for their mastery in handling blades, as Aegisthus himself ironically states.<sup>48</sup> Many sources inform us that this feature was often stigmatised as dangerous and unreliable. Demosthenes (*Ol.* 1.22) will say: "Thessalians are treacherous by nature, now like in the past",<sup>49</sup> giving for granted a reputation Euripides refers to in *Phoenician Women* (ll. 1407-9), mentioning a "Thessalian feint" used by Eteocles to kill Polynices. Moreover, Herodotus numbered the Thessalians among the most committed helpers of the Persians.<sup>50</sup>

These treacherous military skills are mirrored by Orestes, who is thus entitled to ask for a Thessalian dagger rather than a Doric one: Φθιάδ' ἀντὶ Δωρικῆς | οἷσει τις ἡμῖν κοπίδ (ll. 835-7). Significantly, the knife that will kill the enemy is connoted by its provenance and is purposely chosen to perform the vengeance.

Textual references to distant geographical areas operate as identity providers for the characters. As a matter of fact, it is the religious landscape the contenders are into to decide who is going to live or die. Aegisthus prays to the Nymphs that Orestes may never return to reclaim his throne; Orestes silently pronounces an 'anti-prayer' in order to take back his father's prerogatives (λαβεῖν πατρῷα δώματ', l. 810).<sup>51</sup> Indeed, of the two prayers only Orestes' can be approved by the goddesses. This is possible, on one side, because Orestes' *status* actually coincides with that of the rightful owner of the household. On the other side, the spatial positioning of the characters is reacting with the competences of the goddesses in the domain of genetic identity, thus ensuring victory to the legitimate son of Agamemnon.

We can now explore one last, geographical and thematic *ouverture*. As we already said, Orestes' character in the *Electra* shows strong similitudes with the epic features of Achilles.<sup>52</sup>

The skills achieved by Orestes thanks to his Thessalian identity activate connections with epic heroic models. The dagger of Phthia, preferred to the Doric one, recalls Achilles' Thessalian origins which had been alluded to in the first stasimon. The description of Achilles' shield with the Gorgon (l. 460) foresees Orestes' entrance with

<sup>47</sup> Cf. Bonnet, Pironti 2021, 12. Cf. also Belayche, Brulé et al. 2005.

<sup>48</sup> Eur. *El.* 779-82, 814-18.

<sup>49</sup> Translation by the authors.

<sup>50</sup> Hdt. 7.6.2, 108, 130.

<sup>51</sup> Eur. *El.* 805-12.

<sup>52</sup> Eur. *El.* 482-6.

Aegisthus' head, generating a grip between a past of heroic slayings and a less glorious victory, i.e. a treacherous murder.<sup>53</sup> Whatever sympathy the audience could have for Orestes, we can still uncover a positive context behind his action. The final section of the play shows a wide repertoire of images linked to victorious coronation in Olympic contests, shortly after Aegisthus' death. Orestes had declared that he reached Argos precisely to win such a crown (ἦκω 'πὶ τόνδε στέφανον, l. 614). After the murder, a new series of apostrophes appears: καλλίνικος (ll. 865, 880-1) connecting Orestes and Agamemnon in heroic achievements. Moreover, there are many images of the hero's victorious coronation: στέψω κρᾶτα (l. 872), δέξαι ἀναδήματα, (l. 883), στέφανον ἐξ ἐμῆς χερῶς | δέχου, (ll. 886-7). The Chorus will finally state that the killing of Aegisthus was greater than the contests "on the banks of the Alpheios" – that is to say at Olympia: νικᾷ στεφανοφόρα κρείσσω τῶν παρ' Ἀλφειοῦ ρεέθροις τελέσας | κασίγνητος σέθεν (ll. 862-4).

In this group of references, we can detect a 'spatial turn',<sup>54</sup> especially since the two false Thessalians maintained to be directed to the Alpheios to offer a sacrifice in the precinct of Zeus. Such an expansion of the geographical horizon of the play prepares its conclusion: the definitive exit of Orestes from Argos and the foundation of the city of Orestheion, near the enclose of Zeus Lykaios, placed – remarkably – on the riverside of Alpheios (ll. 1273-5). The place and its foundation have nothing more to do with the crowns of Olympia, but are connected with a different cult centre, situated on Mt. Lykaeus.<sup>55</sup>

Therefore, we notice how Euripides stresses his choice of distancing Orestes from Argos. Not only will Orestes have to reach Athens to obtain absolution (ll. 1254-5): he will never return to his ancestral home, thus bringing the discourse on the Pelopids and their ventures as far away as possible from Argolis.<sup>56</sup>

However, the consequence is not a pathetic exile, but a substantial rehabilitation of the dignity of Agamemnon's children, thanks to the transition from a complete liminality in the Argive territory to a more solid position abroad. Exemplary are the words of the Diosk-

<sup>53</sup> In Aesch. *Ch.* 831-7 Orestes is compared to Perseus, the Gorgon slayer (cf. Garvie 1986, 273). On the Gorgon image in *Electra*, cf. O'Brien 1964, 13-39.

<sup>54</sup> For a general theory of the 'spatial turn', cf. Warf, Arias 2009.

<sup>55</sup> The precinct and altar of Lykaios show traces of sacrificial activities from the seventh century and hosted panhellenic celebrations. Cf. Jost 1985, 241-70 and 2002, 183-6. On the sanctuary's material aspects, cf. Mylonas 1943, 122-33. On Olympian religious setting, cf. Scott 2010.

<sup>56</sup> Euripides' *Electra* contains allusions to Apollo Lykeios in Argos, a divine ally of Orestes in the vengeance. It is possible, as Saïd (1993, 183) suggests, that this aspect of Zeus overlapped with Argive Apollo, in order to completely separate the hero from the divine power supposed to be his guide.

ouroi on Orestes and Electra's future, who will respectively become an οἰκιστής and a wife to Pylades. The only, unbearable retaliation will be leaving Argos for good.

#### 4 Conclusions

The aim of our analysis was to enhance the consequences of the spatial and thematic loss of polarity of the Argive royal house. We have tried to underline how the notion of οἶκος remains central, even when the drama entirely overshadows the Argive οἶκος. Thus, we have pointed out how the voluntary act of distancing the tragic narrative from the palace allows Euripides to elude the theme of genealogical transmission of guilt, which widely characterises the myth of the Atréids. On the other hand, the poet highlights new aspects of the legend, whose originality emerges in the characterisation of the hero.

The emphasis on the spatial dimension of the sacrifice is essential in an inquiry on identity, since it allows us to detect a positive shift in the construction of Orestes' character, even though this process is moved out of Argos. The details on his Thessalian origin must be read in this direction: although Orestes seems to acquire the treacherous skills attributed to Thessalian warriors, they are merely instrumental for the effectiveness of the vengeful act, and the paradigmatic role of Achilles, heightened by the same spatial references, gives him the positive features of a young ἄριστος in front of the Athenian audience.

Therefore, *Electra's* Orestes emerges as a problematic character, distanced from the audience's horizon of expectation, but nevertheless endowed with culturally positive aspects.

## Bibliography

- Arnott, W.G. (1981). "Double the Vision: A Reading of Euripides' *Electra*". *G&R*, 28(2), 179-92.
- Ballentine, F.G. (1904). "Some Phases of the Cult of the Nymphs". *HSCPh*, 15, 77-119.
- Belayche, N.; Brulé, P. et al. (éds) (2005). *Nommer les dieux: Théonymes, épithètes, épiclèses dans l'Antiquité*. Turnhout: Brepols Publishers.
- Berque, A. (2008). *La pensée paysagère*. Bastia: Aux éditions éoliennes.
- Bonnet, C.; Pironti, G. (éds) (2021). "Les Dieux d'Homère Vol. III. Attributs onomastiques". *Suppl. Kernos*, 38.
- Borgeaud P. (1979). *Recherches sur le dieu Pan*. Genève: Droz.
- Brulé, P. (2012). *Comment percevoir le sanctuaire grec?* Paris: Les Belles Lettres.
- Calame, C. (1992). "La festa religiosa". Vegetti M. (a cura di), *Introduzione alle culture antiche*. Vol. 3, *L'esperienza religiosa antica*. Torino: Gli Archi, 29-54.
- Corbin, A. (2001). *L'homme dans le paysage*. Paris: Les éditions Textuel.
- Cropp, M.J. (ed.) (1988). *Euripides Electra*. Oxford: Oxbow Books.
- Denniston, J.D. (1939). *Electra. Euripides*. Oxford: Clarendon press.
- Descola, P. (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard.
- Di Donato, R. (2010) "Ritualità e teatro nei Persiani di Eschilo". *Lexis*, 28, 59-66.
- Diggle, J. (ed.) (1981). *Euripidis Fabulae*. Vol. 2, *Supplices, Electra, Hercules, Troades, Iphigenia in Tauris, Ion*. Oxford: Oxford University Press.
- Distilo, N. (2012). *Commento critico-testuale all'Elettra di Euripide*. 2 voll. Padova: S.A.R.G.O.N. Editrice e Libreria.
- Distilo, N. (2017). "In the Suburbs of Argos. *Electra* and the Dialectics of the Excluded. Thoughts on the Mythological Narration in Euripides' *Electra*". De Poli, M. (ed.), *Euripides. Stories, Texts & Stagecraft*. Padova: Padova University Press, 21-30.
- Fabiano, D. (2013). "Nympholepsie dans religion et paysage". Borgeaud P.; Fabiano, D. (éds), *Construction et perception du divin dans l'Antiquité*. Genève: Droz, 165-95.
- Fabiano, D. (2019). *Senza Paradiso. Miti e Credenze sull'aldilà greco*. Bologna: il Mulino.
- Fraguana, M. (2014). "Citizens, Non-citizens, and Slaves: Identification Methods in Classical Greece". Depauw, M.; Coussement, S. (eds), *Identifiers and Identification Methods in the Ancient World*. Leuven; Paris; Walpole (MA): Uitgeverij Peeters en Departement en Oosterse Studies, 165-84.
- Fraenkel, E. (ed.) (1950). *Aeschylus. Agamemnon*. 3 vols. Oxford: Oxford University Press.
- Garvie, A.F. (1986). *Aeschylus. Choepori*. Oxford: Oxford University Press.
- Gernet, L. (1968). *Anthropologie de la Grèce antique*. Paris: Librairie François Maspero.
- Gernet, L. (2004). *Polyvalence des images. Testi e frammenti sulla tragedia greca*. Pisa: ETS.
- Gherchanoc, F. (2012). *L'Oikos en fête. Célébrations familiales et sociabilité en Grèce ancienne*. Paris: Éditions de la Sorbonne.
- Guettel Cole, S. (2004). *Landscape, Gender, Ritual*. Berkeley: The University of California Press.
- Henrichs, A. (2012). "Animal Sacrifice in Greek Tragedy: Ritual, Metaphor, Problematization". Faraone, C.A.; Naiden, F.S. (eds), *Greek and Roman Animal*

- Sacrifice: Ancient Victims, Modern Observers*. Cambridge: Cambridge University Press, 180-94.
- Humphreys, S.C. (2018). *Kinship in Ancient Athens. An Anthropological Analysis*. 2 vols. Oxford: Oxford University Press.
- Jost, M. (1985). *Sanctuaires et Cultes d'Arcadie*. Paris: École Française d'Athènes.
- Jost, M. (2002). "À propos des sacrifices humains dans le sanctuaire de Zeus du mont Lycée". Hägg, R. (ed.), *Peloponnesian Sanctuaries and Cults. Proceedings of the Ninth International Symposium at the Swedish Institute at Athens (11-13 June 1994)*. Stockholm: Svenska institutet i Athen, 183-6.
- Kraus, C. (1992). "Thessalian Orestes". *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 29, 157-63.
- Kubo, M. (1967). "The Norm of Myth: Euripides' *Electra*". *HSCP*, 71, 15-31.
- Laferrière, C. (2019). "Sacred Sounds: The Cult of Pan and the Nymphs in the Vari Cave". *CA* 38.2, 185-216.
- Larson, J. (2001). *Greek Nymphs. Myth, Cult, Lore*. Oxford: Oxford University Press.
- Lenclud, G. (1995). "L'ethnologie et le paysage. Questions sans réponses". Voisenat, C. (ed.), *Paysage au pluriel*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 3-19.
- Lissarague, F. (1990). "Uno sguardo ateniese". Schmitt-Pantel, P. (a cura di), *Storia delle donne*. Vol. 1, *L'antichità*. Roma-Bari: Laterza, 179-240.
- Mau, A. (1877). "Zu Euripides *Electra*". *Commentationes philologiae in honorem Theodori Mommseni. Scripserunt Amici*. Berolini: apud Weidmannos, 291-301.
- Medda, E. (2013). "La casa di Elettra. Strategie degli spazi e costruzione dei personaggi nelle due Elettre". Medda, E., *La saggezza dell'illusione: studi sul teatro greco*. Pisa: ETS, 81-112.
- Medda, E. (2017). *Eschilo. Agamennone. Edizione critica, traduzione e commento*. 3 voll. Roma: Bardi Edizioni.
- Meineck, P. (2018). *Theatrocracy. Greek Drama, Cognition, and the Imperative for Theatre*. London-New York: Routledge.
- Mirto, M.S. (1980). "Il sacrificio tra metafora e *mechanema* nell'*Elettra* di Euripide". *Civiltà classica e cristiana*, 1(3), 298-325.
- Mylonas, G.E. (1943). "The Lykaian Altar of Zeus". *Classical Studies in Honor of William Abbott Oldfather. Presented by a Committee of His Former Students and Colleagues*. Urbana: University of Illinois Press, 122-33.
- O'Brien, M.J. (1964). "Orestes and the Gorgon. Euripides' *Electra*". *AJPh*, 1, 13-39.
- Ogden, D. (1996). *Greek Bastardy in the Classical and Hellenistic Periods*. Oxford: Clarendon Press.
- Parker, R. (2005). *Polytheism and Society at Athens*. Oxford: Oxford University Press.
- Roger, A. (1997). *Court Trait  du Paysage*. Paris: Gallimard.
- Roisman, H.M.; Luschnig, C.A.E. (eds) (2011). *Euripides "Electra": A Commentary*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Saïd, S. (1993). "Tragic Argos". Sommerstein, A.H.; Halliwell, S.; Anderson, J.; Zimmermann, B. (eds), *Tragedy, Comedy and the Polis = Papers from the Greek Drama Conference Nottingham (18-20 July 1990)*. Bari: Levante Editori, 167-90.
- Schaps, D. (1977). "The Woman Least Mentioned: Etiquette and Women's Names". *CQ*, 27(2), 323-30.
- Scheid, J.; Polignac de, F. (2010). "Qu'est-ce qu'un 'paysage religieux'? Représentations culturelles de l'espace dans les sociétés anciennes". *RHR*, 4, 481-95.

- Scott, M. (2010). *Delphi and Olympia. The Spatial Politics of Panhellenism in the Archaic and Classical Period*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Silver, M. (2018). *Slave-Wives, Single Women and 'Bastards' in the Ancient Greek World. Law and Economics Perspectives*. Oxford: Oxbow Books.
- Spathi, M.G. (2013). "The Cave of the Nymphs at Keratsini, Attica. A New Location for the Popular Female Cult of the Classical Period and Some Intriguing Finds". Sioumpara, E.; Psaroudakis, K. (eds), *ΘΕΜΕΛΙΟΝ. 24 μελέτες για τον Διδάσκαλο ΠΕΤΡΟ ΘΕΜΕΛΗ*. Athina: Έκδοση Production, 395-415.
- Sporn, K. (2013). "Mapping Greek Sacred Caves: Sources, Features, Cults". Mavridis, F.; Jensen, J.M. (eds), *Stable Places and Changing Perceptions: Cave Archaeology in Greece*. Oxford: Archeopress, 202-16
- Taddei, A. (2020). *Heorté. Azioni sacre sulla scena tragica euripidea*. Pisa: ETS.
- Ustinova, Y. (2009). *Caves and the Ancient Greek Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- Warf, B.; Arias, S. (2009). *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*. London; New York: Routledge.
- West, M.L. (1980). "Tragica IV". *BICS*, 27, 9-22.
- Zeitlin, F. (1970). "The Argive Festival of Hera in Euripides' *Electra*". *TAPhA*, 101, 645-69.



# Oreste nelle tragedie frammentarie

Alessandro Boschi

Ricercatore indipendente

**Abstract** In this paper, I will discuss testimonies and fragments which attest the presence of Orestes in fragmentary Greek tragedy, in order to better appreciate different dramaturgical choices such as imitation, reworking, and originality. Through my analysis, I will underline how the figure of Orestes intensely inspired Attic tragedy due to the various narrative opportunities offered by the myths surrounding him.

**Keywords** Orestes. Tragedy. Fragments. Myth. Greek.

Le vicende mitiche del personaggio di Oreste concentrano in sé istanze etico-religiose capaci di interrogare nel profondo la società e i singoli individui, in relazione a concetti basilari come giustizia, vendetta, contaminazione, autodeterminazione umana ed eterodirezione divina. Inoltre, la saga di Oreste comprende vari filoni mitici non strettamente connessi al motivo della vendetta matricida, come quello relativo al rapporto con la sua sposa Ermione. Dunque, in questo mio contributo, intendo discutere le testimonianze e i frammenti che attestano la presenza della figura di Oreste nella tragedia greca frammentaria, così che si possano meglio apprezzare le diverse scelte drammaturgiche dei poeti tragici, tra imitazione, rielaborazione e originalità.

Ad esempio, già Oreste infante doveva comparire come ostaggio nel *Telefo* di Euripide (F 696-727c Kannicht), con cui il tragediografo vinse il secondo premio alle Dionisie del 438 a.C.:<sup>1</sup> infatti in questa tragedia Telefo, dopo essersi recato ad Argo perché Achille gua-

**1** Cf. la *hypothesis* dell'*Alceste* attribuita ad Aristofane di Bisanzio (p. 34.16-18 Diggle): ἐδιδάχθη (*Alcestis* scil.) ἐπὶ Γλαυκίνου ἄρχοντος Ὀλυμπιάδι ἔπε ἔτει β'. πρῶτος



Edizioni  
Ca' Foscari

Lexis Supplementi | Supplements 12

e-ISSN 2724-0142 | ISSN 2724-377X

ISBN [ebook] 978-88-6969-709-8 | ISBN [print] 978-88-6969-736-4

Peer review | Open access

Submitted 2022-10-13 | Accepted 2022-11-11 | Published 2023-07-07

© 2023 Boschi | © 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-709-8/004

risse la ferita da lui stesso infertagli, riusciva a prendere il piccolo Oreste e a rifugiarsi con lui presso l'altare per giungere a un accordo con gli Achei.<sup>2</sup> Questo episodio, che doveva essere il più sensazionale del dramma euripideo, era già stato rappresentato nel *Telefo* di Eschilo (F \*238-40 Radt)<sup>3</sup> secondo la testimonianza di schol. in Aristoph. *Ach.* 332 (p. 54.2-4 Wilson):

τὰ δὲ μεγάλα πάθη ὑποπαίξει τῆς τραγωδίας, ἐπεὶ καὶ ὁ Τηλέφορος κατὰ τὸν τραγωδοποιὸν Ἰσχυλόν, ἵνα τύχη παρὰ τοῖς Ἑλλήσι σωτηρίας, τὸν Ὀρέστην εἶχε συλλαβῶν.

Ma mette in ridicolo le grandi passioni della tragedia, poiché anche Telefo, secondo il poeta tragico Eschilo, affinché ottenesse la salvezza presso gli Elleni, teneva Oreste dopo averlo preso.

Sebbene Wilson stampi Αἰσχύλον con la *crux*, e già Vater congetturasse di dover correggere Αἰσχύλον in Εὐριπίδην,<sup>4</sup> in quanto il riferimento a Eschilo sarebbe fuori luogo nello scolio a un passo che doveva parodiare il *Telefo* di Euripide,<sup>5</sup> ritengo che non ci sia un valido motivo per andare contro la tradizione manoscritta, per altro pressoché uniforme: infatti Αἰσχύλον è lezione dei codici Estensis α.U.5.10 (= E) e Laurentianus 31.15 (= Γ), e la lezione ἰσχύων del codice Holkhamensis gr. 88 (= Lh) è evidentemente il risultato della corruzione di Αἰσχύλον.<sup>6</sup> Del resto, anche ammettendo l'eventualità che originariamente lo scoliasta intendesse far riferimento a Euripide, non è comunque detto che il testo trådito ci trasmetta un'informazione errata: infatti un commentatore erudito avrebbe potuto essere a conoscenza del fatto che l'episodio di Telefo e Oreste fosse già stato rappresentato nel *Telefo* di Eschilo, e, per questo, avrebbe potuto aggiungere al testo il nome di questo tragediografo, il quale avrebbe finito per sostituire il riferimento ad Euripide. In particola-

---

<sup>2</sup> ἦν Σοφοκλῆς, δεῦτερος Εὐριπίδης Κρήσσαις, Ἀλκμέωνι τῷ διὰ Ψωφῆδος, Τηλέφορ, Ἀλκήστιδι, τρίτος...).

<sup>2</sup> Cf. Collard, Cropp, Lee 1995, 17-25; Preiser 2000, 41 ss.; Collard, Cropp 2008, 185-91.

<sup>3</sup> A causa dell'esiguità delle informazioni in nostro possesso, ritengo audace il giudizio avanzato da Sommerstein 2008a, 242, secondo il quale Eschilo, in confronto a Euripide, avrebbe rappresentato l'episodio del ratto di Oreste «in a somewhat different (and less violent) form».

<sup>4</sup> Cf. Vater 1835, 19. Diversamente, van de Sande Bakhuyzen 1877, 9, e U. von Wilamowitz-Moellendorf - nelle annotazioni scritte a margine dei *Tragicorum Graecorum fragmenta* di A. Nauck (cf. anche Robert 1881, 147) - indicarono di dover soltanto espungere Αἰσχύλον.

<sup>5</sup> Cf. Rau 1967, 19-42.

<sup>6</sup> La lezione Αἰσχύλον è stata difesa, ad esempio, da Welcker 1839-41, 1: 31; Jahn 1841, 36 ss.; Ribbeck 1864, 213; Pilling 1886, 17 ss.

re, qualora nel testo originario il termine τραγωδοποιόν fosse stato usato da solo, senza l'indicazione del nome di Euripide, ma comunque in riferimento a questo tragediografo, un commentatore avrebbe potuto riconoscervi un'allusione a Eschilo e avrebbe potuto integrare il suo nome nel testo dello scolio. Qualora, invece, fosse stato menzionato Euripide, il commentatore avrebbe potuto scrivere il nome di Eschilo accanto a quello di Euripide, e questa glossa sarebbe poi stata confusa per una correzione e integrata nel testo al posto del nome di Euripide.<sup>7</sup> Infine, l'iconografia sembra attestare la presenza di Oreste nel mito di Telefo già prima del 438 a.C., ossia fin dalla metà del V sec.<sup>8</sup>

Sappiamo che Oreste fu portato in scena come personaggio principale dal poeta tragico, di epoca ignota, Timesiteo (*TrGF* 214 Snell), per il quale l'unica testimonianza conservataci è *Suda* τ 613: Τιμησίθεος, τραγικός. δράματα αὐτοῦ Δαναΐδες β', Ἐκτορος λύτρα, Ἡρακλῆς, Ἰξίων, Καπανεύς, Μέμνων β', Μνηστῆρες, Ζηνὸς γοναί, Ἐλένης ἀπαίτησις, Ὀρέστης, Πυλάδης, Κάστωρ καὶ Πολυδεύκης. Meineke preferiva integrare Ὀρέστης «καὶ» Πυλάδης,<sup>9</sup> e dunque il tragediografo può aver scritto un *Oreste* o forse un *Oreste e Pilade*, rappresentando così le vicende dei due cugini amici. Prediligo comunque la prima opzione, ossia quella tradita, poiché altrimenti, sulla base delle notizie in nostro possesso, il titolo tragico Ὀρέστης καὶ Πυλάδης sarebbe un *unicum*, a differenza di *Oreste* che, al di là della tragedia omonima di Euripide, era invece un titolo piuttosto diffuso.

Un dramma intitolato *Oreste*, ad esempio, fu scritto dal poeta tragico annoverato da Snell come Euripide II (*TrGF* 17), secondo quanto si legge in *Suda* ε 3694: Εὐριπίδης, τραγικός, τοῦ προτέρου ἀδελφιδοῦς, ὡς Διονύσιος ἐν τοῖς χρονικοῖς (D.H. *FGrHist* 251 F 4). ἔγραψε δὲ Ὀμηρικὴν ἔκδοσιν, εἰ μὴ ἄρα ἐτέρου ἐστὶ. δράματα αὐτοῦ ταῦτα· Ὀρέστης, Μήδεια, Πολυξένη, «Euripides, tragic poet, nephew of the above, according to Dionysius in his *Chronicle*. He wrote an edition of Homer (unless this is by another Euripides). Plays of his are these: *Orestes, Medea, Polyxena*».<sup>10</sup> Lo zio di questo tragediografo, anch'egli omonimo dell'Euripide più noto (il III secondo Snell), era Euripide I (*TrGF* 16 Snell), di cui si legge subito sopra nella *Suda* (ε 3693): Εὐριπίδης, Ἀθηναῖος, τραγικός, πρεσβύτερος τοῦ ἐνδόξου γενομένου. ἐδίδαξε δράματα ἰβ', εἶλε δὲ νίκας β', «Euripides, Athenian, tragic poet, older than the one who became celebrated. He produced

<sup>7</sup> Cf. Csapo 1990, 43.

<sup>8</sup> Cf. Csapo 1990, 44-6; Preiser 2000, 51-9; Taplin 2007, 205 ss. e *passim*.

<sup>9</sup> Cf. Meineke 1839, 391.

<sup>10</sup> Trad. Cropp 2019, 75.

12 plays, and won 2 victories».<sup>11</sup> Il nome di Euripide era comune e, per questo, non si può supporre che Euripide I e II (entrambi attivi nel V sec. a.C.) fossero parenti del più celebre III: infatti, se lo fosse stato, probabilmente ne avremmo testimonianza.<sup>12</sup>

Nel IV secolo a.C., anche Teodette di Faselide scrisse un *Oreste*, di cui ci resta un unico frammento certo (*TrGF* 72 F 5 Snell):

δίκαιόν ἐστιν, ἥτις ἄν κτείνῃ πόσιν,  
ταύτην θανεῖν, υἱόν τε τιμωρεῖν πατρί

È giusto che muoia colei che uccide il marito, ed è altrettanto giusto che a vendicare il padre sia il figlio.

Questo frammento fu ricostruito già da Wilamowitz (nelle sue annotazioni scritte a margine dei *Tragicorum Graecorum fragmenta* di Nauck) sulla base di Arist. *Rh.* 2.24.1401a 35-1401b 2, in cui si cita il primo verso, e, immediatamente dopo, viene parafrasato il secondo:<sup>13</sup> ἢ τὸ ἐν τῷ Ὀρέστη τῷ Θεοδέκτου· ἐκ διαίρεσεως γάρ ἐστιν· «δίκαιόν ἐστιν, ἥτις ἄν κτείνῃ πόσιν», ἀποθνήσκων ταύτην, καὶ τῷ πατρί γε τιμωρεῖν τὸν υἱόν· οὐκοῦν ταῦτα καὶ πέπρακται. συντεθέντα γὰρ ἴσως οὐκέτι δίκαιον,<sup>14</sup> «oppure quel che viene detto nell'*Oreste* di Teodette, e che è basato sulla suddivisione: 'È giusto che la donna che ha ucciso il marito' muoia, e che il figlio vendichi il padre: e questo è quello che è stato fatto. Ma se le due cose vengono combinate, forse non è più giusto».<sup>15</sup> Aristotele, dunque, cita questo passo del dramma di Teodette per apportare un esempio di uno dei casi in cui è possibile incorrere in un entimema apparente.<sup>16</sup> Il caso in questione è quello che consiste nel riunire ciò che era diviso e separare ciò che era unito.<sup>17</sup> Infatti, benché siano considerate giuste, se prese separatamente, tanto la condanna a morte di colei che ha ucciso il proprio sposo, quanto la vendetta del figlio, l'unione dei due atti a opera di quest'ultimo rende fasulla la consequenzialità logica del ragionamento: uc-

<sup>11</sup> Trad. Cropp 2019, 75. Ci è noto anche un Euripide IV (*TrGF* p. 1106 Kannicht), figlio dell'Euripide più celebre, che avrebbe messo in scena gli ultimi drammi del padre (*Ifigenia in Aulide*, *Alcmeone a Corinto* e *Baccanti*) poco dopo la morte di questi, ossia nel 405 a.C., alle Dionisie cittadine (cf. schol. in Aristoph. *Ran.* 67).

<sup>12</sup> Cf. Sutton 1987, 16; Cropp 2019, 74.

<sup>13</sup> Cf. Del Grande 1934, 199.

<sup>14</sup> Riporto il testo secondo l'edizione di Kassel 1976, 139.

<sup>15</sup> Trad. M. Dorati in Montanari, Dorati 2016, 267.

<sup>16</sup> Per entimema apparente si intende un'argomentazione che, pur non essendo un sillogismo reale, ne conserva tuttavia la consequenzialità logica, assumendone anche la medesima potenza persuasiva (cf. Pacelli 2016, 154).

<sup>17</sup> Cf. Arist. *Rh.* 2.24.1401a 24-5 Kassel: ἄλλος τὸ δηρημένον συντιθέντα λέγειν ἢ τὸ συγκείμενον διαιροῦντα.

cidendo Clitemestra e vendicando l'assassinio di Agamennone, Oreste agisce contro giustizia macchiandosi del crimine di matricidio.<sup>18</sup>

Quanto al frammento, Pacelli ritiene abbastanza plausibile l'ipotesi che a parlare sia Oreste stesso durante il processo che lo vede implicato per l'uccisione della madre.<sup>19</sup> Egli si difenderebbe ricorrendo a un ragionamento, per così dire, sofisticato, basato sulla distinzione fra l'atto in sé di condannare a morte colei che ha ucciso il marito, e l'agente, ossia il figlio dell'assassina. Tuttavia, a ben vedere, non è detto che i versi di Teodette fossero pronunciati da Oreste: questi, infatti, distinguendo tra la liceità dell'atto e l'identità dell'autore, starebbe riconoscendo implicitamente la propria colpevolezza. Del resto, che il risultato di quella differenziazione fosse l'ingiustizia del matricidio, e dunque la condanna di Oreste stesso, era già stato messo in luce da Euripide: infatti, nell'*Eletra*, Castore afferma che il trattamento ricevuto da Clitemestra è giusto, ma ingiusta è l'azione di Oreste (v. 1244: δίκαια μὲν νῦν ἦδ' ἔχει, σὺ δ' οὐχὶ δρᾶς), e nell'*Oreste* Tindaro riconosce che sua figlia ha pagato la sua colpa come meritava, ma nega che dovesse morire per mano del figlio (vv. 538-9: θυγάτηρ δ' ἐμὴ θανοῦσ' ἔπραξεν ἔνδικα / ἀλλ' οὐχὶ πρὸς τοῦδ' εἰκὸς ἦν αὐτὴν θανεῖν).<sup>20</sup> Il motivo della distinzione tra la natura dell'atto e l'identità dell'agente, proprio anche del linguaggio forense, ricorre anche in un altro frammento di Teodette, tratto questa volta dal suo *Alcmeone* (*TrGF* 72 F 2 Snell), in cui a dialogare sono Alcmeone stesso e sua moglie Alfesibea: ΑΛΦ. μητέρα δὲ τὴν σὴν οὔτις ἐστύγει βροτῶν; / ΑΛΚ. × - ἄλλὰ διαλαβόντα χρὴ σκοπεῖν. / ΑΛΦ. πῶς... ; / ΑΛΚ. τὴν μὲν θανεῖν ἔκριναν, ἐμὲ δὲ μὴ κτανεῖν, «Alf. Nessuno dei mortali odiava tua madre? / Alcmeone. ... bisogna analizzare la questione distinguendo. / Alf. Come ... ? / Alcmeone. Decisero di ucciderla ma non che a ucciderla fossi io».<sup>21</sup> Qui, al tentativo da parte di Alfesibea di giustificare l'omicidio dell'odiosa Erifile per mano di suo figlio Alcmeone, questi reagisce distinguendo l'atto dall'agente, poiché, anche se la madre meritava il suo destino, non era ritenuto giusto che fosse suo figlio a ucciderla. Il fatto che sia in Euripide sia in Teodette dei personaggi ritengano importante distinguere tra l'atto e l'agente riflette una conformità sempre maggiore a un senso etico condiviso, sentita come necessaria in un periodo così convulso come fu quello tra la fine del V sec. e il IV sec. a.C.<sup>22</sup>

Vista la mancanza di altre informazioni, resta impossibile ricostruire la vicenda drammatica dell'*Oreste* di Teodette, sebbene alcuni stu-

<sup>18</sup> Cf. Pacelli 2016, 155.

<sup>19</sup> Questa ipotesi fu sostenuta già da Xanthakis-Karamanos 1979, 71, e Xanthakis-Karamanos 1980, 64.

<sup>20</sup> Cf. Xanthakis-Karamanos 1979, 70-1; Pacelli 2016, 156.

<sup>21</sup> Trad. Pacelli 2016, 75 nota 277.

<sup>22</sup> Cf. Xanthakis-Karamanos 1979, 70-1; Pacelli 2016, 156-7.

diosi abbiano comunque avanzato delle ipotesi: ad esempio, secondo Ravenna gli avvenimenti narrati si sarebbero svolti dopo l'uccisione di Clitemestra ed Egisto, mentre Del Grande credeva che l'argomento della tragedia fosse stato sviluppato alla maniera dell'*Oreste* di Euripide, «mettendo da parte la sostanza della trama eschilea». <sup>23</sup> Il dramma di Teodette era forse citato anche in *P. Oxy.* 13, 1611 fr. 17 (= *TrGF* 72 F 19? Snell), datato al III sec. d.C., e probabilmente tratto dall'opera di critica letteraria di un *grammaticus* ignoto: <sup>24</sup>

[Θεοδέκ ?]τ[η]ς δ' ἐν Ὀρέστη[ι  
[περὶ ?...]ατ<sup>ε</sup>ιας φησίν·  
].θην ὑπο  
]ιδ[.]μος δ[

Tuttavia, anche qualora l'*Oreste* fosse davvero citato nel frammento, questo risulta comunque troppo lacunoso per poterci fornire qualche informazione in più sul dramma.

Sempre nel IV sec. a.C., Afareo (*TrGF* 73 Snell), figlio del sofista Ippia, e adottato, dopo la morte di questi, da Isocrate, <sup>25</sup> deve aver vinto il terzo premio con la trilogia, evidentemente 'slegata', composta dalle tragedie *Peliadi*, *Oreste* e *Auge* (DID A 2a.11-14 Snell). In particolare, nel testo della didascalia in oggetto, che si riferisce alle Dionisie del 341 a.C., il nome di Afareo è stato del tutto integrato da Susemihl <sup>26</sup> sulla base di [Plu.] *vit. X orat.* 839d (= *TrGF* 73 T2.16-19 Snell): ἀρξάμενος δ' ἀπὸ Λυσιστράτου (368 a.C.) διδάσκειν ἄχρι Σωσιγένουσ (341 a.C.) ἐν ἔτεσιν εἰκοσιοκτῶ διδασκαλίας ἀστικάς καθῆκεν ἕξ καὶ δις ἐνίκησε διὰ Διονυσίου, καθείς καὶ δι' ἐτέρων ἐτέρας δύο Ληναϊκάς. Poiché, infatti, lo pseudo-Plutarco attesta che Afareo fece rappresentare i suoi drammi alle Dionisie fino al 341 a.C., egli deve averlo fatto anche in quell'anno.

A Carcino il Giovane <sup>27</sup> Snell attribuisce un *Oreste*, <sup>28</sup> di cui congetture l'esistenza sulla base della notizia riportata da Phot. κ 193 = *Sud.* κ 397 (Paus. att. κ 15 Erbse):

<sup>23</sup> Cf. Ravenna 1903, 799; Del Grande 1934, 200.

<sup>24</sup> Cf. Pack 1965, 124, nr. 2290.

<sup>25</sup> Cf. *Sud.* α 4556 (= *TrGF* 73 T1.1-2 Snell): Ἀφαρεύς, Ἀθηναῖος, ῥήτωρ, υἱὸς τοῦ σοφιστοῦ Ἰππίου καὶ Πλαθάνης, πρόγονος δὲ Ἰσοκράτους τοῦ ῥήτορος; [Plu.] *vit. X orat.* 838a (= *TrGF* 73 T2.1-2 Snell): ἐγένετο δ' αὐτῷ (scil. Ἰσοκράτει) καὶ παῖς Ἀφαρεύς πρεσβύτερη ὄντι ἐκ Πλαθάνης τῆς Ἰππίου τοῦ ῥήτορος ποιητός; D.H. *Isoc.* 18 (= *TrGF* 73 T3.1-2 Snell): Ἀφαρεύς ὁ πρόγονός τε καὶ εἰσποίητος Ἰσοκράτει γενόμενος.

<sup>26</sup> Cf. Susemihl 1894; Snell 1986, 26, in apparato a DID A 2a.11.

<sup>27</sup> Si tratta del nipote di Carcino il Vecchio (*TrGF* 21 Snell), che è ridicolizzato in Aristoph. *Vesp.* 1498-532. Cf. Wright 2016, 105 e 107.

<sup>28</sup> Cf. Snell 1986, 213.

Καρκίνου ποιήματα· Μένανδρος Ψευδηρακλεῖ (F 415 Kassel-Austin) ἀντί τοῦ αἰνιγματώδη, ὁ γὰρ Καρκίνος Ὀρέστην ὑπὸ †Ἰλίου† ἀναγκαζόμενον ὁμολογήσαι, ὅτι ἐμητροκτόνησεν, ἐποίησε δι' αἰνιγμάτων ἀποκρινόμενον (TrGF 70 F 1g Snell).

Poesie di Carcino: Menandro nel *Falso Eracle* in luogo di 'enigmatiche'. Infatti Carcino rappresentò Oreste costretto da Ilio (?) a confessare che uccise la madre, rispondendo per enigmi.

Come è stato riconosciuto da Erbse stesso, risulta evidente che il riferimento a Ilio sia qui privo di senso.

Al fine di tentare una ricostruzione più attendibile del testo di Pausania grammatico, si tenga presente che ὑπὸ è, in realtà, una correzione di Valckenaer,<sup>29</sup> in quanto sia in Fozio sia nella *Suda* si legge ἀπὸ: si tratta, comunque, di un emendamento non necessario, in quanto anche ἀπό + genitivo può avere valore d'agente (cf. Thuc. 1.17: ἐπράχθη... ἀπ' αὐτῶν), soprattutto nel greco tardo.<sup>30</sup> Preferisco, dunque, mantenere la lezione ἀπὸ nel rispetto della tradizione. Inoltre, Ἰλίου è la lezione attestata dalla *Suda*, mentre in Fozio si legge Ἡλίου, ossia una variante che apparentemente non permette di sanare la corruzione: infatti Theodoridis stampa ἀπὸ †Ἡλίου†.<sup>31</sup> Vari sono stati i tentativi di ricostruire un valido complemento d'agente: Hemsterhuis propose la congettura Μενελάου, sostenuta anche dal suo allievo Valckenaer, e successivamente Dobree propose Ἀπόλλωνος.<sup>32</sup> Infine, in tempi più recenti, Snell ha congetturato il nome Περιλάου, rifacendosi a una versione marginale del mito attestata soltanto in Paus. 8.34.4: τῷ Ὀρέστη... κατήγορον... Περίλαον... ἐπιστῆναι, δίκην ἐπὶ τῷ αἵματι τῆς μητρὸς αἰτοῦντα, ἅτε ἀνεψιὸν τῆς Κλυταιμνήστρας Ἰκαρίου γὰρ παῖδα εἶναι Περίλαον, «il suo (scil. di Oreste) accusatore fu [...] Perilao, che chiedeva giustizia per l'uccisione della madre, in quanto era cugino di Clitemnestra; Perilao, infatti, era figlio di Icaro».<sup>33</sup> Tuttavia, Pausania periegeta non fa riferimento ad alcuna costruzione subita da Oreste, la quale doveva caratterizzare invece la rappresentazione drammatica di Carcino. In ogni caso, volendo esprimere una preferenza tra le lezioni Ἡλίου e Ἰλίου, ritengo si debba considerare la questione assai dibattuta sui rapporti tra Fozio e la *Suda*,<sup>34</sup> e, a questo proposito, Bossi conclude: «malgrado la com-

**29** Cf. Theodoridis 1998, 360 (in apparato).

**30** Cf. *LSJ*, s.v. ἀπό, p. 192: «in later Greek freq. of the direct agent».

**31** Cf. Theodoridis 1998, 360.

**32** Cf. Snell 1986, 213 (in apparato).

**33** Trad. M. Moggi in Moggi, Osanna 2007, 183. Cf. Theodoridis 1998, 360; Snell 1986, 213; Pucci 2017, 209-12.

**34** Cf. Theodoridis 1998, XXVII-XL.

plexa trasmissione dei lessici, forse l'ipotesi maggiormente economica è però ritenere che la *Suda* dipenda in effetti da una tradizione foziana: non esente da errori, ma non così interpolata come quella giunta a noi». <sup>35</sup> Sulla base di questa ipotesi, allora, si può facilmente ritenere che la lezione 'Ηλίου della *Suda* sia il risultato della corruzione della lezione 'Ηλίου conservata in Fozio, e che l'errore sia dovuto al fenomeno dello iotacismo.

Comprovata la priorità della lezione 'Ηλίου, non resta che indagare sulla relazione tra il Sole e il mito di Oreste, che potrebbe essere attestata da Aesch. *Ch.* 983-9, in cui è proprio il matricida a parlare, riferendosi alla veste/trappola grazie alla quale Clitemestra ed Egisto hanno avuto la meglio su Agamennone:

ἐκτείναντ' αὐτὸν καὶ κύκλω παρασταδὸν  
στέγαστρον ἀνδρὸς δείξαθ', ὡς ἴδη πατήρ –  
οὐχ οὐμός, ἀλλ' ὁ πάντ' ἐποπτεύων τάδε 985  
Ἥλιος – ἀναγνα μητρὸς ἔργα τῆς ἐμῆς,  
ὡς ἂν παρῆ μοι μάρτυς ἐν δίκῃ ποτέ,  
ὡς τόνδ' ἐγὼ μετήλθον ἐνδίκως μόρον  
τὸν μητρὸς ...

Il peplo dispiegate e tutt'intorno fermatevi vicino ad ogni donna: mostrate l'avvolgente drappo, perché non il padre mio, ma chi sul mondo tutto volge l'occhio, il Sole, contempli le impure colpe della madre mia. E sarà dunque in un giudizio, un giorno, mio testimone che conforme al giusto per la vendetta mia madre uccisi. <sup>36</sup>

Tuttavia, West, riportando e discutendo un'osservazione di Barrett, ha sostenuto che il v. 986 (Ἥλιος – ἀναγνα μητρὸς ἔργα τῆς ἐμῆς) sia stato interpolato: infatti, un lettore antico delle *Coefore* avrebbe inteso l'espressione ὁ πάντ' ἐποπτεύων τάδε in riferimento al Sole che vede e ode tutte le cose (cf. Hom. *Il.* 3.277: Ἡέλιός θ', ὅς πάντ' ἐφορᾷς καὶ πάντ' ἐπακούεις), e così avrebbe aggiunto il nome Ἥλιος per poi completare il trimetro. L'intenzione di Oreste, prima di specificare di non riferirsi ad Agamennone, sarebbe stata dire, *tout court*, πατήρ, e il dio πατήρ per eccellenza è Zeus: cf. Aesch. *Sept.* 116, 512, *Suppl.* 139 (πατήρ ὁ παντόπτας), 592. Dunque il dio che Eschilo aveva in mente sarebbe stato non Helios, ma Zeus. Inoltre, West osserva che il v. 986 è metricamente anomalo per essere eschileo, poiché nel nostro tragediografo una parola dattilica non corrisponderebbe mai propriamente al primo piede del trimetro. <sup>37</sup> Sulla scia di West,

<sup>35</sup> Cf. Bossi 2002, 270.

<sup>36</sup> Trad. M. Untersteiner in Lapini, Citti 2002, 151.

<sup>37</sup> Cf. West 1990, 262-3. Il verso è dunque espunto in West 1991, 58.



il verso in questione è stato espunto, per le medesime ragioni, anche da Sommerstein.<sup>38</sup>

A mio avviso, l'argomentazione di West a sostegno dell'espunzione del v. 986 delle *Coefore*, per quanto allettante, non fuga comunque ogni dubbio sulla paternità eschilea di questo trimetro, in quanto le considerazioni dello studioso si fondano essenzialmente su una singola interpretazione del passo eschileo, che non ne esclude definitivamente l'altra, ossia quella di «every reader» (come dice precisamente West) che, leggendo l'espressione ὁ πάντ' ἐποπτεύων τάδε (v. 985), penserebbe immediatamente all'Helios omerico.<sup>39</sup> In ogni caso, tornando al frammento di Carcino, in mancanza di una testimonianza certa della relazione tra Oreste e il Sole, ritengo più verosimile che questo poeta chiamasse «Helios» il dio Febo Apollo,<sup>40</sup> il cui oracolo, com'è noto, profetizzò il matricidio. A differenza di Dobree, che congetturò Ἀπόλλωνος in luogo del tràdito Ἡλίου, preferisco accogliere la lezione foziana ipotizzando che Carcino intendesse alludere propriamente ad Apollo. Questo è possibile, in quanto la prima attestazione letteraria certa dell'identificazione del Sole (divinità tradizionalmente dotata di caratteri propri, come in Omero e nell'*Olimpica* VII di Pindaro) con Apollo si trova in Euripide, e dunque prima dell'attività drammaturgica di Carcino,<sup>41</sup> precisamente in F 781.11-13 Kannicht dal *Fetonte* (parla Climene):<sup>42</sup> ὦ καλλιφεγγές Ἥλιε, ὡς μ' ἀπώλεσας / καὶ τόνδ': Ἀπόλλων δ' ἐν βροτοῖς ὀρθῶς καλῆ, / ὅστις τὰ σιγῶντ' ὀνόματ' οἶδε δαιμόνων, «o Helios che splendi di bella luce, come hai distrutto me e questi (scil. Fetonte)! E sei chiamato correttamente Apollo tra i mortali, chiunque conosca il senso nascosto dei nomi degli dei».<sup>43</sup> È significativo che, tra i testimoni del frammento del *Fetonte*, schol. MTB in Eur. *Or.* 1388 riporti, in luogo del vocativo Ἥλι(ε), l'errore ἱλίου: prova indiretta del fatto che si debba preferire la lezione Ἡλίου piuttosto che Ἰλίου per la testimonianza di Pausania grammatico. Dunque già Pausania grammatico, da cui dipende la tradizione lessicografica successiva, avrebbe facilmente incluso l'appellativo Helios nella sua testimonianza, attingendolo direttamente da quello che poteva essere l'unico passo a lui noto del dramma di Car-

38 Cf. Sommerstein 2008b, 338.

39 Cf. West 1990, 262.

40 Cf. Gantz 1993, 87-8: «the connection between god and sun [...] was surely fostered by Apollo's title of Phoibos, used so often by Homer and the Hymn to Apollo (with or without Apollo added), and meaning (or thought to mean) 'shining'».

41 Cf. *Sud.* κ 394: Καρκίνος... ἤκμαζε κατὰ τὴν ρ' (100) Ὀλυμπιάδα (380/79-377/76) πρὸ τῆς Φιλίππου βασιλείας τοῦ Μακεδόνο.

42 Cf. Diggle 1970, 147: «this is the earliest certain literary identification of Helios and Apollo». Cf. Collard, Cropp, Lee 1995, 234.

43 In merito all'interpretazione di τὰ σιγῶντ' ὀνόματ'... δαιμόνων, cf. Diggle 1970, 147-8.

cino, oppure da una testimonianza di questo dramma ancora più antica e per noi andata perduta. La mancata valorizzazione, nel testo di Fozio e in quello della *Suda*, dell'identificazione tra Helios e Apollo, esplicitata invece nel frammento del *Fetonte*, potrebbe essere giustificata dalla forma riassuntiva della notizia riportata dai due lessici.

Dunque, alla luce di questa mia analisi filologica, accolgo la seguente ricostruzione del testo di Pausania grammatico: ὁ γὰρ Καρκίνος Ὁρέστην ἀπὸ Ἥλιου ἀναγκασζόμενον ὁμολογήσαι, ὅτι ἐμητροκτόνησεν, ἐποίησε δι' αἰνιγμάτων ἀποκρινόμενον («infatti Carcino rappresentò Oreste costretto da parte di Helios - *scil.* Apollo - a confessare che uccise la madre, rispondendo per enigmi»). Se diamo credito alla testimonianza di Pausania, è evidente che, rispetto al modello delle *Eumenidi* di Eschilo, Carcino deve aver presentato il processo di Oreste con almeno due apporti originali: la costrizione a confessare da parte di Helios/Apollo, il quale parrebbe così rivestire un ruolo effettivamente atipico rispetto alla tradizione, per quanto non necessariamente ostile al matricida (non viene detto, infatti, che ne fosse l'accusatore), e la risposta di Oreste per enigmi (δι' αἰνιγμάτων). A proposito di quest'ultimo motivo, non deve stupire che la confessione di Oreste fosse resa sotto forma di enigmi veri e propri, in quanto l'αἰνίγμα ο γρίφος, già prima di ricevere una trattazione sistematica nel *Περὶ γρίφων* del peripatetico Clearco di Soli, era usuale nel teatro del IV secolo: infatti, si trovano enigmi sia in commedia (cf. Antiph. F 192 e 194 Kassel-Austin), sia in tragedia (cf. Theodect. F 4, 6 e 18 Snell). Proprio Teodette di Faselide sarà definito da Ermippo di Smirne - anch'egli peripatetico - «bravissimo a trovare la soluzione degli indovinelli che gli venivano posti, e [...] abile a proporre lui stesso».<sup>44</sup> In particolare, tra i suoi enigmi, l'unico tratto da un dramma certo è quello riportato in F 4 Snell dall'*Edipo*, citato da Athen. 10.451f-452a: εἰσὶ κασίγνηται δισσοί, ὧν ἡ μία τίκτει / τὴν ἑτέραν, αὐτὴ δὲ τεκοῦσ' ὑπὸ τῆσδε τεκνοῦται, «son due sorelle, delle quali l'una partorisce l'altra, e quella che ha partorito a sua volta è nata da questa».<sup>45</sup> La soluzione di questo indovinello è, come ci viene detto da Ateneo stesso, «la notte e il giorno»,<sup>46</sup> e a pronunciarlo era la Sfinge,<sup>47</sup> il cui modo enigmatico di parlare era tradizionale, oppure, più significativamente, Edipo, che forse «svelava a se stesso e al pubblico, enigma dopo enigma,

<sup>44</sup> Cf. Athen. 10.451e. Trad. R. Cherubina in Canfora 2001, 1112: Θεοδέκτην δὲ τὸν Φασηλίτην φησὶν Ἑρμῖππος ἐν τοῖς Περὶ τῶν Ἰσοκράτους Μαθητῶν ἰκανώτατον γεγονέναι ἀνευρεῖν τὸν προβληθέντα γρίφον καὶ αὐτὸν προβαλεῖν ἑτέροις ἐπιδεξίως.

<sup>45</sup> Trad. Pacelli 2016, 124.

<sup>46</sup> Cf. Athen. 10.451f: τὴν νύκτα καὶ τὴν ἡμέραν εἴρηκεν αἰνιττόμενος. In greco, infatti, i due sostantivi sono femminili e dunque 'sororali'.

<sup>47</sup> Cf. Webster 1954, 303.

la sua storia e la sua involontaria colpa».<sup>48</sup> L'enigma della notte e del giorno, infatti, così com'è formulato, poteva presentarsi, nell'economia del dramma, come premonitore dell'incesto fra i suoi protagonisti, seppur in maniera approssimativa, giacché, se è vero che Edipo è stato generato da Giocasta, non è altrettanto vero che Giocasta sia stata generata dal figlio.<sup>49</sup> Dunque, forse in maniera simile all'Edipo di Teodette, anche l'Oreste di Carcino avrebbe riscontrato delle difficoltà nel confessare con parole chiare ai suoi interlocutori, e *in primis* a se stesso, la verità di una colpa tanto grave e indicibile da poter essere svelata soltanto indirettamente tramite degli enigmi.<sup>50</sup>

Un discorso a parte merita il rapporto tra Oreste ed Ermione. Questo era rappresentato nell'*Ermione* di Sofocle,<sup>51</sup> tragedia il cui argomento ci è tramandato da Eust. *ad Od.* 4.3:

Σοφοκλῆς δέ φασιν ἐν Ἑρμιόνη ἱστορεῖ, ἐν Τροίᾳ ὄντος ἔτι Μενελάου, ἐκδοθῆναι τὴν Ἑρμιόνην ὑπὸ τοῦ Τυνδάρεω τῷ Ὀρέστῃ, εἶτα ὕστερον ἀφαιρεθεῖσαν αὐτοῦ, ἐκδοθῆναι τῷ Νεοπτολέμῳ κατὰ τὴν ἐν Τροίᾳ ὑπόσχεσιν. αὐτοῦ δὲ Πυθοῖ ἀναιρεθέντος ὑπὸ Μαχαιρέως ὅτε τὸν Ἀπόλλω τινύμενος τὸν τοῦ πατρὸς ἐξεδίκηε φόνον, ἀποκαταστήναι αὐτὴς αὐτὴν τῷ Ὀρέστῃ. ἐξ ὧν γενέσθαι τὸν Τισαμένον, φερωνύμους οὕτω κληθέντα, παρὰ τὴν μετὰ μένους τίσιν. ἐπεὶ ὁ πατὴρ Ὀρέστῃς εἴσατο τοὺς φωνεῖς τοῦ Ἀγαμέμνονος.

E Sofocle, dicono, in *Ermione* narra che, mentre Menelao era ancora a Troia, Ermione fu data in sposa da Tindaro a Oreste. Allora, sottratta in seguito a lui, fu data in sposa a Neottolemo secondo la promessa (*scil.* fatta da Menelao) a Troia. Ma dopo che lui fu ucciso a Pito da Machereo, allorché tentava di vendicare l'uccisione di suo padre punendo Apollo, lei fu riportata indietro da Oreste. Dunque da loro nacque Tisameno,<sup>52</sup> chiamato così con il nome adatto, per la 'vendetta con la forza'. E infatti suo padre Oreste l'aveva fatta pagare agli assassini di Agamennone.<sup>53</sup>

48 Cf. Monda 2000, 38.

49 Cf. Pacelli 2016, 126

50 Cf. Pacelli 2016, 127; Monda 2000, 38; Webster 1954, 303.

51 Cf. Radt 1999, 192-3.

52 Su questo figlio di Oreste ed Ermione, che regnò, dopo la morte del padre, su Argo e Sparta fino al ritorno degli Eraclidi, cf. Paus. 2.18.6-8.

53 L'argomento dell'*Ermione* ci è tramandato anche da schol. in Hom. *Od.* 4.5, che riporta un testo molto simile a quello di Eustazio. Non è chiaro, invece, il riferimento a Sofocle in schol. in Eur. *Or.* 1655, che riporta il resoconto di Ferecide (F 11 Dolcetti) sul matrimonio tra Ermione e Neottolemo e sulla morte di quest'ultimo, e poi aggiunge ταῦτα γενεαλογεῖ καὶ Σοφοκλῆς (anche Sofocle riporta questa genealogia). Poiché questa citazione da Ferecide non presenta alcuna genealogia, ritengo assai probabile che, come congetturò Wagner 1891, 276, nota 2, il testo dello scolio comprendesse ori-

Dunque Oreste doveva essere un personaggio di questo dramma, e sembra che egli non tramasse contro la vita di Neottolema, diversamente da come lo stesso personaggio si comporta nell'*Andromaca* di Euripide, in cui Oreste rivela a Ermione che ha fatto tendere un agguato a Neottolema, per cui ella può considerarsi libera di contrarre nuove nozze con lui (vv. 993-1008).

Ci è noto che le vicende di Ermione furono rappresentate anche da Filocle il Vecchio (24 F 2 Snell), contemporaneo di Euripide e nipote di Eschilo, nonché vincitore del primo premio alle Dionisie cittadine alle quali partecipò anche Sofocle con la tetralogia comprendente l'*Edipo re*,<sup>54</sup> e da Teognide (28 F 2 Snell), attivo anche lui nel V sec. a.C., e ridicolizzato da Aristofane per la freddezza dei suoi versi (*Ach.* 11 e 140, *Thesm.* 170, ossia *TrGF* 28 T 1, 2 e 3 Snell). Questa, infatti, è la testimonianza trasmessa, in merito a entrambi i tragediografi, da schol. in Eur. *Andr.* 32, in cui si trovano attestate, in maniera confusa e testualmente corrotta, anche altre tradizioni su Ermione e Neottolema:<sup>55</sup>

Φιλοκλῆς δὲ ὁ τραγωδοποιὸς καὶ Θεόγνις προεκδοθῆναι φασιν ὑπὸ Τυνδάρεω τὴν Ἑρμιόνην τῷ Ὀρέστῃ καὶ ἤδη ἐγκυμονοῦσαν ὑπὸ Μενελάου δοθῆναι Νεοπτολέμῳ καὶ γεννῆσαι Ἀμφικτύονα.<sup>56</sup>

Il tragediografo Filocle e Teognide dicono che Ermione fu prima data in moglie da Tindaro a Oreste, e che, ormai incinta, fu data da Menelao a Neottolema e generò Anfizione.

Dunque, in drammi simili tra loro, Filocle il Vecchio e Teognide (forse uno imitatore dell'altro) chiamavano Anfizione (e non Tisameno) il figlio di Ermione e Oreste. Ci sono noti due personaggi mitici con questo nome: l'uno, figlio o nipote di Deucalione, fu il fondatore dell'anfizionia delfico-pilaica, l'altro, nato dalla terra (αὐτόχθων in [Apollod.] *Bibl.* 3.14.6), succedette a Cranao sul trono di Atene.<sup>57</sup> Poiché nessuno dei due risulta identificabile con il figlio di Ermione e Oreste, resta oscura la motivazione della scelta del nome Anfizione, sulla quale lo scoliasta non ci dà alcun ragguaglio: forse, come ipotizzato da Cropp,

ginariamente anche un riferimento al ricongiungimento tra Ermione e Oreste, nonché alla nascita di Tisameno, la quale è menzionata in Eustazio, nello scolio all'*Odissea*, e in schol. in Eur. *Or.* 1654.

**54** Cf. *Sud.* φ 378 (= *TrGF* 24 T 1 Snell): Φιλοκλῆς... τοῖς χρόνοις κατ' Εὐριπίδην... Αἰσχύλου δὲ τοῦ τραγικοῦ ἦν ἀδελφιδοῦς; schol. in Aristoph. *Av.* 281c (= *TrGF* 24 T 2 Snell): Φιλοκλῆς... Φιλοπείθους υἱὸς ἐξ Αἰσχύλου ἀδελφῆς; Hypoth. II Soph. *OT* (= *TrGF* 24 T 3a Snell): Τύραννον... ἠττηθέντα ὑπὸ Φιλοκλέους, ὡς φησι Δικαίαρχος; Aristid. *Or.* 46 (= *TrGF* 24 T 3b Snell): Σοφοκλῆς Φιλοκλέους ἠττάτο ἐν Ἀθηναίοις τὸν Οἰδίπουν.

**55** Cf. Cropp 2019, 133.

**56** Cf. Schwartz 1891, 253-4.

**57** Cf. H.W. Stoll, s.v. *Amphiktyon*, in Roscher 1884-90, cc. 304-5.

i due poeti intendevano far riferimento, tramite il nome di questo figlio, all'anfizionia delfica, e appunto a Delfi Neottolemo trovò la morte secondo il mito ripreso, come si è visto, da Sofocle nell'*Ermione*.<sup>58</sup>

I drammi di Filocle e Teognide in cui erano rappresentate le vicende di Ermione restano per noi dal titolo incerto: è presumibile, tuttavia, che si intitolassero, come la tragedia di Sofocle, *Ermione*, giacché la trama riportata da schol. in Eur. *Andr.* 32 attesta la centralità di questo personaggio, che è protagonista delle unioni matrimoniali cui fa riferimento lo scoliasta. Riguardo, infine, al ruolo di Oreste, non è detto che questi fosse un personaggio del dramma: forse egli era soltanto nominato nel prologo delle due tragedie,<sup>59</sup> allorché si narravano gli antefatti della storia di Ermione, prima delle sue nozze con Neottolemo.

La fortuna teatrale del mito di Ermione proseguì anche dopo il V sec. Ci è noto, infatti, che il drammaturgo Teodoro (II sec. a.C.) compose un'*Ermione* (DID A 13,1 Snell), di cui ci resta soltanto il titolo: non sappiamo dunque se Oreste fosse uno dei personaggi del dramma. Ancora, in ambito latino, autori di tragedie dal titolo *Hermiona* furono Livio Andronico e Marco Pacuvio. Diversamente dall'opera del primo, di cui ci è noto ben poco,<sup>60</sup> dell'*Hermiona* del secondo si può invece tentare una ricostruzione.<sup>61</sup> Ai fini di questo mio contributo, sarà comunque sufficiente constatare che, sebbene Oreste fosse un personaggio della tragedia di Pacuvio, assai difficilmente l'analisi dei resti di questa può permettere di desumere informazioni sulle modalità di rappresentazione del rapporto tra Oreste ed Ermione nei modelli greci (*in primis* nell'*Ermione* di Sofocle) che il drammaturgo avrebbe imitato, giacché, come commenta Cropp, «we are dealing here with a novel version of the old story, one that could have been conceived only for the Roman, not the Greek, stage».<sup>62</sup> È comunque possibile affermare che Pacuvio abbia riproposto almeno un motivo narrativo della tradizione, ossia l'originaria unione tra Oreste ed Ermione per opera di Tindaro,<sup>63</sup> così come nell'*Ermione* di Sofocle e nei drammi incerti di Filocle il Vecchio e Teognide.

<sup>58</sup> Cf. Cropp 2019, 133.

<sup>59</sup> Secondo Snell 1986, 142 (in apparato), le informazioni riportate da schol. in Eur. *Andr.* 32 deriverebbero dal prologo dei drammi di Filocle e Teognide.

<sup>60</sup> Cf. Cropp 2019, 22 nota 80.

<sup>61</sup> Cf. Cropp 2019, 22-5.

<sup>62</sup> Cf. Cropp 2019, 25.

<sup>63</sup> Cf. A.H. Sommerstein in Sommerstein, Fitzpatrick, Talbot 2006, 22 e 25. Cf. War-mington 1936, 228-31, ffr. 181-2 e 184: ... *Tyndareo fieri contumeliam, / cuius a te veretur maxime!*, «That outrage should be done to Tyndareus! / Of whom there's shown the greatest awe by you»; *prius data est quam tibi dari dicta aut quam reditum est Pergamo*, «Given was she already as a wife / before she was bespoken to be given / to you, before our hosts' return from Troy».

Alla luce dell'analisi da me condotta in questo contributo relativamente alla sola tragedia frammentaria, appare dunque ancor più evidente quanto intensamente la figura di Oreste abbia ispirato il teatro tragico attico, anche in virtù delle varie opportunità narrative offerte dalla sua saga. Il pubblico di spettatori vide comparire Oreste inante nel *Telefo* di Eschilo (secondo la mia discussione dello scolio ad Aristoph. *Ach.* 332) e in quello di Euripide; lo vide rappresentato come personaggio principale, nel V sec., nell'*Oreste* di Euripide II, nel IV sec. nell'*Oreste* di Teodette di Faselide e in quello di Afareo, e probabilmente, in epoca per noi ignota, nell'*Oreste* di Timesiteo. Ancora il pubblico deve aver visto Oreste rappresentato come personaggio da Sofocle nell'*Ermione*, e in seguito, nel IV sec., costretto da Helios/Apollo a confessare nel dramma di Carcino il Giovane. Infine, Oreste era almeno menzionato nelle tragedie dal titolo incerto di Filocle il Vecchio e Teognide. In maniera costante, dunque, la saga mitica del figlio di Agamennone fornì ai poeti tragici materiale di lavoro particolarmente adatto per suscitare nel pubblico le riflessioni desiderate.

## Bibliografia

- Bossi, F. (2002). «Sui rapporti tra Fozio e la *Suda*». *Eikasmos*, 13, 269-71.
- Canfora, L. (2001). *Ateneo. I Deipnosofisti. I dotti a banchetto*. Vol. 2, *Libri VI-XI*. Roma: Salerno Editrice.
- Collard, C.; Cropp, M.J. (2008). *Euripides. Fragments. Oedipus-Chrysis. Other Fragments*. Cambridge, MA; London: Harvard University Press.
- Collard, C.; Cropp, M.J.; Lee, K.H. (1995). *Euripides. Selected Fragmentary Plays*. Vol. 1, *Telephus, Cretans, Stheneboea, Bellerophon, Cresphontes, Erectheus, Phaethon, Wise Melanippe, Captive Melanippe*. Warminster: Aris & Phillips Ltd.
- Cropp, M.J. (2019). *Minor Greek Tragedians. Fragments from the Tragedies with Selected Testimonia*. Vol. 1, *The Fifth Century*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Csapo, E.G. (1990). «*Hikesia* in the *Telephus* of Aeschylus». *QUCC*, 34, 41-52.
- Del Grande, C. (1934). «Teodette di Faselide e la tarda Tragedia posteuripidea». *Dioniso*, 4, 191-210.
- Diggle, J. (1970). *Euripides. Phaethon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Diggle, J. (1984). *Euripidis fabulae*. Vol. 1, *Cyclops, Alceste, Medea, Heraclidae, Hippolytus, Andromacha, Hecuba*. Oxonii: Oxford University Press.
- Dolcetti, P. (2004). *Fericide di Atene. Testimonianze e frammenti*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Erbse, H. (1950). *Untersuchungen zu den attizistischen Lexica*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Gantz, T. (1993). *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press.
- Jahn, O. (1841). *Telephos und Troilos. Ein Brief an Herrn Professor F.G. Welcker in Bonn*. Kiel: Schwes.
- Kannicht, R. (2004). *Tragicorum Graecorum fragmenta*. Vol. 5, *Euripides*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kassel, R. (1976). *Aristotelis ars rhetorica*. Berolini; Novi Eboraci: Walter de Gruyter.

- Kassel, R.; Austin, C. (1983-2001). *Poetae comici Graeci*. 8 voll. Berolini; Novi Eboraci: Walter de Gruyter.
- Lapini, W.; Citti, V. (2002). *Eschilo. Le Coefore. Testo, traduzione e note di M. Untersteiner*. Amsterdam: Hakkert.
- Meineke, A. (1839). *Historia critica comicorum Graecorum*. Berolini: Reimer.
- Moggi, M.; Osanna, M. [2003] (2007). *Pausania. Guida della Grecia*. Vol. 8, *L'Arcadia*. Milano: Mondadori.
- Monda, S. (2000). «Gli indovinelli di Teodette». *SemRom*, 98, 29-47.
- Montanari, F.; Dorati, M. (2016). *Aristotele. Retorica*. Milano: Mondadori.
- Pacelli, V. (2016). *Teodette di Faselide – Frammenti Poetici. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*. Tübingen: Narr.
- Pack, R.A. [1952] (1965). *The Greek and Latin Literary Texts from Greco-Roman Egypt*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Pilling, C. (1886). *Quomodo Telephi fabulam et artifices veteres tractaverint. Dissertatio inauguralis philologica*. Halae Saxonum: E. Karras.
- Preiser, C. (2000). *Euripides: Telephos. Einleitung, Text, Kommentar*. Hildesheim: Olms.
- Pucci, L. (2017). *Fuori da Atene. Miti e tradizioni su Oreste in Grecia antica*. Canterano: Aracne editrice.
- Radt, S. [1977] (1999). *Tragicorum Graecorum fragmenta*. Vol. 4, *Sophocles. Editio correctior et addendis aucta*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Radt, S. [1985] (2009). *Tragicorum Graecorum fragmenta*. Vol. 3, *Aeschylus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Rau, P. (1967). *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*. München: C.H. Beck.
- Ravenna, O. (1903). «Di Moschione e di Teodette poeti tragici». *RSA*, 7, 736-804.
- Ribbeck, W. (1864). *Die Acharner des Aristophanes. Griechisch und Deutsch mit kritischen und erklärenden Anmerkungen und einem Anhang über die dramatischen Parodien bei den attischen Komikern*. Leipzig: Teubner.
- Robert, C. (1881). *Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*. Berlin: Weidmann.
- Roscher, W.H. (1884-90). *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Bd. 1. Leipzig: Teubner.
- Schwartz, E. (1891). *Scholia in Euripidem*. Vol. 2, *Scholia in Hippolytum, Medeam, Alcestin, Andromacham, Rhesum, Troades*. Berolini: Reimer.
- Snell, B. [1971] (1986). *Tragicorum Graecorum fragmenta*. Vol. 1, *Didascaliae tragicae, catalogi tragicorum et tragoediarum, testimonia et fragmenta tragicorum minorum. Editio correctior et addendis aucta cur. R. Kannicht*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Sommerstein, A.H. (2008a). *Aeschylus. Fragments*. Cambridge (MA); London: Harvard University Press.
- Sommerstein, A.H. (2008b). *Aeschylus*. Vol. 2, *Oresteia: Agamemnon; Libation-Bearers; Eumenides*. Cambridge (MA); London: Harvard University Press.
- Sommerstein, A.H.; Fitzpatrick, D.; Talbot, T. (2006). *Sophocles. Selected Fragmentary Plays*. Vol. 1, *Hermione, Polyxene, The Diners, Tereus, Troilus, Phaedra*. Oxford: Oxbow.
- Susemihl, F. (1894). «Kleine Beiträge zur Geschichte der griechischen Tragödie». *RhM*, 49, 473-6.
- Sutton, D.F. (1987). «The Theatrical Families of Athens». *AJPh*, 108, 9-26.
- Taplin, O. (2007). *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.* Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.

- Theodoridis, C. (1998). *Photii patriarchae lexicon*. Vol. 2, E-M. Berlin; New York: Walter de Gruyter.
- van de Sande Bakhuyzen, W.H. (1877). *De parodia in comoediis Aristophanis*. Traiecti ad Rhenum: J.L. Beijers.
- Vater, F. (1835). *Die Aleaden des Sophokles. Ein Beitrag zur Litteraturgeschichte dieses Dichters*. Berlin: August Mylius.
- Wagner, R. (1891). *Epitoma Vaticana ex Apollodori Bibliotheca*. Leipzig: Hirzel.
- Warmington, E.H. (1936). *Remains of Old Latin*. Vol. 2, *Livius Andronicus, Naevius, Pacuvius and Accius*. Cambridge (MA); London: Heinemann.
- Webster, T.B.L. (1954). «Fourth Century Tragedy and the Poetics». *Hermes*, 82, 294-308.
- Welcker, F.G. (1839-41). *Die Griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet*. 3 Bde. Bonn: Eduard Weber.
- West, M.L. (1990). *Studies in Aeschylus*. Stuttgart: Teubner.
- West, M.L. (1991). *Aeschyli Choephoroe*. Stutgardiae: Teubner.
- Wilson, N.G. (1975). *Scholia in Aristophanem. Fasc. 1B continens scholia in Aristophanis Acharnenses*. Groningen: Bouma's Boekhuis.
- Wright, M. (2016). *The Lost Plays of Greek Tragedy*. Vol. 1, *Neglected Authors*. New York; London: Bloomsbury.
- Xanthakis-Karamanos, G. (1979). «The Influence of Rhetoric on Fourth-Century Tragedy». *CQ*, 29, 66-76.
- Xanthakis-Karamanos, G. (1980). *Studies in Fourth-Century Tragedy*. Athens: ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ.



# **Orestes comicus: l'eroe e il mito nella commedia greca antica**

Vivian Lorena Navarro Martínez

Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, Italia;

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutschland

**Abstract** This paper offers a reading of all the references to the mythical hero Orestes in ancient Greek comedy. Extracts from Aristophanes and other 'fragmentary' Greek comic poets, alongside other Greek literary texts related to the hero, provide interesting evidence on the relationship between Orestes' mythological and tragic characterisation and the one he undergoes in Comedy. An in-depth analysis of these texts also allows for conclusions regarding the image the Athenian audience may have had of Orestes and the ideas possibly evoked by his name. These elements were exploited both by comic poets and by Athenian orators.

**Keywords** Orestes. Aristophanes. Greek comic fragments. Myth. Parody.

**Sommario** 1 La maschera di Oreste sulla scena tragica greca. – 2 Il potere 'evocativo' del nome di Oreste nell'*archaia*. – 3 Parodia del mito e della *persona* di Oreste nella commedia di V e IV sec. a.C. – 4 Conclusioni.

## **1 La maschera di Oreste sulla scena tragica greca**

Figlio di Agamennone e Clitemestra, fratello della sventurata Ifigenia, ma anche di Elettra e Crisotemi, allontanato dopo l'assassinio del padre e uccisore della madre e di Egisto, Oreste è una figura emblematica soprattutto in relazione al suo ruolo di vendicatore e alla conseguente pazzia. Nei poemi omerici Oreste è nominato diverse volte come uccisore di Egisto nell'*Odissea* (1.29-30, 40, 298-300, 3.306-8, 4.546-7, cf. 3.195-8, 249-50, dove Telemaco racconta la vi-



**Edizioni**  
Ca' Foscari

**Lexis Supplementi | Supplements 12**

e-ISSN 2724-0142 | ISSN 2724-377X

ISBN [ebook] 978-88-6969-709-8 | ISBN [print] 978-88-6969-736-4

**Peer review | Open access**

Submitted 2022-10-13 | Accepted 2022-11-08 | Published 2023-07-07

© 2023 Navarro Martínez | © 4,0

DOI 10.30687/978-88-6969-709-8/005

ceda a Nestore senza però fare menzione esplicita dell'eroe)<sup>1</sup> all'interno delle varie menzioni del *nostos* di Agamennone, che si pone in analogia o antitesi rispetto ai personaggi e alle vicende dell'*Odissea*.<sup>2</sup>

Il tema della follia, invece, potrebbe essere stato esplorato già nell'*Oresteia* di Stesicoro;<sup>3</sup> in ogni caso esso appare uno sviluppo interiore del sofferto vagabondaggio a cui erano costretti gli assassini, tema presente in vari miti.<sup>4</sup> Nella produzione tragica, anche solo in quella a noi nota per tradizione diretta, il mito di Oreste e la sua follia sono ben documentati ed esplorati; solo per fare alcuni esempi, si possono ricordare il finale delle *Coefore* di Eschilo,<sup>5</sup> l'*Ifigenia in Tauride* e soprattutto l'*Oreste* di Euripide: in quest'ultimo in particolare, l'eroe è immerso in un *continuum* di dolore e paura che coinvolge follia e coscienza di sé ed è, come opportunamente notato da Medda (2001, 5), «l'unico caso a noi noto in cui un autore tragico rappresenta compiutamente in scena il sopraggiungere di una crisi di follia, il suo apice e il successivo, penoso, riaffiorare della coscienza».

Per quanto riguarda, invece, la commedia, la situazione è, ovviamente, di tipo differente. L'abbassamento dell'eroicità dei personaggi del mito e la loro collocazione in un contesto quotidiano in cui vengono loro attribuiti difetti, passioni, interessi e problemi identici a quel-

---

Desidero ringraziare la prof.ssa Liana Lomiento e il prof. Bernhard Zimmermann per aver discusso con me questo lavoro e per avermi fornito preziosi suggerimenti. Ringrazio, inoltre, il prof. Enrico Medda per la generosa accoglienza del contributo in questa sede e per averne seguito la stesura, e la prof.ssa Laura Carrara per la lettura critica e gli utili consigli sulla versione finale del testo. A entrambi va, inoltre, la mia riconoscenza per avermi dato la possibilità di partecipare al convegno pisano, per me un'importante occasione di confronto e di crescita scientifica.

**1** Cf. Medda 2017, 20-1: «La vendetta di Oreste [...] è sempre presentata nell'*Odissea* come diretta contro Egisto: in nessun luogo è detto esplicitamente che il figlio uccide anche la madre, tanto che già gli scolasti antichi dubitavano della conoscenza del matricidio da parte di Omero. La morte di Clitemestra è però certamente presupposta da *Od.* 3.309-10 [...]. Dunque, o si espunge il distico ipotizzando che il poeta dell'*Odissea* attingesse a una versione del mito che non conosceva il matricidio, oppure (più probabilmente, a mio giudizio) si deve pensare che questo tratto gli fosse noto, ma sia stato intenzionalmente obliterato in ragione di una strategia poetica che a più riprese propone Oreste come modello etico per Telemaco». Per una recente disamina del mito nelle fonti letterarie precedenti a Eschilo, cf. Medda 2017, 18-27.

**2** Cf. Medda 2017, 21 nota 22.

**3** Stesich. fr. 171-82b Davies-Finglass (= *PMGF* 33-42); cf. *schol. vet.* (MTB) *Eur. Or.* 268, I p. 126.1-6 Schwartz. Cf. Davies, Finglass 2014, 488-91; Medda 2017, 24-5 (con bibliografia).

**4** Cf. Medda 2001, 21 nota 27.

**5** La follia dell'Oreste eschileo è data come imminente ai vv. 1021-62 delle *Coefore*, dove l'eroe, il solo a vedere le Erinni avvicinarsi, prende coscienza del turbamento mentale che sta per subire; esso, tuttavia, non viene rappresentato sulla scena. Il motivo della follia non sembra sviluppato nella tragedia successiva, le *Eumenidi*, dove vediamo Oreste che, lucido, si difende dalle Erinni che lo perseguitano di persona, non attraverso la pazzia. Cf. Di Benedetto, Medda 1997, 376; Medda 2001, 29.

li della gente comune trasforma gli eroi in paradigmi di una qualche caratteristica 'umana', come è il caso, ad esempio, dell'ingordigia di Eracle.<sup>6</sup> Lo stesso avviene, per quello che si può ricavare, anche per la figura di Oreste; alcuni esempi in particolare che si possono prendere in considerazione, permettono riflessioni in questo senso.

## 2 Il potere 'evocativo' del nome di Oreste nell'*archaia*

I più antichi utilizzi della maschera di Oreste in commedia di cui abbiamo notizia risalgono agli ultimi decenni del V sec. a.C.: si tratta delle menzioni presenti nelle commedie aristofanee *Acarnesi* (Lenee del 425 a.C.) e *Uccelli* (Grandi Dionisie del 414 a.C.), in cui è presente l'uso del nome e talvolta delle fattezze fisiche e mentali dell'eroe, allo scopo di caratterizzare personaggi folli e violenti – tratti, appunto, evocativi della figura mitica e tragica di Oreste.

### 2.1 Aristofane, *Ach.* 1164-73

La testimonianza più antica a noi nota sono i vv. 1164-73 degli *Acarnesi*:

ΧΟ. τοῦτο μὲν αὐτῷ κακὸν ἔν, κᾶθ' ἕτερον νυκτερινὸν γένοιτο  
ἠπιαλῶν γὰρ οἴκαδ' ἔξ ἰππασίας βαδίζων, 1165  
εἶτα κατὰξείε τις αὐτοῦ μεθύων τὴν κεφαλὴν Ὀρέστης  
μαινόμενος· ὁ δὲ λίθον λαβεῖν  
βουλόμενος ἐν σκότῳ λάβοι  
τῇ χειρὶ πέλεθον ἀρτίως κεχρισμένον· 1170  
ἐπάξειεν δ' ἔχων  
τὸν μάρμαρον, κᾶπειθ' ἀμαρ-  
τῶν βάλῃ Κρατῖνον.<sup>7</sup>

Coro. Questa è la prima disgrazia che gli auguro; e poi, una seconda, di notte: mentre torna febbricitante a casa dal maneggio, un Oreste 'furioso', ubriaco, gli rompe la testa; e lui, volendo afferrare una pietra al buio, prende in mano uno struzzo cacato di fresco, e gli scaglia contro quel lucente proiettile, ma sbaglia mira e colpisce Cratino.<sup>8</sup>

6 Cf. nota 49.

7 Si segue il testo di Wilson 2007, 2: 56; cf. Olson 2002, 59. Per l'interpretazione metrica del passo si vedano Zimmermann 1985, 173-4; Zimmermann 1987, 8-9; Parker 1997, 149-51 e Olson 2002, 348.

8 Trad. Mastromarco 1983, 201.

Immediatamente prima dell'esodo, il coro recita un canto contro un personaggio di identificazione controversa, Antimaco,<sup>9</sup> scherzosamente soprannominato Ἀντίμαχον τὸν Ψακάδος - perché, stando allo *schol. vet.* [EGLh] Aristoph. *Ach.* 1150a I B, p. 142,17-24 Wilson, sputacchiava saliva quando parlava -, che il coro descrive come ξυγγραφεύς, forse da intendere qui come membro di una commissione incaricata della redazione di leggi,<sup>10</sup> e poeta lirico (τὸν μελέων ποιητήν). La motivazione di tale attacco viene riportata subito dopo al v. 1152: Antimaco, corego alle Lenee, ha lasciato i coreuti senza cena (ἀπέλυσ' ἄδειπνον); tale riferimento sembra costituire una critica al fatto che questo personaggio non ha svolto una delle prerogative del ruolo di corego, ossia fornire un pasto per il coro, come si evince da alcune fonti antiche.<sup>11</sup> L'identificazione dell'episodio qui alluso è piuttosto complessa; la critica ha avanzato l'ipotesi che possa trattarsi di un riferimento alla coregia di una commedia di Aristofane ovvero di Cratino, menzionato subito dopo al v. 1173.<sup>12</sup>

Nella strofe (vv. 1150-61) ricorre l'augurio che un cane possa rubare ad Antimaco una seppia succulenta e di cui aveva grande appetito; nell'antistrofe (vv. 1162-73) il coro desidera che questi, di notte (v. 1161 νυκτερινόν), tornando a casa dopo aver fatto un giro a cavallo (v. 1162 ἡπιαλῶν γὰρ οἴκαδ' ἐξ ἵππασίας βαδίζων) - un dettaglio che ricorderebbe al pubblico la ricchezza del personaggio -, venga assalito da un 'Oreste' ubriaco e furioso (vv. 1166-7 τις [...] μεθύων [...] Ὀρέστης | μαινόμενος) e che, desiderando liberarsi di questi, Antimaco cerchi una pietra per colpirlo (vv. 1167-8 ὁ δὲ λίθον λαβεῖν | βουλόμενος), ma, sbagliandosi a causa dell'oscurità (v. 1168 ἐν σκότῳ), prenda invece dello sterco fresco e lanciandolo colpisca non Oreste, ma Cratino, il commediografo. Il nome di Oreste è collegato all'indefinito τις, che escluderebbe un'identità personale precisa del personaggio qui menzionato;<sup>13</sup> si tratterebbe, dunque, di uno *Spitzname* funzionante su due piani: da una parte, il nome di Oreste connoterebbe la descrizione dell'individuo, caratterizzato, appunto, dalla violenza e dall'obnubilazione per gli effetti del vino, e per questo motivo fuori di sé (μαινόμενος); dall'altra, la medesima descrizione del personaggio contribuirebbe a delineare i tratti più caratteristici della maschera di Oreste: un uomo nella soglia dell'obnubilamento, tra la lucidità e la follia, e violento.

<sup>9</sup> Per l'identificazione del personaggio, cf. Olson 2002, 348 (*ad loc.*) e Kanavou 2011, 47-8.

<sup>10</sup> Cf. Thuc. 8.67.1; Isocr. 7.58.

<sup>11</sup> Aristoph. *Nub.* 338-9, *Pac.* 1356-7, *Eccl.* 1181, fr. 448 (*Pelargoi*); Plat. *Symp.* 173a, 174a; Plut. *Mor.* 349a. Sul banchetto rituale offerto in occasione delle vittorie agonistiche (τὰ ἐπινικία), cf. Wilson 2000, 102-3 e 348 nota 247.

<sup>12</sup> Per le diverse possibilità di interpretazione di tale riferimento, cf. Bianchi 2017, 330 (*ad Cratin. test.* 13), con bibliografia.

<sup>13</sup> Cf. Olson 2002, 351 (*ad loc.*).

## 2.2 Aristofane, Av. 710-12 e 1490-3

Di un 'Oreste' si fa di nuovo menzione negli *Uccelli*:

ΧΟ. σπείρειν μέν, ὅταν γέρανος κρώζοθσ' εἰς τὴν Λιβύην μεταχωρῆ—  
καὶ πηδάλιον τότε ναυκλήρω φράζει κρεμάσαντι καθεύδειν—  
εἶτα δ' Ὀρέστη χλαῖναν ὑφαίνειν, ἵνα μὴ ριγῶν ἀποδύη.  
(vv. 710-12)<sup>14</sup>

Coro. È tempo di seminare, quando la gru stridendo migra in Libia (e indica al nocchiero di andarsene a dormire dopo aver appeso il timone); e poi è tempo di tessere un mantello per Oreste, affinché non lo sottragga agli altri perché ha freddo.

ΧΟ. εἰ γὰρ ἐντύχοι τις ἦρω  
τῶν βροτῶν νύκτωρ Ὀρέστη,  
γυμνὸς ἦν πλιγγεῖς ὑπ' αὐτοῦ  
πάντα τὰπιδέξια.  
(vv. 1490-3)

Coro. Se un mortale s'imbatte di notte con l'eroe Oreste, viene lasciato nudo, e bastonato su tutto il fianco destro.<sup>15</sup>

Il primo passo proviene dalla parabasi della commedia, nella quale i coreuti raccontano dell'antichissima origine degli uccelli attraverso una particolare cosmogonia, che colloca la loro stirpe al centro dei fenomeni e delle azioni da cui dipende l'esistenza degli umani, evidenziando in questo modo la loro posizione di superiorità rispetto agli dèi. Nei versi in questione viene riferito della migrazione autunnale verso la Libia della gru, segno indicativo della prossimità del freddo; i coreuti riferiscono della fine della stagione della navigazione e dell'inizio dell'aratura, e anche del fatto che bisognerà tessere un mantello per Oreste, per evitare che questi lo rubi ad altri a causa del freddo (v. 712).<sup>16</sup>

Il secondo passo si inserisce nell'antistrofe della coppia strofica dei vv. 1470-81 ~ 1482-93, dove i coreuti cantano le cose bizzarre che in qualità di uccelli hanno visto volando in lontane terre. Nello specifico, sono menzionati l'uomo-albero Cleonimo, frequente ber-

<sup>14</sup> Per entrambi i passi si segue il testo di Dunbar 1995, 89 e 117, identico a quello di Wilson 2007, 1: 382 e 415.

<sup>15</sup> Traduzioni di Mastromarco in Mastromarco, Totaro 2006, 194-5, 273.

<sup>16</sup> Il riferimento principale appare essere qui a Hes. *Op.* 536-40 καὶ τότε ἔσσασθαι ἔρυμα χροός, ὡς σε κελεύω, | χλαῖνάν τε μαλακὴν καὶ θερμιόεντα χιτῶνα' | στήμονι δ' ἐν παύρῳ πολλὴν κρόκα μηρύσασθαι' | τὴν περιέσσασθαι, ἵνα τοι τρίχες ἀτρεμέωσι, | μηδ' ὀρθαὶ φρίσσωσιν ἀειρόμεναι κατὰ σῶμα.

saglio in Aristofane,<sup>17</sup> qui deriso per la sua codardia in battaglia, e il 'paese' ai confini del buio (vv. 1482-3 πρὸς αὐτῶ | τῶ σκότῳ), dove i mortali pranzano e vivono con gli eroi, tranne che di sera (v. 1487 πλὴν τῆς ἑσπέρας); a quest'ora, infatti, gli incontri non sono più sicuri, perché di notte un mortale può incontrare un 'eroe' come Oreste (vv. 1490-1 ἦρῳ [...] Ὀρέστη) ed essere lasciato nudo e bastonato (vv. 1492-3 γυμνὸς ἦν πληγεῖς ὑπ' αὐτοῦ | πάντα τὰπιδέξια). Ritorna qui il personaggio di Oreste (il cui nome compare in posizione enfatica a fine verso, analogamente a quello di Cleonimo al v. 1475), in questo caso descritto come 'eroe', che, come nel passo visto in precedenza, aggredisce e rapina violentemente i malcapitati che si trovano a passare; l'ambientazione è notturna, come nel passo degli *Acarnesi*. Ai due passi degli *Uccelli* che menzionano Oreste, se ne accosta, in genere, un terzo, i vv. 496-8,<sup>18</sup> dove Evelpide racconta del furto notturno di una χλαῖνα, senza specificarne, tuttavia, l'autore.

### 2.3 Identificazione di 'Oreste'

Alla luce delle analogie delle situazioni qui descritte, è verisimile presupporre che l'Oreste menzionato in *Av.* 710-12 e quello menzionato ai vv. 1490-3 possano essere la medesima persona. Chi è, però, questo Oreste? È lo stesso personaggio menzionato negli *Acarnesi*? Si tratta di un individuo realmente esistito oppure di fantasia? Di seguito alcuni antichi commenti che possono aiutare a far luce sulla questione:

- a. ὁ δὲ Ὀρέστης οὗτος προσποιούμενος μανίαν τοὺς παριόντας ἀπέδυνεν. ἦν γὰρ λωποδύτης. ἢ καὶ πρὸς τὴν ὁμωνυμίαν, ἀντὶ τοῦ ὁ μαινόμενος <ὡς ὁ Ὀρέστης>.<sup>19</sup>
- b. Ὀρέστης τις μανίαν ὑποκρινόμενος ἀπέδυνε τοὺς παριόντας. λωποδύτης γὰρ ἦν. ἢ πρὸς τὴν ὁμωνυμίαν τοῦ Ὀρέστου ἐκείνου, τοῦ υἱοῦ τοῦ Ἀγαμέμνονος τοῦ μανέντος, καὶ τοῦτον μαινόμενον λέγει.<sup>20</sup>
- c. Ὀρέστης μανίαν ὑποκρινόμενος ἐν τῶ σκότεινι τοὺς ἀνθρώπους ἀπέδυνεν.<sup>21</sup>
- d. χαρίεντως τοῦτο, ὅτι σκότους ὄντος Ὀρέστης ὁ Τιμοκράτους λωποδυτεῖ τοὺς προστυγχάνοντας.<sup>22</sup>

<sup>17</sup> Sul personaggio e gli attacchi in commedia, cf. Dunbar 1995, 238-9 (*ad Aristoph. Av.* 289-90).

<sup>18</sup> Aristoph. *Av.* 496-8 κάρτι προκύπτω | ἔξω τείχους καὶ λωποδύτης παίει ροπάλω με τὸ νῶτον | κάγῳ πίπτω μέλλω τε βοᾶν, ὁ δ' ἀπέβλισε θοιμάτιόν μου.

<sup>19</sup> *Schol. vet.* (REF) Aristoph. *Ach.* 1167a, I B, p. 144 Wilson

<sup>20</sup> *Schol. Tr.* (Lh) Aristoph. *Ach.* 1167c, I B, p. 144 Wilson.

<sup>21</sup> *Schol. vet.* (RVEFM) et *Tr.* (Lh) Aristoph. *Av.* 712, II 3, p. 112 Holwerda.

<sup>22</sup> *Schol. vet.* (RVENepM) Aristoph. *Av.* 1484b, II 3, p. 215 Holwerda.

- e. τὰς νύκτας γὰρ μόνας ἐλήστευεν Ὀρέστης.<sup>23</sup>  
 f. ἥρωα αὐτόν φησι διὰ τὴν ὁμωνυμίαν τὴν πρὸς τὸν Ἀγαμέμνονος υἱὸν Ὀρέστην.<sup>24</sup>  
 g. ὁ δὲ Ὀρέστης λωποδύτης.<sup>25</sup>  
 h. Ὀρέστης οὗτος προσποιούμενος μανίαν τοὺς παριόντας ἀπέδευεν· ἦν γὰρ λωποδύτης. ἢ κατὰ προσωνυμίαν, ἀντὶ τοῦ μαινόμενος ὡς ὁ Ὀρέστης. καὶ παροιμία· Ὀρέστη χλαῖναν ὑφαίνειν. εἰ γὰρ ἐντύχοι τις ἥρω τῶν βρωτῶν νύκτωρ Ὀρέστη, γυμνὸς ἦν πληγεῖς ὑπ' αὐτοῦ πάντα τὰ πιδέξια. οἱ ἥρωες δυσόργητοι καὶ χαλεποὶ τοῖς ἐμπελάζουσιν ἐγίνοντο· διὸ καὶ οἱ τὰ ἥρωα παριόντες ἐσίγων. ἐπιδέξια δέ, τουτέστι τὰ δεξιά τῆς ὄψεως ἐπλήττοντο γὰρ οἱ ἐντυγχάνοντες τῷ Ὀρέστη· οὐχὶ δὲ τῷ Ἀγαμέμνονος, ἀλλὰ λωποδύτη τινί. ἢ ἐπιδέξια, ὀφθαλμοὺς καὶ κεφαλὴν. ἢ ὅτι οἱ ἐντυγχάνοντες νυκτὸς ἥρωσι διέστρεφον τὰς ὄψεις.<sup>26</sup>

Il complesso degli scolii ora riportati ad *Acarnesi* e *Uccelli* (a-g) identificano il personaggio menzionato con un violento rapinatore ateniese chiamato Oreste, specializzato nel furto di abiti (λωποδύτης), che agiva di notte (c, d, e); uno scolio (d) dà il nome del padre, Timocrate, un antroponomo piuttosto comune ad Atene;<sup>27</sup> altre fonti informano che Oreste fingeva di essere folle ([a, h] προσποιούμενος μανίαν, [b, c] μανίαν ὑποκρινόμενος) per assalire e spogliare i passanti, oppure che, a causa dell'omonimia ([a, b] πρὸς τὴν ὁμωνυμίαν, [f] διὰ τὴν ὁμωνυμίαν) con il figlio di Agamennone, si diceva che questo individuo fosse folle. Infine, una voce della *Suda* (h) riporta l'interessante dato che 'Oreste' sarebbe un nomignolo (κατὰ προσωνυμίαν), volto a paragonare il ladro alla figura mitica dell'eroe per il fatto di essere fuori di sé; inoltre, il passo informa dell'esistenza di un proverbio originatosi dalle azioni del celebre malfattore (καὶ παροιμία· Ὀρέστη χλαῖναν ὑφαίνειν). Alla luce di quanto osservato, si può concludere che gli antichi commentatori identificassero nell'Oreste aristofaneo un unico individuo realmente esistito, un ladro di abiti, e che supponessero, d'altra parte, che il suo nome fosse in realtà un nomignolo; a questo proposito, si può notare che i nomi degli eroi mitici sono piuttosto rari nell'onomastica greca nel periodo pre-romano,<sup>28</sup> per cui l'interpretazione dello *Spitzname* sembra più che verisimile.

<sup>23</sup> *Schol. vet.* (VNEapM) Aristoph. Av. 1484b, II 3, p. 215 Holwerda.

<sup>24</sup> *Schol. vet.* (RV<sup>bis</sup>ENeapM) Aristoph. Av. 1490a, II 3, p. 215 Holwerda.

<sup>25</sup> *Schol. vet.* (RVEFM) Aristoph. Av. 1490b, II 3, p. 216 Holwerda.

<sup>26</sup> Sud. o 538, p. 555, 1-10 Adler.

<sup>27</sup> PA 13743-88; PAA 887585-888685; *LGP*N, 2: s.v. Τιμοκράτης [1-133].

<sup>28</sup> Cf. e.g. Morpurgo Davies 2000, 36 nota 46. In ambito attico, il nome Ὀρέστης è attestato soltanto due volte in un'epigrafe riconducibile al IV sec. a.C. (*IG* II<sup>2</sup> 2364.50.53); altre due occorrenze sono databili al I sec. a.C. (*IG* II<sup>2</sup> 1965.6) e al III sec. d.C. (*IG* II<sup>2</sup> 2199.154), *LGP*N, 2: s.v. Ὀρέστης [1-3]. Per l'Oreste principe della Tessaglia si veda nota 38.

Tale soprannome sarebbe, inoltre, ispirato alla figura del vendicativo figlio di Agamennone, probabilmente perché l'immagine di Oreste 'furioso' evocava il *modus operandi* del rapinatore. Rimangono tuttavia aperte due questioni: determinare se Aristofane parlasse di persone diverse oppure di un unico 'Oreste', come pare doversi evincere dagli scolii e dalla voce della *Suda*, e se sia possibile identificare questo personaggio con uno realmente esistito.

L'Oreste degli *Acarnesi* e quello degli *Uccelli* hanno in comune la violenza fisica e l'agire di notte, un fatto, questo, che sottolinea il carattere insicuro e brutale dell'Atene contemporanea al calar della sera; una differenza è, invece, nel primo caso, la mancanza del riferimento al furto degli abiti. Alcuni commentatori del passo degli *Acarnesi* hanno messo in luce come l'allusione potrebbe essere a dei κῶμοι notturni, i cui membri, tornando ubriachi dai simposi, molestavano le persone che incontravano per strada.<sup>29</sup> Per via letteraria e iconografica è in effetti noto che i κῶμοι<sup>30</sup> erano cortei chiassosi, festivi, con la musica, la danza e gli scherzi, spesso osceni, come protagonisti assoluti, e si potrà certamente ricordare che nel *Simposio* di Platone, la cui cornice è rappresentata dal banchetto che Agatone offre per festeggiare la propria vittoria agonale, nel finale, ormai a ora notturna tarda, irrompe Alcibiade, ubriaco e accompagnato dal proprio κῶμος (212d-e).

A sostegno di quest'interpretazione si può portare la menzione di un personaggio chiamato Oreste presente in un frammento anepigrafo attribuito ai *Kolakes* di Eupoli (Grandi Dionisie del 421 a.C.).<sup>31</sup> I testimoni del frammento informerebbero di due *kōmōdoumenoi* della *pièce*, Oreste e Marpsia, ai quali viene associata la qualifica di adulatori del ricco ateniese Callia III (Καλλίου τοῦ Ἀθηναίου κόλακες). Non è tuttavia possibile determinare chi fossero questi individui; la

**29** Cf. Olson 2002, 351 (*ad loc.*); Bianchi 2017, 326, 329-30 (*ad Cratin. testt. 12 e 13*). In relazione all'ambientazione notturna di questo brano di Aristofane è certamente significativa anche la menzione di Cratino (cui già allude il v. 849), il quale poteva essere membro di uno di questi κῶμοι (cf. Bianchi 2017, 329-30, con bibliografia) e quindi vagare nottetempo in preda all'ubriachezza e in cerca di avventure adulterine. Se così fosse, sarebbe qui allusa la nota φιλονικία di Cratino (cf. Aristoph. *Eq.* 400, 534, *Pac.* 702-3; Liban. *ep.* 1477.5 [XI p. 507.21-2 Förster]; Nic. *epigr.* 5 G.-P. [AP 13.29]; *Sud.* κ 2344 p. 183.1-4 Adler). Inoltre, la presenza del poeta, all'epoca senz'altro molto anziano, in un κῶμος notturno sarebbe già di per sé comica, dal momento che rappresenterebbe un dato chiaramente stonato rispetto al contesto, un tentativo di Cratino di sentirsi più giovane, girovagando con una compagnia e in un momento, la notte, nel quale sarebbe stato meglio rimanere a casa, evitando così di essere colpito dal maldestro proiettile di Antimaco.

**30** Sulla natura del κῶμος e la sua rappresentazione in commedia, cf. la rassegna di Pütz 2007, 121-70, in particolare 142-6 per i κῶμοι violenti, e 167-70 per gli effetti negativi del vino, che comportano una μανία paragonabile alla vera pazzia.

**31** Eup. \*179 (*Sud.* β 374 p. 479,16-20 Adler ~ Ael. fr. 107 Hercher): Ὀρέστης, Μαρψίας, Καλλίου τοῦ Ἀθηναίου κόλακες σὺν ἑτέροις. Sul frammento si vedano Napolitano 2012, 18-19 e Olson 2016, 108-9, cf. Olson 2002, 251 (*ad Aristoph. Ach.* 702). Tutti i frammenti comici greci sono citati secondo l'edizione di Kassel e Austin (1983-2001).



critica ritiene trattarsi di nomi fittizi, per cui il nome di Oreste evocherebbe anche in questo caso i comportamenti del *kolax* non meglio identificato. In questo senso, il confronto con il passo degli *Acarnesi* è certamente interessante: se riprendiamo la possibilità che nel brano in questione si racconti delle scorribande di κῶμοι notturni, non sarebbe da escludere che l'adulatore della commedia di Eupoli potesse essere soprannominato 'Oreste', non tanto per il fatto di rapinare i passanti a scopo economico o comunque per necessità, come sembra essere il caso del personaggio degli *Uccelli*, ma per il fatto di partecipare alle scorriere presumibilmente violente del κῶμος di Callia III, dopo essersi ubriacato ai banchetti a scrocco. Del resto, simili descrizioni di attacchi (veri o fittizi) notturni dopo i simposi si ritrovano altrove in commedia:<sup>32</sup> è il caso, ad esempio, del lancio di pietre<sup>33</sup> e del furto dei mantelli<sup>34</sup> da parte di κωμασταί ebbri a cui la situazione sfugge di mano, episodi che certamente presentano interessanti punti di contatto con i passi oggetto della nostra analisi.

Quanto alla possibile identificazione dell'Oreste degli *Acarnesi* e degli *Uccelli* e alla sua reale esistenza, si è messo in dubbio che le varie allusioni aristofanee a Oreste, nel corso di undici anni, possano riferirsi alla medesima persona, dal momento che le fonti a nostra disposizione mostrano che la rapina dei mantelli era una grave offesa talvolta punita con la morte, per la natura violenta del reato – peraltro compiuto in luoghi pubblici – e per il turbamento che esso rappresentava per i cittadini e per l'ordine pubblico;<sup>35</sup> in questo senso, sembra poco probabile che lo stesso individuo potesse agire impunemente per così lungo tempo.<sup>36</sup> Appare dunque più plausibile che il nome dell'eroe sia semplicemente impiegato come riferimento generico a certi individui che era meglio non incontrare dopo il tramonto, briganti di strada e rapinatori che rendevano le strade insicure;<sup>37</sup> il nesso ἥρῳ 'Ορέστη (Av. 1490-1), peraltro, rende palese l'accostamento del malfattore alla

**32** Cf. nota 30.

**33** Cf. Aristoph. *Vesp.* 1253-4 e 1422, con Biles, Olson 2015, 447 (*ad loc.*); Eub. fr. \*93.10 (*Semelē ē Dionysos*), con Hunter 1983, 189 (*ad loc.*); e forse anche Alex. fr. 112.5 (*Kouris*), con Arnott 1996, 303 e Stama 2016, 225 (*ad loc.*). Cf. anche Lys. 3.7-8, 12, 15-19.

**34** Cf. Alex. fr. 112.5-6 (*Kouris*), con Arnott 1996, 303-4 (*ad loc.*). Cf. anche Dem. 54.8.

**35** Cf. e.g. Antipho 5.9-10; Lys. 10.10 e 13.63; Xen. *Mem.* 1.2.62; Pl. *Lg.* 874b; Arist. *Ath. Pol.* 52.1; Dem. 4.47 e 54.1.24. Sul furto dei mantelli e le procedure legali a esso inerenti si veda Cohen 1983, 79-83.

**36** Cf. Imperio 2004, 373.

**37** Scettico Sommerstein (1980, 211, *ad Aristoph. Ach.* 1167-8), che, in base alla informazione degli scolii aristofanei, ritiene che l'Oreste di Aristofane e di Eupoli sia un unico personaggio, il figlio di Timocrate, la cui abitudine di aggredire e derubare la gente per strada sarebbe un'esagerazione comica, forse basata su un singolo incidente avvenuto quando era ubriaco. Cf. Steiger (1888, 56), il quale pensava che, diversamente dal personaggio degli *Acarnesi*, l'Oreste degli *Uccelli* fosse un individuo ben noto agli spettatori, che lo temevano.

figura del mitico Oreste, con l'assimilazione da parte del primo dell'identità e, quindi, dello *status* di eroe del secondo. Si può, dunque, concludere che nei passi fin qui discussi la maschera di Oreste sulla scena comica del V sec. a.C. ha uno scopo evocativo di certi comportamenti e, in questo modo, la figura dell'eroe viene presentata come paradigma dell'uomo dissennato ed estremamente violento. Ciononostante, nel caso di Aristofane, le motivazioni di tali atteggiamenti sono ben lungi dall'aver a che fare con l'onore (la vendetta della morte del padre) e la punizione divina (la persecuzione delle Erinni): come visto, esse hanno piuttosto origine nell'ubriachezza e nell'uso concreto della violenza fisica a uno scopo molto meno onorevole.<sup>38</sup>

Rispetto all'utilizzo del nome di Oreste come *Spitzname*, infine, può essere interessante ricordare anche due passi dell'orazione di Iseo per l'eredità di Chirone, in cui il principale avversario, appunto Diocle, descritto più volte come violento, arrogante e capace di crimini di ogni genere, viene soprannominato 'Oreste' (τὸν Ὀρέστης ἐπικαλούμενον [...] τὸν Ὀρέστην τοῦτον):

τὴν μὲν οὖν κρίσιν οὐ δεῖ μοι νομίζειν εἶναι ταύτην πρὸς τὸν εἰληχότα τοῦ κλήρου τὴν δίκην, ἀλλὰ πρὸς Διοκλέα τὸν Φλυέα, τὸν Ὀρέστην ἐπικαλούμενον. (Is. 8.3)

Peraltro, non si deve ritenere che io sostenga questo processo contro chi ha richiesto l'eredità, quanto invece contro Diokles di Phlya, che chiamano Oreste.

ἐπειδὴ δὲ ἐκεῖνοι τετελευτήκασι, κὰν νῦν νυκίσωμεν, ὄνειδος ἔξομεν, διότι ἡμφεσβητήθημεν, διὰ τὸν Ὀρέστην τοῦτον τὸν κακῶς ἀπολούμενον, ὃς μοιχὸς ληφθεὶς καὶ παθῶν ὅτι προσήκει τοὺς τὰ τοιαῦτα ποιοῦντας οὐδ' ὥς ἀπαλλάττεται τοῦ πράγματος. (Is. 8.44)

Dopo la loro morte [*scil.* del nonno e del padre], anche se adesso dovessimo vincere, porteremo la vergogna per aver affrontato una

**38** Diversamente, Müller-Strübing (1873, 29-37) avanzava la possibilità che il riferimento non fosse all'eroe mitico bensì a un principe tessalo di nome Oreste, di cui Tucidi-  
de (1.111.1) dice che nel 455 a.C. era in esilio ad Atene. Lo studioso riteneva che questo personaggio assalisse violentemente chi incontrava per strada, dopo essersi ubriacato ai banchetti; se così fosse, questi episodi sarebbero ancora ben presenti nell'immaginario collettivo ateniese degli ultimi decenni del V sec. a.C. Non vi sono tuttavia indizi che consentano di confermare tale possibilità. Cf. inoltre Imperio 2004, 373-4: «Per Dunbar 1995, 452 non si può tuttavia escludere l'eventualità, prospettata da Higham 1932, 105, che l'Oreste degli *Acarnesi* non sia sin d'allora un ladro di professione, ma piuttosto semplicemente un debosciato che talvolta per necessità - magari quando Callia non poteva ancora sovvenzionarlo - ricorreva al furto di indumenti, per cui porta a confronto il fr. 78 (*Epiklêros*) di Alessi, in cui si parla di un individuo che acquista cibo in misura di gran lunga superiore ai propri mezzi, per cui "di notte spoglia tutti quelli che su imbattono in lui"».

causa giudiziaria, a causa di Oreste, questo orrendo furfante, che scoperto in fragrante adulterio e avendo subito quanto spetta ai colpevoli di un tale reato, non desiste, come riferisce la testimonianza di quanti conoscono i fatti.<sup>39</sup>

Tenendo conto della costruzione di tale personaggio nell'orazione, l'ipotesi che possa trattarsi qui di un'ulteriore testimonianza del potere 'evocativo' del nome dell'eroe mitico è probabile, come hanno rilevato i commentatori.<sup>40</sup> D'altronde, che Oreste fosse impiegato come canonico soprannome per designare individui violenti si può ricavare anche dall'etimologia che ne viene offerta nel *Cratilo* platonico:

ὥσπερ γε καὶ ὁ “Ὀρέστης”, ὃ Ἑρμόγενης, κινδυνεύει ὀρθῶς ἔχειν, εἴτε τις τύχη ἔθετο αὐτῷ τὸ ὄνομα εἴτε καὶ ποιητῆς τις, τὸ θηριῶδες τῆς φύσεως καὶ τὸ ἄγριον αὐτοῦ καὶ τὸ ὀρεινὸν ἐνδεικνύμενος τῷ ὀνόματι. (Pl. *Crat.* 394e)

Socrate. Prendi il nome Oreste, Ermogene... c'è proprio il rischio sia quello giusto! Che sia stato uno qualunque a battezzarlo così o invece il poeta, per indicare chiaramente il suo essere ferino, selvatico e insomma 'montanaro', *oreinon*.<sup>41</sup>

In base all'aggettivo ὀρεινός ('montagnoso', 'collinoso'), si spiega che tale nome è stato opportunamente attribuito all'eroe per esprimere un senso di inciviltà e di asprezza, lo stesso che caratterizzerebbe il comportamento pressoché selvaggio sia dell'Oreste aristofaneo che del Diocle di Iseo. In relazione a ciò, si può anche rilevare che Oreste era una figura paradigmatica dell'uomo dissennato nell'immaginario collettivo atteniense, come si evincerebbe anche da una testimonianza dall'orazione di Iperide in difesa di Licofrone,<sup>42</sup> in cui (se si accoglie l'integrazione di Blass 1894, 30) Oreste e Margite compaiono, rispettivamente, come modelli dell'uomo folle e dell'uomo sciocco:

καὶ ταῦ[τα δο]κεῖ ἂν ὑμῖν ἢ [Ὀρέστη]ς ἐκεῖνος ὁ μαιν[ό]μενος ποιῆσαι [ἢ] Μαργίτης ὁ πάντ[ων] ἀβελτερώτατος; (Hyper. 2.4.7)

Vi sembra che così potrebbe agire Oreste, il pazzo famoso, o Margite, il prototipo degli scimuniti?<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> Traduzioni di Ferrucci 2005, 94, 116.

<sup>40</sup> A partire da Schömann 1831, 380; cf. Ferrucci 2005, 141-2.

<sup>41</sup> Trad. Bergomi 2022, 105-7.

<sup>42</sup> Cf. Whitehead 2000, 122.

<sup>43</sup> Trad. Marzi 1977, 153.

### 3 Parodia del mito e della persona di Oreste nella commedia di V e IV sec. a.C.

Un aspetto differente da quello fin qui discusso è la presenza del nome di Oreste come titolo di commedie di V e IV sec. a.C. Il titolo *Orestēs* è attestato per la commedia due volte:<sup>44</sup> è attribuito al commediografo dorico Dinoloco (di cui non è sopravvissuto alcun frammento), e ad Alessi. Della commedia di quest'ultimo si ha un unico frammento superstite (fr. 171),<sup>45</sup> citato in Ath. 6.247e all'interno dell'*excursus* sui parassiti, ma non è di aiuto per determinare se tale commedia riprendesse in maniera parodica una qualche tragedia omonima, ovvero se si trattasse di un dramma di argomento mitologico, senza alcun riferimento a una specifica *performance* tragica; allo stesso modo, è impossibile stabilire quale ruolo ricoprisse Oreste nella trama.

Più interessanti, invece, l'*Anthrōporestēs* di Strattide e l'*Orestautokleides* di Timocle, riconducibili con ogni probabilità alla figura di Oreste. Titoli risultanti in un nome proprio tramite giustapposizione di due altri nomi propri, oppure di un sostantivo cui si aggiunge un nome proprio, sono ben attestati nella commedia di V e IV sec. a.C.;<sup>46</sup> il primo nome può indicare un personaggio la cui identità o caratteristiche vengono assunte dal secondo membro del composto (ad esempio nell'*Aiolosikōn* di Aristofane Sicone, forse un cuoco, faceva la parte di Eolo), oppure si può avere il caso opposto (ad esempio nel *Dionisalexandros* di Cratino, dove Dioniso sarebbe rappresentato nelle vesti di Paride Alessandro). Nel caso della commedia di Timocle, si può pensare che Autoclide, verisimilmente un noto personaggio dell'epoca, prendesse i panni di Oreste, mentre la situazione dell'*Anthrōporestēs* di Strattide appare più complessa, data la presenza non di un nome proprio come primo elemento del composto, ma del sostantivo ἄνθρωπος;<sup>47</sup> l'unico titolo analogo di cui abbiamo notizia è l'*Anthrōphēraklēs* di Ferecrate. Se il sostantivo iniziale ha qui il senso generico di 'uomo', 'persona', entrambi i titoli andranno intesi come casi in cui Oreste ed Eracle si travestono da comuni cittadini, e in questo modo si collocano in un contesto quotidiano della vita ateniese, fatto da cui si sarebbero potuti certamente ottenere

<sup>44</sup> È anche attestato per la tragedia post-classica (Euripide II, Carcinio II, Teodette, Afareo, Timesiteo), su cui si veda il contributo di Boschi in questo volume.

<sup>45</sup> Alex. fr. 171 (*Orestēs*) καὶ Ἄλεξις ἐν Ὀρέστη Νικόστρατός τε ἐν Πλούτῳ (fr. 23) Μέναδρός τε ἐν Μέθῃ (fr. 228) καὶ Νομοθέτῃ (fr. 254). Cf. Arnott 1996, 503 e Stama 2016, 327-8 (*ad loc.*).

<sup>46</sup> Altri esempi sono raccolti in Meyer 1923, 176-7. In ambito latino sono attestati i titoli *Dulorestes* per una tragedia di Pacuvio e *Oedipothyestes* per una satira menippea di Varrone.

<sup>47</sup> Per una sintesi delle diverse possibilità di interpretazione di questo titolo, cf. Orth 2009, 43-5.

molti effetti comici; nel caso di Oreste, si potrebbe pensare che l'eroe prendesse i panni di un normale cittadino per compiere indisturbato la sua vendetta ai danni di Clitemestra ed Egisto.<sup>48</sup> In alternativa, è anche possibile che si dia qui la situazione contraria, ovvero che individui comuni facciano la parte di Oreste e di Eracle, rispettivamente paradigmi dell'uomo dissennato e del ghiottone:<sup>49</sup> i titoli di Strattide e di Ferecrate andranno dunque intesi come 'Uno che fa da Oreste', 'Uno che fa da Eracle';<sup>50</sup> in questo modo, il confronto con alcuni titoli comici di composizione simile, in cui uno degli elementi proviene dall'area del mito e l'altro dal mondo quotidiano della commedia, fa pensare alla possibilità che entrambi i titoli siano riconducibili a commedie in cui la doppia identità aveva un ruolo prevalente.<sup>51</sup> Se così fosse, nel caso della commedia di Strattide, si potrebbe vagliare la possibilità - in via almeno ipotetica - che il titolo faccia allusione a un personaggio specifico, uno che, effettivamente, 'ha fatto da Oreste': l'attore di tragedia Egeloco.

**48** L'idea della falsa identità e dell'inganno era probabilmente alla base del *Dulorestes* di Pacuvio, in cui Oreste fingerebbe di essere uno schiavo per portare avanti il suo piano, cf. Schierl 2006, 245-6.

**49** Eracle è, infatti, una figura assai ricorrente sulla scena comica sin dalla commedia doric, dove è frequentemente dipinto come il ghiottone per antonomasia, la cui voracità e passione per il bere sono argomento di numerosi passi aristofanei (cf. *Ran.* 62-5, 549-89, *Av.* 1565-705, *Pac.* 741-3, *Vesp.* 60, *Lys.* 928) e di frammenti comici, in particolare di IV sec. a.C. (cf. Epich. fr. 18 [*Bousiris*] e 66 [*Hēraklēs ho par Pholō*]; Cratin. fr. 23 [*Bousiris*] e 346 [*inc. fab.*]; Phryn. com. fr. 24 [*Monotropos*]; Ephipp. fr. 2 [*Bousiris*]; Mnesimach. fr. 2 [*Bousiris*]; Cratin. Iun. fr. 4 [*Omphalē*]; Antiph. fr. 66-8 [*Bousiris*] e 174-6 [*Omphalē*]; Eubul. fr. 6 [*Amaltheia*]; Alex. fr. 140 [*Linos*] e forse anche i fr. 88-9 [*Hēsionē*]; Diphil. fr. 45 [*Hēraklēs*])

**50** Cf. Meriani 2002, 410: «Protagonista dell'Ἀνθρωπορέστης potrebbe essere stato un uomo eroizzato, con le caratteristiche di Oreste, ovvero Oreste stesso, presentato sulla scena comica come un uomo comune». Diversamente, come suggerito da Orth (2009, 44), non si esclude che il titolo possa alludere comicamente all'*Oreste* di Euripide, tragedia fin troppo 'umana' e non abbastanza eroica già per gli antichi (cf. *arg. Eur. Or.* rr. 32, 43-4 Diggle; *schol. vet.* [MTAB] *Eur. Or.* 1691, I p. 241.8-12 Schwartz; Arist. *Poet.* 1454a 28-9, 1461b 21; Sext. Emp. *adv. Math.* 1.215). Sugli elementi 'comici' nell'*Oreste* si veda la discussione di Seidensticker 1982, 101-14. Per un riesame di queste antiche critiche si veda Sonnino 2021.

**51** Cf. Wilamowitz 1927, 19, che presupponeva per simili titoli una connessione comica del mito con la quotidianità e al tempo stesso la possibilità di un gioco con una doppia identità: «Titel wie Ἀνθρωποφρακλής von Pherekrates, Ἀνθρωπορέστης von Strattis, Μανέκτωρ von Metagenes [sic] lehren so viel, dass bekannte Motive der Sage in die Enge des Tageslebens gezogen wurden».

### 3.1 Strattide, Ἀνθρωπορέστης

καὶ τῶν μὲν ἄλλων οὐκ ἐμέλησέ μοι μελῶν,  
Εὐριπίδου δὲ δράμα δεξιώτατον  
διέκναισ' Ὀρέστην, Ἠγέλοχον τὸν Κυντάρου  
μισθωσάμενος τὰ πρῶτα τῶν ἐπῶν λέγειν. (fr. 1)<sup>52</sup>

Dei brani degli altri non mi è importato, ma è l'opera intelligentissima di Euripide che ho rovinato, l'*Oreste*: ho ingaggiato Egeloco di Cuntaro a fare il protagonista.<sup>53</sup>

Sulla base dell'unico frammento superstite dell'*Anthrōporestēs* riesce naturalmente difficile avanzare ipotesi di ricostruzione della trama; è, però, possibile ricavare alcuni indizi. Anzitutto, la menzione dell'*Oreste* di Euripide, che costituisce l'appiglio più rilevante per la datazione della *pièce* (dopo il 408 a.C.); quindi, l'attacco all'attore Egeloco, che avrebbe fatto la parte di Oreste nella *première*, 'rovinando' la tragedia. La *persona loquens*, forse l'arconte,<sup>54</sup> dichiara di aver rovinato l'*Oreste* (v. 3 διέκναισ'),<sup>55</sup> descritto come un' «opera intelligentissima»,<sup>56</sup> ingaggiando Egeloco per il ruolo di protagonista (v. 4 μισθωσάμενος τὰ πρῶτα τῶν ἐπῶν λέγειν). La critica ha solitamente evidenziato che l'*Anthrōporestēs* dovesse in qualche modo riprendere la tragedia euripidea, per cui si potrebbe immaginare che la paratragedia avesse un ruolo rilevante nello svolgimento della trama;<sup>57</sup> in questo senso, il titolo aristofaneo *Aiolosikōn*, che probabilmente parodiava l'*Aiolos* di Euripide (ca. 425 a.C.), costituirebbe il confronto più immediato per la *pièce* di Strattide.<sup>58</sup> Una commedia messa in scena poco dopo l'*Oreste* offriva certamente ampia occasione per riferimenti parodici alla tragedia, anche se ciò non è dimostrabile in base alle scarse notizie sopravvissute; che l'*Anthrōporestēs* fosse interamente una parodia dell'*Oreste* euripideo è, di fatto, indimostrabile.

Il frammento è tramandato in uno scolio al v. 279 dell'*Oreste*, in cui viene spiegato il motivo della 'distruzione' della tragedia da parte di Egeloco: si tratta del celebre episodio in cui l'attore, nel recitare il v. 279 ἐκ κυμάτων γὰρ αὐθις αὐ γαλήν' ὄρω («dopo la burrasca di nuovo vedo la bonaccia»), diede l'impressione di dire ἐκ κυμάτων γὰρ

<sup>52</sup> In generale sul frammento, cf. Orth 2009, 49-53 e Fiorentini 2017, 48-53.

<sup>53</sup> Trad. Fiorentini 2017, 48.

<sup>54</sup> Cf. Meineke 1839, 224.

<sup>55</sup> Sulle diverse possibilità di interpretazione del verbo, cf. Fiorentini 2017, 50-1.

<sup>56</sup> Trad. Fiorentini 2017, 48.

<sup>57</sup> Per una disamina delle citazioni di opere di Euripide e dei riferimenti al poeta nella commedia greca, si veda Olson 2007, 178-9 (D11-D12).

<sup>58</sup> Cf. Fiorentini 2017, 47.

αὔθις αὖ γαλῆν ὄρω («dopo la burrasca di nuovo vedo la donnola»), forse perché gli mancò il fiato e fece una pausa troppo marcata tra γαλῆν(α) e ὄρω.<sup>59</sup> L'aneddoto è ricordato più volte dai poeti comici,<sup>60</sup> e potrebbe anche essere stato evocato in ambito latino in un frammento di Lucilio.<sup>61</sup> Alla luce di quanto detto, è certamente possibile che la commedia di Strattide riprendesse parodicamente l'*Oreste* – analogamente a quanto succedeva nelle *Phoinissai* strattidee,<sup>52</sup> parodia dell'omonima tragedia di Euripide – e che proponesse una particolare caratterizzazione dell'eroe per via, forse, del travestimento, come sembra indicare il titolo.

Diversamente, in base al ruolo centrale di Egeloco nel fr. 1 e alla possibilità di interpretare il titolo come 'Uno che fa da Oreste', si potrebbe avanzare l'ipotesi che la commedia fosse incentrata non tanto sulla parodia della tragedia euripidea, bensì sulla figura dell'attore, la cui cattiva nomea dovuta all'episodio dell'errore di pronuncia, con ogni probabilità accresciuta grazie al lavoro dei poeti comici, l'avrebbe reso, forse, se non il protagonista almeno un personaggio rilevante dell'*Anthrōporestēs*. Si potrebbe, dunque, ipotizzare una commedia in cui Strattide si prendeva gioco dell'attore Egeloco per le sue modalità interpretative, caratterizzato appunto secondo il suo ruolo più 'celebre', quello di Oreste. La principale obiezione a tale ipotesi è il fatto che essa si basa su una possibile interpretazione del titolo e sul contenuto dell'unico frammento superstite, informazioni certamente insufficienti per recuperare dati certi sulla trama; tuttavia, se questa fosse la situazione dell'*Anthrōporestēs*, si potrebbe portare a confronto il titolo *Kallippidēs*, anche esso attribuito a Strattide,<sup>63</sup> da ricondurre verisimilmente al nome dell'attore di tragedia Callipide, vincitore

<sup>59</sup> Cf. *schol. vet.* (MTAB) Eur. Or. 279, I pp. 126, 23-127, 1-4 Schwartz ἐκ κυμάτων γὰρ αὔθις αὖ γαλῆν ὄρω κεκωμώδηται ὁ στίχος διὰ Ἡγέλοχον τὸν ὑποκριτὴν ὃν γὰρ φθάσαντα διελθὲν τὴν συναλοφῆν ἐπιλείψαντος τοῦ πνεύματος τοῖς ἀκρωμένους τὴν γαλῆν δόξαι λέγειν τὸ ζῶον, ἀλλ' οὐχὶ τὰ γαληνά. πολλοὶ μὲν οὖν αὐτὸ διέπαιξαν τῶν κωμικῶν, Ἀριστοφάνης καὶ Στράτις ἐν Ἀνθρωπορέστῃ (fr. 1); *schol. Dion. Thrac.* 163.22-4 Hilgard καὶ γὰρ Ἡγέλοχος ὁ τῆς τραγωδίας ὑποκριτῆς οὐκ ἂν τοσοῦτον ὠφλήκει παρ' Ἀθηναίους τὸν γέλωτα, εἰ τῆν ἐν τῷ ἰάμβῳ ἀπόστροφον ἐγνώκει. Sulla natura dell'errore di Egeloco, cf. Daitz 1983 e Meriani 2002, 413.

<sup>60</sup> Aristoph. *Ran.* 303-6; Stratt. fr. 63 (*inc. fab.*), con Orth 2009, 251-4 e Fiorentini 2017, 229-31; Sannyr. fr. 8 (*Danaë*), con Orth 2015, 398-406.

<sup>61</sup> Lucil. 567 M. (ap. Prisc. *GL* II 542.26): *rausuro tragicus qui carmina perdit Oreste*. Il testo tràdito è tuttavia dubbio e sono state avanzate differenti proposte di lettura, cf. Leo 1906, 852. Per il riferimento alla voce è particolarmente interessante il confronto con Plat. com. fr. 235 (*inc. fab.*), che informa del fatto che Egeloco fu deriso per la voce sgradevole (ὡς ἀτερπῆ τῆν φωνήν).

<sup>62</sup> Stratt. fr. 46-53. Cf. Miles 2009, 187-202; Orth 2009, 208-27 e Fiorentini 2017, 177-207.

<sup>63</sup> Stratt. test. 1, fr. 11-13. Cf. Miles 2009, 150-3; Orth 2009, 88-93 e Fiorentini 2017, 79-90.

alle Lenee del 419/8 a.C.<sup>64</sup> Ciò non costituirebbe, dunque, un *unicum* nella produzione di Strattide e, in questo modo, le conclusioni di Fiorentini (2017, 80) a proposito del *Kallippidēs* potrebbero valere anche per l'*Anthrōporestēs*: «l'ipotesi che Strattide possa avere composto una commedia prendendo spunto dalla figura di un attore di grido del teatro ateniese si accorda con alcuni dati sul commediografo, visto che, ad esempio, aveva composto un dramma ai danni del ditirambografo Cinesia (Harp. 178,2 Dind. = 59 K. e similmente Ath. XII 551d)».

### 3.2 Timocle, Ὀρεσταυτοκλείδης

Per quanto riguarda l'*Orestautokleides* di Timocle, la commedia fu rappresentata probabilmente nel 346/5 a.C.<sup>65</sup> e il titolo sembra richiamare, come accennato, il protagonista del dramma, un individuo chiamato Autoclide che avrebbe avuto le fattezze dell'eroe Oreste. Due soli frammenti della commedia sono sopravvissuti, dai quali sono state ricavate prudenti tracce per una possibile ricostruzione della trama principale della *pièce*:

περὶ δὲ τὸν πανάθλιον  
εὐδοοσι γράες, Νάννιον, Πλαγγών, Λύκα,  
Γνάθαινα, Φρύνη, Πυθιονίκη, Μυρρίνη,  
Χρυσίς, † Κοναλίς †, Ἱερόκλεια, Λοπάδιον.  
(fr. 27)<sup>66</sup>

Nel letto di quest'uomo infelicissimo  
dormono delle vecchie: Nannio, Plangone, Lica,  
Gnatena, Frine, Pizionice, Mirrine,  
Criside, Conalide, Ieroclea, Lopadio.<sup>67</sup>

Nel fr. 27, forse parte del prologo, un personaggio, la cui identità non è nota, descrive una scena in cui un individuo, forse Orestautoclide, è circondato da undici personaggi femminili, i cui nomi, elencati ai vv.

<sup>64</sup> IG II<sup>2</sup> 2319, col. 3.18 Millis, Olson (= TrGF I DID A 2a). L'attore, attivo almeno fino al 399 a.C. (cf. Polyae. 6.10), è una delle prime *star* del teatro greco antico di cui abbiamo notizia (cf. Plut. *Ages.* 21, *mor.* 348d). Le fonti ne evidenziano la mimesis eccessiva (cf. Arist. *Poet.* 1461b 33-5, 1462a 8-11) e la grande emotività (cf. Xen. *Symp.* 3.1), elementi che sembrano aver provocato la derisione di Callipide da parte dei commediografi (cf. Aristoph. fr. 490 [*Skenas katalambanousai*], con Bagordo 2020, 21-2).

<sup>65</sup> Per la cronologia della commedia, cf. Apostolakis 2019, 205.

<sup>66</sup> In generale sul frammento, cf. Olson 2007, 175-6 (D7) e Apostotakis 2019, 205-9.

<sup>67</sup> Trad. Gambato in Canfora 2001, 1438.



3 e 4, sono stati ricondotti ad alcune celebri etere dell'epoca.<sup>68</sup> Come evidenziato dalla critica, l'immagine qui descritta sembra contenere un'allusione 'visuale' alla celebre scena del prologo delle *Eumenidi* di Eschilo, dove la Pizia riferisce agli spettatori dell'orribile visione delle Erinni che dormono attorno a Oreste supplicante e disperato:

ΠΥΘ. ὀρῶ δ' ἐπ' ὀμφαλῶ μὲν ἄνδρα θεομουσῆ  
ἔδρας ἔχοντα προστρόπαιον, αἵματι  
στάζοντα χεῖρας καὶ νεοσπαδῆς ξίφος  
ἔχοντ' ἐλαίας θ' ὑψιγέννητον κλάδον,  
λήνει μεγίστῳ σωφρόνως ἐστεμμένον,  
ἀργῆτι μάλλῳ· τῆδε γὰρ τρανῶς ἐρῶ.  
πρόσθεν δὲ τάνδρὸς τοῦδε θαυμαστὸς λόχος  
εὔδει γυναικῶν ἐν θρόνοισιν ἥμενος -  
οὔτοι γυναικας, ἀλλὰ Γοργόνας λέγω  
οὔδ' αὔτε Γοργείοισιν εἰκάσω τύποις.  
εἶδόν ποτ' ἤδη Φινέως γεγραμμένας  
δεῖπνον φερούσας· ἄπτεροί γε μὴν ἰδεῖν  
αὔται· μέλαιναί δ', εἰς τὸ πᾶν βδελύκτροποι,  
ῥέγκουσι δ' οὐ πλατοῖσι φυσιάμασιν,  
ἐκ δ' ὀμμάτων λείβουσι δυσφιλή λίβρα  
καὶ κόσμος οὔτε πρὸς θεῶν ἀγάλματα  
φέρειν δίκαιος οὔτ' ἐς ἀνθρώπων στέγας.  
(Aesch. *Eum.* 40-56)<sup>69</sup>

Pizia. [...] quando, seduto presso l'Ombelico in atteggiamento di supplice, scorgo un uomo invisibile agli dèi, con le mani stillanti di sangue, la spada da poco estratta e un ramo d'olivo altissimo ritualmente incoronato da amplissime fasce, in candida lana: così in modo chiaro potrei descriverlo. E dinanzi a quest'uomo dorme una strana schiera di donne adagiate sui seggi. No, non donne, ma Gorgoni le chiamo; anzi, neppure a figure di Gorgoni potrei paragonarle. Già vidi, un giorno, dipinte, le Arpie che rapivano il pasto di Fineo: ma queste sono prive d'ali, e nere, ripugnanti in tutto a vedersi. Russano esalando repellenti sospiri e dagli occhi stillano sgradevoli umori. Il loro addobbo non è quale conviene indossare né davanti a simulacri di dèi né in case di uomini.<sup>70</sup>

**68** Non si esclude che possa trattarsi di nomi tipici di etera, senza costituire riferimenti a persone specifiche. Per simili elenchi di etere in commedia, cf. Aristoph. *Eq.* 765; Anaxil. fr. 22 (*Neottis*); Philetæa. fr. 9 (*Kynagis*). In generale, sulla figura dell'etera nella commedia greca, cf. Auhagen 2009, 40-135. Sull'effetto degli elenchi in commedia si veda il recente studio di Ruffell 2021.

**69** Si segue il testo stabilito da West 1991, 5-6.

**70** Trad. Pattoni 2008, 475.

Particolarmente interessante risulta il confronto con il supposto modello tragico per i seguenti elementi: a) θεομυσῆ (Eum. 40) sembra essere richiamato dall'aggettivo elevato πανάθλιος ('del tutto sventurato', 'infelice');<sup>71</sup> b) il nesso πρόσθεν δὲ τάνδρος (Eum. 46) è rispecchiato da περὶ δὲ τὸν πανάθλιον (v. 1), che richiama la persecuzione e la messa all'angolo a cui è sottoposto Oreste nella tragedia; c) εὔδει (Eum. 47), in posizione enfatica a inizio verso e in forte *enjambement* con il precedente, è ripreso nel frammento di Timocle da εὔδουσι (v. 2); d) γραῖαι παλαιαὶ παῖδες (Eum. 69) sembra essere comicamente riecheggiato da γρᾶες (v. 2), cui segue un elenco di nomi di etere in asindeto, che costituirebbe un effettivo *aprosdóketon* per la descrizione dell'orrendo aspetto delle Erinni nel modello tragico (Eum. 48-56). In questo modo, la visione mostruosa delle «vecchie fanciulle nate in un tempo remoto»,<sup>72</sup> senza ali (ἄπτεροι), nere (μέλαιναι), ripugnanti (βδελύκτροποι), vestite in maniera indegna in qualunque circostanza (vv. 54-5), che nel sonno emettono suoni spaventosi (v. 53) e dai cui occhi colano lacrime sgradevoli (v. 54), è comicamente evocato dall'aspetto che potrebbe avere un gruppo di etere anziane sulla scena comica, presumibilmente 'ripugnanti' quanto le terribili Erinni; in questo senso, il pubblico avrebbe certamente colto l'allusione alle dee, sottolineata attraverso la maschera, il costume e la gestualità delle undici γρᾶες di Timocle. Per quanto riguarda Orestautoclide, è da supporre che la caratterizzazione del personaggio evocasse l'aspetto deplorabile di Oreste, perseguitato senza sosta, come pare evidenziato dall'uso del termine πανάθλιος nel frammento, e, in via del tutto ipotetica, si potrebbe pensare che questi comparisse sulla scena con gli attributi e nella posizione del supplice.

Παράβυστον. οὕτως ἐκαλεῖτό τι τῶν παρ' Ἀθηναίους δικαστηρίων, ἐν ᾧ ἐδίκάζον οἱ ἕνδεκα Ἀντιφῶν ἐν τῷ πρὸς Νικοκλέα περὶ ὄρων (fr. 42 Blass). μνημονεύουσι δ' αὐτοῦ ἄλλοι τε τῶν κωμικῶν καὶ Τιμοκλῆς ἐν Ὁρεσταυτοκλείδῃ (Αὐτοκλεῖ codd., corr. Maussac). (fr. 28. Harp. Π 21 Keaney = π 237.1-4 Dindorf)<sup>73</sup>

*Parabyston*. Così veniva chiamato presso gli Ateniesi uno dei tribunali, in cui gli undici amministravano la giustizia. Antifonte (ne fa menzione) nella *Contro Nicocle sui confini*. Ne fanno menzione altri fra i commediografi, e anche Timocle nell'*Orestautokleidēs*.<sup>74</sup>

<sup>71</sup> Cf. Aesch. *Cho.* 695; Soph. *OC.* 1110; Eur. *Hec.* 658.

<sup>72</sup> Trad. Pattoni 2008, 475 (Eum. 69).

<sup>73</sup> Sul frammento, cf. Apostolakis 2019, 209-13.

<sup>74</sup> Traduzione dell'Autrice.

Il secondo frammento superstite della commedia in esame è un lemma di Arpocrasione, lessicografo del I sec. d.C., relativo al παράβυστον, uno dei tribunali di Atene incaricato di processare e giustiziare alcuni tipi di criminali, in particolare i cosiddetti κακοῦργοι (malfattori), presieduto dalla corte degli Undici (οἱ ἕνδεκα).<sup>75</sup> La menzione di tale tribunale nella commedia di Timocle è senz'altro interessante, e si potrebbe certamente ipotizzare che nella *pièce* fosse parodiata un'altra celebre scena delle *Eumenidi*: il processo di Oreste presso l'Areopago. La *pointe* della ripresa risiederebbe nello spostamento del processo dall'importante tribunale che si occupava dei delitti di sangue a uno meno rilevante, appunto il *Parabyston*, in cui gli Undici processerebbero Orestautoclide; ciò è ancor più interessante se si tiene conto del numero di etere elencate nel fr. 27, appunto, undici. Se questa fosse la situazione della commedia di Timocle, si potrebbe ipotizzare una trama in cui il protagonista veniva perseguitato e poi processato come κακοῦργος presso il *Parabyston* dalle undici γῤῥᾱες, le cui motivazioni rimangono però a noi ignote. L'unico appiglio rilevante di cui si dispone è in effetti la menzione da parte di Eschine di un personaggio chiamato Autoclide (PA 2079; PAA 238785; LGPN, 2: s.v. Αὐτοκλείδης [2]), descritto come un individuo dalle abitudini sessuali incontrollate e collaboratore di Timarco e di altri famigerati pederasti;<sup>76</sup> se questo è il personaggio del dramma di Timocle, il motivo della persecuzione e del conseguente processo di Orestautoclide si potrebbe collegare, come suggerito da Meineke (1839, 432-3), alla pederastia del personaggio, forse accusato di trascurare le cortigiane, ormai divenute vecchie e brutte, preferendo i giovanotti, oppure di accaparrarsi questi, lasciando le donne senza i loro appetibili clienti.<sup>77</sup>

A proposito della situazione del fr. 27, gli studiosi si sono chiesti sul fatto se la scena qui evocata sia effettivamente da ricondurre a una parodia di una tragedia inerente alla figura di Oreste,<sup>78</sup> ovvero

<sup>75</sup> Sulle prerogative degli Undici, cf. Harrison 1971, 17-18.

<sup>76</sup> Aeschin. 1.52 (con Fisher 2001, 184). Cf. Harp. A 267 Keaney (= α 67.3-5 Dindorf) Αἰσχίνης Κατὰ Τιμάρχου 'Κηδωνίδην καὶ Αὐτοκλείδην καὶ Θέρασανδρον.' οὗτο παιδερασταὶ σφοδροί, ὡς καὶ Ἀριστογείτων Κατὰ Τιμάρχου.

<sup>77</sup> Se Autoclide è qui ridicolizzato come pederasta, la *pièce* potrebbe essere tematicamente vicina al *Paidērastēs* di Antifane (cf. fr. 179) e ai *Paidērastai* di Difilo (cf. fr. 57). Particolarmente interessante il parallelo con il fr. 3 dall'*Agōnis ē Hippiskos* di Alessi (con Arnott 1996, 62-3 e Stama 2016, 57): ὦ μητῆρ, ἰκετεύω σε, μὴ 'πίσειέ μοι | τὸν Μισσὸλαν' οὐ γὰρ κίθαρωδός εἰμ' ἐγώ. La menzione di un altro celebre pederasta dell'epoca, Miggola, amante di citaristi e citaredi (menzionato in Aeschin. 1.41 e bersaglio degli attacchi dei comici di IV sec. a.C., cf. anche Antiph. fr. 27.14-18 [*Halieuomenē*]; Timocl. fr. 32 [*Sapphō*], con Apostolakis 2019, 228-30; tutte le notizie relative al personaggio sono raccolte in Ath. 8.338f-339c), si inserisce qui in una ripresa parodica di Eur. Or. 255, appartenente alla scena in cui l'eroe, vittima di un accesso di follia, supplica la madre di non aizzare le Erinni contro di lui.

<sup>78</sup> Cf. Meineke (1839, 432-3), che pensava a una qualche tragedia di IV sec. a.C.: «ita enim etiam clarius pateret, quod vel ex his paucis suspicari licet, totam fabulam in lu-

se si tratti piuttosto di una scena di *Mythological burlesque*, cioè riprendente e rimodellante un episodio mitologico ben noto al pubblico. Tenendo conto del fatto che non vi sono tracce di simili trattazioni della *fabula Orestis* nella produzione superstite, e che praticamente nulla delle tragedie del IV sec. a.C. intitolate *Orestēs* è sopravvissuto, è di fatto impossibile confrontare la commedia di Timocle con la versione del mito messa in scena dai tragici contemporanei. D'altra parte, i punti di contatto sia testuali sia drammaturgici del fr. 27 con la scena del prologo delle *Eumenidi* appaiono significativi, per cui sembra lecito pensare a una ripresa parodica del dramma eschileo, o quantomeno delle sue scene più rappresentative.

È possibile che la presenza di Oreste a Delfi dopo il matricidio e prima del processo ad Atene sia un'innovazione di Eschilo;<sup>79</sup> d'altra parte, le testimonianze a nostra disposizione ascrivono al tragediografo l'aver messo per primo in scena le Erinni con il loro aspetto terrificante.<sup>80</sup> L'attendibilità di tali notizie può essere certamente messa in dubbio, dal momento che appare un caso di ricerca voluta del πρώτος εύρετής; tuttavia, non si dispone di simili raffigurazioni precedenti alla tragedia di Eschilo. Se si accogliesse tale possibilità, senz'altro suggestiva, si dovrebbe allora supporre che Timocle facesse affidamento sulla conoscenza del pubblico della scena delle *Eumenidi*, dovuta anche e soprattutto alla pratica delle *reperformances* di opere tragiche di V sec. a.C., attestate, come noto, almeno a partire dal 387/6 a.C.<sup>81</sup> Di conseguenza, il fr. 27 costituirebbe un'importan-

do non quidem Aeschylī, ut olim putabam, at Carcini fortasse aut Theodectae aut Timesitheī Oreste versatam esse».

**79** Nella documentazione vascolare attica non vi sono raffigurazioni di Oreste a Delfi precedenti al 458 a.C.; la più antica testimonianza sarebbe una *hydria* databile intorno al 450 a.C. (*Berlin, Antikensammlung SMPK, F 2380; LIMC s.v. Orestes* [7]); cf. Giuliani 2001, 28-9 (Fig. 4); Taplin 2007, 58; Nervegna 2014, 168-9 e nota 74. Su Eschilo ideatore della soluzione giudiziaria e ateniese del mito di Oreste, cf. Carrara 2007.

**80** Cf. *vit. Aesch.* 43-6 Dindorf (= *TrGF* III T 1A.31-2 R.) τινὲς δὲ φασιν ἐν τῇ ἐπιδείξει τῶν Εὐμενίδων σποράδην εἰσαγαγόντα τὸν χορὸν τοσοῦτον ἐκπλήξει τὸν δῆμον ὡς τὰ μὲν νήπια ἐκψῦσαι, τὰ δὲ ἔμβρυα ἐξαμβλωθῆναι, 69-73 Dindorf (= *TrGF* III T 1A.53-5 R.) πρώτος Αἰσχύλος πάθει γεννικκωτάτοις τὴν τραγωδίαν ἠύξησεν τὴν τε σκηνὴν ἐκόσμησεν καὶ τὴν ὄψιν τῶν θεωμένων κατέπληξε τῇ λαμπρότητι, γραφαῖς καὶ μηχαναῖς, βωμοῖς τε καὶ τάφοις, σάλπιγγιν, εἰδώλοις, Ἐρινύσι. Cf. inoltre Paus. 1.28.6 πλησίον δὲ ἱερὸν θεῶν ἔστιν ἄς καλοῦσιν Ἀθηναῖοι Σεμνάς, Ἡσιόδος δὲ Ἐρινύς ἐν Θεογονίᾳ. πρώτος δὲ σφισιν Αἰσχύλος δράκοντας ἐποίησεν ὁμοῦ ταῖς ἐν τῇ κεφαλῇ θριξίν εἶναι. τοῖς δὲ ἀγάλμασιν οὕτε τοῦτοις ἔπεστιν οὐδὲν φοβερόν. Quest'ultima notizia è di grande interesse, dal momento che attesterebbe l'innovativa caratterizzazione delle Erinni da parte di Eschilo rispetto alla tradizione. Alla luce della documentazione archeologica databile dopo la messinscena dell'*Orestea*, tale raffigurazione potrebbe aver avuto una certa influenza sulla posteriore concezione greca delle Erinni, cf. Prag 1985, 48-51.

**81** Cf. *IG* II<sup>2</sup> 2318, fr. G, col. 8.1010-11 Millis, Olson (387/6 a.C.); cf. inoltre *IG* II<sup>2</sup> 2320, col. 2.4-5, 20-1, 34-5 Millis, Olson (342/41, 341/40 [repliche dell'*Oreste* di Euripide da parte dell'attore Neottolemo] e 340/39 a.C.). In generale, per le *reperformances* di tragedie nel V e IV sec. a.C. cf. Lamari 2017.

te testimonianza della fortuna del teatro di Eschilo nell'Atene del IV sec. a.C.,<sup>82</sup> generalmente ritenuta scarsa rispetto a quella di Euripide e di Sofocle.<sup>83</sup> Ciononostante, il fatto che nel V sec. a.C. Eschilo fosse già oggetto di repliche dopo la sua morte,<sup>84</sup> l'introduzione di una tragedia 'antica' nel programma delle Grandi Dionisie,<sup>85</sup> e la notizia inerente all'iniziativa di Licurgo per erigere statue di bronzo dei tre grandi tragediografi e per archiviare copie di loro tragedie (cf. [Plut.] *Vit. X orat.* 841f), fa pensare che il poeta più anziano fosse comunque valorizzato dalle istituzioni ateniesi, orientate a preservare il teatro della 'triade classica'. In questo senso, nonostante le notizie a nostra disposizione mostrino un apparente disinteresse della scena ateniese del IV sec. a.C. per la tragedia Eschilo, ciò non esclude affatto la produzione di *reperformances* di sue opere, che avranno permesso a trame, personaggi, scene e brani specifici delle sue opere di essere familiari al pubblico dell'epoca, e forse anche ripresi e parodiati dai poeti comici. Del resto, la testimonianza di Quintiliano, l'unico a informare della revisione dei testi eschilei in occasione dei concorsi drammatici posteriori, potrebbe essere un ulteriore indizio di repliche di opere del tragediografo, rese in qualche modo più 'adatte' al nuovo pubblico ateniese.<sup>86</sup>

D'altra parte, la documentazione vascolare potrebbe essere un'ulteriore testimonianza della diffusione della scena iniziale delle *Eumenidi* nel IV sec. a.C., in particolare nelle colonie della Magna Grecia, dove il teatro di Eschilo sembra aver avuto maggiore successo.<sup>87</sup>

**82** Sull'argomento, cf. Nervegna 2014, 166-72.

**83** Le motivazioni saranno da ricondurre principalmente alle difficoltà linguistiche e alla staticità scenica, tratti già stranianti per il pubblico della fine del V sec. a.C., come si evince dalle *Rane* di Aristofane (cf. vv. 914-15, 923-4, 1018, 1058). Cf. Quint. *Inst.* 10.1.66 (= *TrGF* III T P 133 R.): *tragoedias primus in lucem Aeschylus protulit, sublimis et gravis et grandiloquus saepe usque ad vitium, sed rudis in plerisque et incompositus: propter quod correctas eius fabulas in certamen deferre posterioribus poetis Athenienses permisere. suntque eo modo multi coronati.*

**84** Cf. Aristoph. *Ach.* 9-12 e *schol. ad loc.*, *Ran.* 868 e *schol. ad loc.*; *vit. Aesch.* 12 (= *TrGF* III T 1A.48-9 R.); Philostrate. *VA* 6.11 (= *TrGF* III T N 106 R.).

**85** Cf. nota 81. Probabilmente le repliche di opere di successo facevano già parte del programma delle Dionisie Rurali, cf. Pickard-Cambridge 1968, 52.

**86** La replica dei *Propompoi* di Eschilo (cf. *TrGF* III T Gn 78.14b, fr. 209 R.) di cui informa Alcifrone (3.12), se se ne ammette la veridicità, implicherebbe che le *reperformances* eschilee in epoca post-classica fossero possibili; cf. Pickard-Cambridge 1968, 99-100. Similmente, si potrebbe pensare che la menzione in Polluce del titolo *Psychostasia* (attestato per il solo Eschilo, cf. *TrGF* III T Gn 78.18d) nella discussione sul θεολογέϊον e sul γέρας (4.130), macchinari scenici generalmente ritenuti post-classici, possa essere un ulteriore indizio della produzione di repliche eschilee dopo il V sec. a.C.; cf. Taplin 1977, 432-3. Un'opinione diversa rispetto a questa possibilità hanno Di Benedetto e Medda (1997, 20), secondo cui la 'gru' è genuinamente eschilea già nel V sec. a.C., usata nella *Psychostasia* e nel *Prometeo*.

**87** Sulla questione, cf. Nervegna 2014, 172-6.

La critica ha collegato il prologo della tragedia con un'immagine presente in un cratere proveniente dalla Puglia e databile intorno al 350 a.C.<sup>88</sup> Vi sono raffigurati Oreste all'interno di un tempio e cinque Erinini dormienti che lo circondano; un personaggio femminile, da identificare con la Pizia, compare fuori dal tempio con la mano destra alzata, segno dell'agitazione della donna, che è uscita spaventata dal recinto sacro. Tale immagine potrebbe certamente riecheggiare un episodio del mito di Oreste diffuso all'epoca, oppure di una qualche tragedia la cui trama prevedeva questa scena; tuttavia, rispetto ad altre raffigurazioni afferenti alla vicenda, in questo caso è da notare la presenza di alcuni elementi-chiave che sembrano costituire una spia delle scelte drammaturgiche fatte da Eschilo per le *Eumenidi*, anzitutto: a) la raffigurazione delle Erinini, dormienti, senza ali,<sup>89</sup> con la pelle oscura e i capelli bianchi, una particolare caratterizzazione che ha stretti punti di contatto con la descrizione fornita dalla Pizia ai vv. 50-1; poi, b) la posizione di Oreste seduto accanto all'*omphalós* con la spada sfoederata, che sembra riecheggiare i vv. 41-2; infine, c) l'immagine della Pizia che esce terrorizzata dal tempio sembra evocare il v. 63.<sup>90</sup> In alternativa, si potrebbe pensare a una scena tratta da una tragedia di IV sec. a.C. in cui il celebre *tableau* eschileo potrebbe essere servito come modello; se anche così fosse, a monte rimarrebbero, comunque,

**88** St. Petersburg, *The State Hermitage Museum*. Inv. Nr. GR-4676 (B. 1743); *LIMC*, 7: s.v. Orestes [29]. Per questa testimonianza vascolare, cf. Giuliani 2001, 32-3 (fig. 9); Taplin 2007, 64-5 (fig. 9); Vahtikari 2014, 161-2 (Pl. XII.3). Il collegamento di tale immagine con il prologo delle *Eumenidi* è stato recentemente discusso da Sidoti (2020, 280-5), cui si rimanda per ulteriori informazioni.

**89** Il numero di Erinini (cinque) appare significativo, dal momento che è attestato, a mia conoscenza, solo qui. Di norma se ne trovano al massimo fino a tre; cf. due crateri dalla Puglia in cui le dee compaiono dormienti e senza ali (*Paris, Louvre* K 710, ca. 390/80 a.C.; *LIMC*, 7: s.v. Orestes [48]; *Boston, Museum of Fine Arts* 1976.144, ca. 380/60 a.C., *LIMC*, 7: s.v. Orestes [24]); Giuliani 2001, 32-3 (fig. 8); Taplin 2007, 62-4, 66 (figg. 8 e 10). Particolarmente interessante è il primo caso, dove compare una figura che cerca di svegliare due Erinini, da identificare con buona probabilità con il fantasma di Clitemestra (cf. *Eum.* 94-139).

**90** Una scena simile è raffigurata in un altro cratere proveniente dalla Puglia e databile intorno al 360 a.C. (Napoli, Museo Archeologico Nazionale 82270 [H 3249]; *LIMC*, 7: s.v. Orestes [12]). La scena presenta la Pizia che fugge dal tempio con le braccia alzate (cf. *Eum.* 63), al centro compagno Oreste, che abbraccia l'*omphalós* con la spada sfoederata (cf. *Eum.* 64 e 93), e Apollo, che allontana un'Erinini dalla pelle nera e senza ali che cerca di avvicinarsi a Oreste (cf. *Eum.* 179-234). A chiudere la scena è la figura di Artemide su un basso plinto a destra, che, diversamente dalla tragedia (dove la dea non compare mai) e dall'immagine analizzata a testo, sembra essere presente come semplice accompagnatrice del fratello. Tale raffigurazione sarebbe, secondo Taplin (2007, 64), una combinazione di alcuni punti essenziali dell'intera scena a Delfi, come accade di norma nella documentazione vascolare con scene di tragedia; cf. la scena raffigurata su un cratere da Paestum databile ca. 365/40 a.C. (*London, British Museum* 1917.12-10.1; *LIMC*, 7: s.v. Orestes [23]), in cui Atena compare a Delfi (come si evince dalla presenza dell'*omphalós* e del tripode) insieme ad Apollo, Oreste e due Erinini (una con ali e l'altra senza) che cercano di avvicinarsi al supplice.

Eschilo e la sua invenzione che, quindi, in ultima analisi è l'antecedente più plausibile per la commedia di Timocle. Si può dunque pensare che la tragedia eschilea godesse di un certo successo nel IV sec. a.C., ad Atene e nella Magna Grecia,<sup>91</sup> probabilmente per la spettacolarità intrinseca ad alcuni elementi dell'opera, come le spaventose componenti del coro o il minaccioso fantasma di Clitemestra, che verisimilmente potevano suscitare l'interesse del pubblico post-classico e prestarsi a una ripresa iconografica e anche comica.

#### 4 Conclusioni

I casi discussi mostrano le differenti declinazioni che la commedia poteva dare alla figura di un eroe tragico calato nella realtà quotidiana: aggressivi ladri notturni, folli come l'eroe tragico, che diviene paradigma dell'uomo dissennato e violento; riprese parodiche in commedie di ambientazione mitologica; la possibilità, anche, di deridere un attore che aveva impersonato l'eroe in questione, Oreste, in una rappresentazione tragica, cadendo vittima di un maldestro quanto ridicolo errore di pronuncia. E naturalmente si potrebbero ricordare anche le riprese dell'*Oreste* euripideo in Menandro,<sup>92</sup> che mostrano, ancora una volta, quanto la commedia fosse interessata a questo personaggio, e anche alla sua rappresentazione in tragedia. Non sappiamo quanto in là potesse spingersi la commedia nel rappresentare Oreste e il suo mito, ma si potrà ricordare, ancora una volta, un celebre passo di Aristotele (*Poet.* 1453a 36-9) che, al di là del fatto che potesse basarsi o meno su una rappresentazione comica specifica, dà la dimensione delle infinite possibilità che la commedia poteva esplorare e di cui a noi rimangono al più scarse tracce: ἐκεῖ γὰρ οἱ ἂν ἔχθιστοι ὄσιν ἐν τῷ μύθῳ, οἷον Ὀρέστης καὶ Αἴγισθος, φίλοι γενομένοι ἐπὶ τελευτῆς ἐξέρχονται, καὶ ἀποθνήσκει οὐδείς ὑπ' οὐδενός (Lì [scil. nella commedia] quelli che nel racconto sono particolarmente nemici, per esempio Oreste ed Egisto, alla fine se ne vanno diventati amici, senza che nessuno ammazzi nessuno).<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Cf. Vahtikari 2014, 162: «I suggest that the *Eumenides* of Aeschylus was reperformed in Magna Graecia most probably around 400-380 BC, and perhaps also around 350 BC (at least it was probably reperformed in Athens around that date)».

<sup>92</sup> Cf. e.g. Men. *Epitr.* 910 (Eur. Or. 922), *Sik.* 176-271 (Eur. Or. 866-956).

<sup>93</sup> Trad. Lanza 2017, 161.

## Bibliografia

- Apostolakis, K. (2019). *Timokles. Introduction, Translation, Commentary*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. *Fragmenta Comica* 21.
- Arnott, W.G. (1996). *Alexis. The Fragments. A Commentary*. Cambridge: Cambridge University Press. *Cambridge Classical Texts and Commentaries* 31.
- Auhagen, U. (Hrsg.) (2009). *Die Hetären in der griechischen und römischen Komödie*. München: Beck. Zetemata 135.
- Bagordo, A. (2020). *Aristophanes. Skenas katalambanousai – Horai. (fr. 487-589). Übersetzung und Kommentar*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. *Fragmenta Comica* 10(8).
- Bergomi, M. (a cura di) (2022). *Platone. Cratilo*. Roma: Carocci editore.
- Bianchi, F.P. (2017). *Cratino. Introduzione e testimonianze*. Heidelberg: Verlag Antike. *Fragmenta Comica* 3(1).
- Biles, Z.P.; Olson, S.D. (eds) (2015). *Aristophanes. Wasps*. Oxford: Oxford University Press.
- Blass, F. (ed.) (1894). *Hyperidis orationes sex cum ceterarum fragmentis*. Lipsiae: Teubner.
- Canfora, L. (a cura di) (2001). *Ateneo. I Deipnosofisti. I dotti a banchetto*, vol. 3. Roma: Salerno Editrice.
- Carrara, L. (2007). «Il processo Areopagitico di Oreste: Le *Eumenidi* di Eschilo e la tradizione attica». *Philologus*, 151(1), 3-16.
- Cohen, D. (1983). *Theft in Athenian Law*. München: Hans Beck. Münchener Beiträge zur Papyrusforschung und antiken Rechtsgeschichte 74.
- Daitz, S.G. (1983). «Euripides, *Orestes* 279 γαλήνῃ > γαλήνῃν, or How a Blue Sky Turned into a Pussycat». *CQ*, 33(1), 294-5.
- Davies, M.; Finglass, P. (eds) (2014). *Stesichorus. The Poems*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Di Benedetto, V.; Medda, E. (1997). *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Torino: Einaudi.
- Dunbar, N. (ed.) (1995). *Aristophanes. Birds*. Oxford: Clarendon Press.
- Ferrucci, S. (a cura di) (2005). *Iseo. La successione di Kiron*. Pisa: ETS. *Studi e testi di storia antica* 15.
- Fiorentini, L. (a cura di) (2017). *Strattide. Testimonianze e frammenti*. Bologna: Pàtron. *EIKASMOS. Studi* 29.
- Fisher, N. (ed.) (2001). *Aeschines against Timarchos. Introduction, Translation and Commentary*. Oxford: Clarendon Press. *Clarendon Ancient History Series*.
- Giuliani, L. (2001). «Sleeping Furies: Allegory, Narration and the Impact of Texts in Apulian Vase-Painting». *Scripta Classica Israelica*, 20, 17-38.
- Harrison, A.R.W. (1971). *The Law of Athens. Vol. 2, Procedure*. Oxford: Clarendon Press.
- Hunter, R.L. (ed.) (1983). *Eubulus. The Fragments*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Imperio, O. (2004). *Parabasi di Aristofane. Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli*. Bari: Adriatica Editrice.
- Kanavou, N. (2011). *Aristophanes' Comedy of Names: A Study of Speaking Names in Aristophanes*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Kassel, R.; Austin, C. (1983-2001). *Poetae Comici Graeci*. 8 vols Berolini; Novi Eboraci: De Gruyter.



- Lamari, A. (2017). *Reperforming Greek Tragedy. Theater, Politics, and Cultural Mobility in the Fifth and Fourth Centuries BC*. Berlin; Boston: De Gruyter. Trends in Classics 52.
- Lanza, D. (a cura di) [1987] (2017). *Aristotele. Poetica*. Milano: BUR.
- Leo, F. (1906). «Recensione di F. Marx, C. *Lucilii carminum reliquiae*, Lipsiae 1905». *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, 168, 837-61.
- Marzi, M.; Leone, P.; Malcovati, E. (1977). *Oratori attici minori*. Vol. 1, *Iperide, Eschine, Licurgo*. Torino: UTET.
- Mastromarco, G. (1983). *Commedie di Aristofane*. Vol. 1. Torino: UTET.
- Mastromarco, G.; Totaro, P. (2006). *Commedie di Aristofane*. Vol. 2. Torino: UTET.
- Medda, E. (2001). *Euripide. Oreste*. Milano: BUR.
- Medda, E. (2017). *Eschilo. Agamennone. Edizione critica, traduzione e commento*. Roma: Bardi Edizioni.
- Medda, E.; Battezzato, L.; Pattoni, M.P.; Di Benedetto, V. (a cura di) [1995] (2008). *Eschilo. Oresteia: Agamennone, Coefore, Eumenidi*. Milano: BUR.
- Meineke, A. (1839). *Fragmenta Comicorum Graecorum*. Vol. 1, *Historia critica Comicorum Graecorum*. Berolini: De Gruyter.
- Meriani, A. (2002). «L'ΑΝΘΡΩΠΟΡΕΣΤΗΣ di Strattis (fr. 1-2; 63 [?] K.-A.)». Torraca, L. (a cura di), *Studi in onore di Italo Gallo*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 405-28. Pubblicazioni dell'Università degli Studi di Salerno. Sezione Atti Convegni Miscellanee 59.
- Meyer, G. (Hrsg.) (1923). *Die stilistische Verwendung der Nominalkomposition im Griechischen. Ein Beitrag zur Geschichte der ΔΙΠΛΑ ΟΝΟΜΑΤΑ*. Leipzig: Dieterich. *Philologus* 16(3).
- Miles, S. (2009). *Strattis, Comedy, and Tragedy* [PhD dissertation]. Nottingham: University of Nottingham.
- Millis, B.W.; Olson, S.D. (2012). *Inscriptional Records for the Dramatic Festivals in Athens. IG II<sup>2</sup> 2318-1325 and Related Texts*. Leiden; Boston: Brill.
- Morpurgo Davies, A. (2000). «Greek Personal Names and Linguistic Continuity». Matthews, E.; Hornblower, S.; Fraser, P.M. (eds), *Greek personal names: their value as evidence*. Oxford: Oxford University Press, 15-39. Proceedings of the British Academy 104.
- Müller-Strübing, H. (1873). *Aristophanes und die historische Kritik. Polemische Studien zur Geschichte von Athen im fünften Jahrhundert vor Ch.* G. Leipzig: Teubner.
- Napolitano, M. (2012). *I "Kolakes" di Eupoli. Introduzione, traduzione, commento*. Mainz: Verlag Antike.
- Nervegna, S.G. (2014). «Performing Classics: The Tragic Canon in the Fourth Century and Beyond». Csapo, E.; Goette, H.R.; Green, J.R.; Wilson, P. (eds), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.* Berlin; Boston: De Gruyter, 157-87.
- Olson, S.D. (ed.) (2002). *Aristophanes. Acharnians*. Oxford: Oxford University Press.
- Olson, S.D. (2007). *Broken Laughter. Select Fragments of Greek Comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Olson, S.D. (2016). *Eupolis. Heilotes-Chrysoum genos (fr. 147-325). Translation and commentary*. Heidelberg: Verlag Antike. *Fragmenta Comica* 8(2).
- Orth, Ch. (2009). *Strattis. Die Fragmente. Ein Kommentar*. Berlin: Verlag Antike.
- Orth, Ch. (2015). *Nikochares-Xenophon. Einleitung, Übersetzung, Kommentar*. Heidelberg: Verlag Antike. *Fragmenta Comica* 9(3).
- Parker, L.P.E. (1997). *The Songs of Aristophanes*. Oxford: Clarendon Press.

- Pickard-Cambridge, A.W. (1968). *The Dramatic Festivals of Athens*. 2nd ed. Oxford: Clarendon Press.
- Prag, A.J.N.W. (1985). *The Oresteia. Iconographic and Narrative Tradition*. Warminster: Aris & Phillips.
- Pütz, B. (2007). *The Symposium and Komos in Aristophanes*. 2nd ed. Oxford: Aris & Phillips.
- Ruffell, I. (2021). «The Aesthetics of the Comic List». Laemmle, R.; Scheidegger Laemmle, C.; Wesselmann, K. (eds), *Lists and Catalogues in Ancient Literature and Beyond. Towards a Poetics of Enumeration*. Berlin; Boston: De Gruyter, 327-60. Trends in Classics 107.
- Schierl, P. (2006). *Die Tragödien des Pacuvius. Ein Kommentar zu den Fragmenten mit Einleitung, Text und Übersetzung*. Berlin; New York: De Gruyter. Texte und Kommentare 28.
- Schömann, G.F. (ed.) (1831). *Isaeus. Orationes XI: cum aliquot deperditarum fragmentis*. Gryphiswaldiae: E. Mauritii.
- Seidensticker, B. (1982). *Palintonos harmonia: Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. Hypomnemata 72.
- Sidoti, N. (2020). «'Paratragic Burlesques' and Reperformances of Tragedies in the Fourth Century BCE». Fries, A.; Kanellakis, D. (eds), *Ancient Greek Comedy. Genre-Texts-Reception. Essays in Honour of Angus M. Bowie*. Berlin; Boston: De Gruyter, 267-85. Trends in Classics 101.
- Sommerstein, A.H. (ed.) (1980). *The Comedies of Aristophanes*. Vol. 1, *Acarnians*. Warminster: Aris & Phillips.
- Sonnino, M. (2021). «La tragedia, il 'realismo quotidiano', la commedia. Euripide, *Oreste*, 71-131 nella critica antica e moderna». *RCCM*, 63(2), 101-34.
- Stama, F. (2016). *Alessi. Testimonianze e frammenti. Testo, traduzione e commento*. Castrovillari: Edizioni AICC Castrovillari.
- Steiger, H. (1888). *Der Eigennamen in der attischen Komödie*. [PhD Dissertation]. Erlangen: Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.
- Taplin, O.P. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus*. Oxford: Clarendon Press.
- Taplin, O.P. (2007). *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-Paintings of the Fourth Century B.C.* Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Vahtikari, V. (2014). *Tragedy Performances outside Athens in the Late Fifth and the Fourth Centuries BC*. Helsinki: Foundation of the Finnish Institute at Athens. Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens 20.
- West, M.L. (ed.) (1991). *Aeschylus Eumenides*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Whitehead, D. (ed.) (2000). *Hypereides. The Forensic Speeches. Introduction, Translation and Commentary*. Oxford: Oxford University Press.
- Wilamowitz-Moellendorf, U. von (Hrsg.) (1927). *Aristophanes. Lysistrate*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Wilson, P. (2000). *The Athenian Institution of the Khoregia: the Chorus, the City and the Stage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wilson, N.G. (ed.) (2007). *Aristophanis Fabulae*. 2 vols. Oxford: Oxford University Press.
- Zimmermann, B. (1985-1987). *Untersuchungen zur Form und dramatische Technik der Aristophanischen Komödie*. 3 Bde. Königstein im Taunus: Anton Hain; Frankfurt am Main: Athenäum Verlag.

# Oreste nella tragedia latina arcaica

Luigi Galasso

Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia

**Abstract** Orestes is a hero who has strong connections to Italy and with Rome through Magna Graecia. Such connections are evident in Pacuvius' work, especially in the *Chryses*. The discussion of some fragments on natural philosophy shows that philosophical speculation enters Latin drama following the same path. The reception of this speculation embraces its entire complexity and is expressed using sophisticated language.

**Keywords** Orestes. Pacuvius. Tragedy. Chryses. Euripides.

Un forte senso di realtà, di vicinanza e concretezza, ci è trasmesso dalla narrazione della storia di Oreste in Tauride nell'opera ovidiana dell'esilio. Viene riproposta due volte (Fantham 1992): più brevemente in *tr.* 4.4, più ampiamente in *Pont.* 3.2, dove a narrarla è un abitante del luogo, un 'buon selvaggio'. È presentata *in primis* come simbolo di amicizia che ha toccato profondamente anche i barbari indigeni. Si tratta di un *exemplum* portatore di una persuasività immediata, e questo è del tutto evidente sia sulla base di altri luoghi delle *Epistulae ex Ponto*, sia di altri testi estremamente noti, come il *De amicitia* (24) di Cicerone, dove si dice che nei teatri, quando c'è la gara di amicizia tra Oreste e Pilade, il pubblico si alza in piedi ad applaudire. Nella prospettiva, però, di chi intenda ricostruire le opere latine perdute, ci troviamo di fronte a una situazione complessa: in Ovidio, nell'elegia dei *Tristia* e in quella delle *Ex Ponto*, non c'è nulla che non possa essere derivato dalla *Ifigenia in Tauride* di Euripide, di cui, pur nella brevità, sono presupposte nel dettaglio alcune situazioni sceniche. Cicerone specifica invece esplicitamente, per bocca di Lelio, che



Edizioni  
Ca' Foscari

Lexis Supplementi | Supplements 12

e-ISSN 2724-0142 | ISSN 2724-377X

ISBN [ebook] 978-88-6969-709-8 | ISBN [print] 978-88-6969-736-4

Peer review | Open access

Submitted 2022-10-13 | Accepted 2022-10-31 | Published 2023-07-07

© 2023 Galasso | © 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-709-8/006

si tratta di *hospitis et amici mei M. Pacuvi nova fabula*. Degli applausi a teatro a proposito delle coppie di amici Teseo e Piritoo, e Oreste e Pilade, dice anche lo stesso Ovidio in *Pont.* 2.6.28 *in quorum plausus tota theatra sonant* (tutti interi i teatri risuonano degli applausi loro rivolti), chiaramente per indurre il suo destinatario a intervenire in suo favore. Qui non è agevole affermare se Ovidio avesse in mente la tragedia greca o quella latina, un problema tipico: gli autori augustei guardavano solo ai modelli greci o anche i loro adattamenti a Roma? Di fatto, quanto alla strutturazione della vicenda, non c'è nessuna necessità intrinseca che abbiano tenuto conto della tragedia latina arcaica, dato che avrebbero potuto limitarsi agli originali greci, peraltro per noi spesso perduti. Le forme in cui opera l'inter-testualità possono però essere a favore di una concezione 'prospettica', ben attestata in latino: l'allusione al dramma romano che allude a quello greco è un importante elemento di arricchimento del testo, come accade con l'inizio del carme 64 di Catullo, che allude alla *Medea* di Euripide attraverso la *Medea* di Ennio, un esempio da manuale. È perciò difficile immaginare che il possibile modello latino dovesse venire di necessità escluso.

Il caso forse più emblematico di questi problemi tipici lo abbiamo nel passo virgiliano, molto complesso, del IV libro dell'*Eneide*, la famosa doppia similitudine di Didone con i personaggi teatrali di Penteo e Oreste (vv. 465-73):

agit ipse furentem 465  
in somnis ferus Aeneas, semperque relinquit  
sola sibi, semper longam incommitata videtur  
ire viam et Tyrios deserta quaerere terra,  
Eumenidum veluti demens videt agmina Pentheus  
et solem geminum et duplices se ostendere Thebas, 470  
aut Agamemnonius scaenis agitated Orestes,  
armatam facibus matrem et serpentibus atris  
cum fugit ultricesque sedent in limine Dirae.

e in sogno lei folle 465  
egli, il feroce Enea, insegue; e lei sempre si vede  
sola e lasciata a se stessa, senza compagni per una  
via senza fine, e in cerca dei Tiri per terre deserte;  
come di Eumenidi schiere scorge Penteo impazzito  
e geminato il sole, e doppia mostrarglisi Tebe, 470  
o quando in scena il figlio di Agamennone, Oreste,  
fugge, inseguito, la madre armata di faci e di fosche  
serpi, e siedono, vendicatrici, alla soglia le Dire.  
(trad. di A. Fo)

Il passo è straordinariamente denso e irto di problemi.<sup>1</sup> Per quanto riguarda Oreste, in un'ottica di individuazione dei modelli o eventualmente ricostruttiva, non siamo in grado di rinvenire alcun parallelo preciso con un'opera teatrale che ci sia conservata o testimoniata: non c'è nessun momento in cui Oreste fugga la madre armata di fiaccole e neri serpenti, e le Furie siano sedute su una soglia. Dal contesto dell'*Eneide*, peraltro, dobbiamo pensare che Clitemestra sia visibile soltanto a suo figlio in un momento di allucinazione. Una spiegazione è che possa trattarsi di una riproposizione di un dramma latino, pacuviano secondo la testimonianza di Servio, *ad Aen.* 4.473, in cui, per consiglio di Pilade, Oreste entra nel tempio di Apollo; quando vuole uscirne, si scatenano le Furie. Si è ipotizzato che si tratti dell'*Orestes*,<sup>2</sup> attirando la nostra attenzione non solo sul passo di Stazio riferito alla *Ara Clementiae* che sorge ad Atene (*Theb.* 12.509-11), ma anche sulla corrispondente nota del commento di Lattanzio Placido:

mox hospita sedes  
vicit et Oedipodae Furias et funus †Olynthi<sup>3</sup>  
textit et a misero matrem summovit Oreste.

è questa sede ospitale che, più tardi,  
vinse le Furie di Edipo e alla rovina di †Olinto  
diede riparo e allontanò dalla madre Oreste infelice.  
(trad. dell'Autore)

Nel commento di Lattanzio Placido al v. 511 (p. 654 Sweeney) leggiamo:

(A MISERO MATREM) SUMMOVIT ORESTE quia Orestes post absolutionem cum fureret ad hanc aram Pylade amico trahente confugit et resipuit. 'Matrem' autem 'summovit' Vergiliane. Nam sibi imminere non Furia, sed mater videbatur occisa 'armatam facibus matrem et serpentibus atris / cum fugit ultricesque sedent in limine Dirae'. 'Summovit' ait, quasi sequentis matris umbram religio arae summovertit. Illic enim, ut supra dictum est, furore purgatus est.

SOTTRASSE (ALLA MADRE L'INFELICE) ORESTE perché Oreste, quando, dopo l'assoluzione, dava in smanie, si rifugiò a questo altare tratto dall'amico Pilade e riacquistò la ragione. 'Allontanò la madre'

<sup>1</sup> Ampia analisi in Fernandelli 2002; un'interpretazione dei versi virgiliani nel contesto più vasto dei problemi legati alla tragedia romana in Goldberg 2005, 115-43.

<sup>2</sup> Cf. Degiovanni 2011; per Robert (1875) l'episodio si colloca nel *Crise*, in cui doveva esserci un luogo di culto apollineo: cf. il cantaro London, BM 1960.2-1.1.

<sup>3</sup> Discussione della corruzione e difesa del testo tradito in Ricchieri 2017.

è secondo Virgilio.<sup>4</sup> Infatti gli sembrava che su di lui incombesse non una Furia, ma la madre uccisa 'quando fugge la madre armata di faci e di fosche serpi, e siedono, vendicatrici, alla soglia le Dire'. 'Allontanò' dice, come se la sacralità dell'ara abbia allontanato da lui l'ombra della madre che lo inseguiva. Là, infatti, come si è detto in precedenza, è stato purificato dalla follia. (trad. dell'Autore)

Il dato che Oreste, dopo l'assoluzione, impazzisca, si veda piombare addosso la madre e si rifugi presso l'Altare della Clemenza, sarebbe derivato dall'*Orestes* di Pacuvio. Questa conclusione discenderebbe da uno studio complesso dei rapporti dello pseudo-Lattanzio Placido (e del *Myth. Vat. II* 193) con il commento di Servio e Servio Daniellino, le cui note sarebbero da lui completate con informazioni che derivano dalla loro fonte comune (Degiovanni 2011). Certo, ipotizzare che questo punto sia parte della vicenda di una tragedia il cui titolo è menzionato in una singola attestazione del grammatico Diomede (*GL I* 490.10 Keil) e alla quale non sono attribuiti frammenti (caso analogo, nella sostanza, al *Penteo*), assolve chiaramente ed efficacemente a una funzione logica, ma rimangono spazi di incertezza.

L'altro passo dell'*Eneide* in cui è menzionato Oreste è anch'esso estremamente significativo. In *Aen.* 3.330-2, Andromaca racconta ad Enea l'uccisione di Neottolema a opera di Oreste, che si era visto portare via dall'altro la promessa sposa, Ermione:

ast illum ereptae magno flammatus amore  
coniugis et scelerum furiis agitatus Orestes  
excipit incautum patriasque obruncat ad aras.

ma Oreste, acceso di grande amore per la promessa sposa  
strappatagli, in preda alle furie dei crimini osati,  
lo coglie di sorpresa e massakra alle are del padre.  
(trad. di A. Fo)

Virgilio ci suggerisce di combinare i due passi, visto che in entrambi si ripete: *agitatus Orestes*. Nel libro III la causa sta in *scelerum furiis*. Non viene esplicitato l'elemento teatrale, ma di fatto l'argomento è quello dell'*Ermione* di Sofocle, dell'*Andromaca* di Euripide e dell'*Hermiona* di Pacuvio. Oreste è perseguitato dalle Furie, una situazione evidentemente molto apprezzata nella tragedia romana, con il suo amore per gli effetti speciali.<sup>5</sup> Queste Furie sono le Erinni che lo incalzano per il suo crimine e nel contempo i tormenti della sua mente.

<sup>4</sup> Cf. la nota *ad loc.* di Pollmann (2004, 210). Attraverso Virgilio, il contatto con la tragedia attica per il personaggio di Edipo è sottolineato da Bessone (2011, 120-1).

<sup>5</sup> Sulle Furie e la loro visibilità, cf. Hershkowitz 1998, 48-61.

Molto si è discusso su *patrias obtruncat ad aras* (v. 332), visto che Neottolema era ucciso a Delfi nel tempio di Apollo. L'aggettivo, problematico, potrebbe essere inteso come 'nazionale', 'ancestrale'.<sup>6</sup> Al di là dell'espressione, il dato essenziale è che, davanti all'altare di Zeus Herkeios, Neottolema aveva ucciso Polite, figlio di Priamo, un gesto crudele: *Aen.* 2.663 *natum ante ora patris, patrem qui obtruncat ad aras* (che uccide il figlio sotto gli occhi del padre, e il padre all'altare), e così si è realizzato il contrappasso. Il parallelismo, evidenziato già in Pind. *Paeon.* 6.112-17 (fr. 52f) Maehler (qui è Apollo stesso a uccidere Neottolema), mette in rilievo come nel cuore religioso della Grecia il figlio di Agamennone uccida il figlio di Achille. Oreste realizza così la vendetta dei Troiani, di Priamo in particolare. Dunque Oreste, che pure è diverso dai Romani, in un certo qual modo è a loro avvicinato (Rebeggiani 2013, 64-6). Difficile trattenersi dall'osservare che una ripresa della figura dell'eroe in una tragedia in cui il suo nemico, il barbaro Toante, viene ucciso, si ha proprio nell'epoca della grande espansione a Oriente, quando, tra l'altro, Pacuvio celebra la vittoria di Pidna ed Emilio Paolo con la *praetexta* dal titolo *Paullus*. Un processo, pertanto, che con Roma è di accostamento e di distacco.<sup>7</sup>

Un elemento importante è che il culto di Diana ad Ariccia è stato fondato da Oreste, che vi ha portato la statua dalla Tauride,<sup>8</sup> ed è possibile che la leggenda del trasferimento delle ossa dell'eroe da Ariccia a Roma abbia avuto un peso politico.<sup>9</sup> Quanto alla data, le ipotesi sono varie: forse questo avvenne attraverso la vittoria di Roma nella battaglia del lago Regillo all'inizio del V secolo, un'epoca alla quale risale la dedicazione del tempio di Saturno, davanti a cui, stando a Servio, sono state sepolte le ossa dell'eroe; o ebbe luogo più tardi, subito dopo il 338 a.C., quando i Romani vinsero definitivamente l'esercito latino e Ariccia. Servio, peraltro, non ci dà indicazioni cronologiche sul trasferimento, e lo si è detto effettuato per iniziativa di Ottaviano, in occasione del restauro del tempio di Saturno a opera di Munazio Planco nel 29 a.C. Il motivo del gesto sarebbe nell'identificazione, condotta con un certo vigore, di Ottaviano stesso con Oreste, nelle prime fasi della sua attività politica, in quanto l'eroe greco

<sup>6</sup> Così Horsfall 2006, 263. Discussione dei problemi connessi con questa interpretazione e proposta alternativa di Dodona come luogo dove veniva assassinato Neottolema in Rebeggiani 2013, 62-4.

<sup>7</sup> Un quadro d'insieme sul mito d'Oreste a Roma, sia dal punto di vista letterario che culturale nel legame con Diana, in Petaccia (2000); Pasqualini (2009); panoramica sui testi in Arduini (2000); Consoli (2021).

<sup>8</sup> Cf. Serv. *ad Aen.* 2.116, 6.136; Hyg. *fab.* 261.

<sup>9</sup> Erodoto (1.67-8) offre un racconto parallelo sulla traslazione delle ossa di Oreste da Tegea a Sparta: l'oracolo di Apollo aveva avvisato gli Spartani di portare nella loro città le ossa del figlio di Agamennone; da quel momento essi sarebbero diventati largamente superiori nella guerra con i Tegeati (cf. Pasqualini 2009, 1106 nota 64, 1107-8 nota 68).

sarebbe stato l'incarnazione del simbolo della vendetta nei confronti degli uccisori del padre.<sup>10</sup> L'assimilazione di questo personaggio, in un primo momento messa piuttosto in evidenza, come è stato osservato, garantisce la persistenza nell'immaginario latino di una figura del mito che si era spostata dalla Grecia verso Occidente, specificamente verso il Lazio. Per Pacuvio, come in precedenza per Ennio, forse ha un rilievo il passaggio e la presenza di Oreste, a livello sia culturale che letterario, nell'Italia meridionale (Intrieri 2008 con bibliografia). Il contesto è ampiamente pitagorico e un marchio pitagorico si può individuare anche nella stessa variante reggina del mito di Oreste (Intrieri 2008, 368).

Sempre stando a Servio (*ad Aen.* 7.188), a Roma i *cineres Orestis* valevano come uno dei *pignora imperii Romani*. In ogni caso, a Roma e nel Lazio Oreste era noto già da tempo e saldamente ancorato nella tradizione latina quando i poeti tragici lo hanno messo in scena davanti a spettatori che, si può supporre, erano in grado di riconoscere riferimenti a miti e tradizioni locali. E i numerosi frammenti di tragedie dedicate alla vicenda di Oreste attestano l'interesse del pubblico per un eroe che valeva, da un lato, come fondatore del culto di Diana, dea protettrice della plebe e degli schiavi, e che, dall'altro, era simbolo della vittoria e della potenza di Roma e pertanto parte integrante della cultura religiosa e della tradizione.

Quanto alla caratterizzazione di Oreste come pazzo nel mondo romano, per poterne immaginare un possibile ritratto dobbiamo riferirci a un frammento di Ennio con la descrizione della follia di un altro matricida, Alcmeone, al quale pare di vedere le Furie,<sup>11</sup> mentre quella di Oreste è per noi attestata al meglio solo in Virgilio, in quel passo altamente problematico.

**10** Cf. Rebeggiani 2013, con bibliografia, a cui aggiungere Troso 2006. Tra i precedenti, cf. in particolare Hölscher 1990.

**11** Alcmeone si rivolge a una *virgo*, forse la sacerdotessa di Apollo, dicendo di essere circondato. Cf. Cic. *acad.* 2.89 (= 25-31 Ribbeck, 27-33 Vahlen, 22-30 Jocelyn, di cui si dà il testo, 13 Manuwald):

unde haec flamma oritur?

Et illa deinceps:

†incede incede† adsunt; me expetunt.

Quid cum virginis fidem implorat:

fer mi auxilium, pestem abige a me,  
flammiferam hanc vim quae me excruciat.

Caeruleae incinctae igni incedunt,  
circumstant cum ardentibus taedis.

Num dubitas quin sibi haec videre videatur? Itemque cetera:

intendit crinitus Apollo  
arcum auratum luna innixus;  
Diana facem iacit a laeva.

Qui magis haec crederet si essent quam credebat quia videbantur? Apparet enim iam cor cum oculis consentire.



Tra le varie tragedie che hanno Oreste come protagonista, quella in cui si pone con maggiore complessità il rapporto con l'altro' e che si configura come un episodio importante del suo viaggio verso Occidente, è il *Chryses* di Pacuvio, emblematica esemplificazione del tema della 'vicinanza con distacco', che caratterizza il personaggio di Oreste. In questa cornice possiamo spiegare la presenza sulle scene romane di un adattamento un po' inatteso, come quello delle *Eumenidi* di Ennio. Per il pubblico romano doveva avere il suo fascino un *legal thriller* che era all'origine di una nuova versione di antiche divinità, e interesse per questo episodio del mito è comprovato anche dalle raffigurazioni vascolari occidentali.<sup>12</sup>

La tragedia pacuviana potrebbe avere il suo modello principale nel *Crise* di Sofocle, di cui però non sappiamo praticamente nulla, dato che ci sono rimasti scarsissimi frammenti (726-30 Radt): la trama viene ricostruita sulla base del riassunto di Igino, *fab.* 120.5 e 121,<sup>13</sup> che, si pensa, potrebbe coprire anche la tragedia di Pacuvio.<sup>14</sup> La fonte in nostro possesso è peraltro problematica, anche per le sue condizioni testuali (cf. e.g. Grilli 1975), e trasmette spesso un senso di elusività.<sup>15</sup> Di fatto, nei pochi elementi in nostro possesso non abbiamo nulla che escluda che Pacuvio abbia seguito l'opera di Sofocle, con un'ampia inserzione di motivi euripidei, soprattutto dall'*Ifigenia in Tauride*.<sup>16</sup> Si è anche ipotizzato che Pacuvio abbia concepito la sua tragedia come un seguito dell'*Ifigenia in Aulide* di Ennio (Fantham 2003, 102). Ulteriore ipotesi: dato che un verso del *Crise* di Sofocle è

<sup>12</sup> Cf. e.g. Taplin 2007, 58-67; inoltre Nervegna 2014.

<sup>13</sup> Di questo episodio del mito abbiamo un'attestazione figurativa su un cantaro d'argento (London, BM 1960.2-1.1), dove si vedono, sotto il platano di Apollo Sminteo, Oreste (o Pilade) e Ifigenia, prostrata, con la statuetta di Artemide sulle sue ginocchia; davanti a lei Pilade (o Oreste) in piedi, e, spostati, Criseide e Crise, e poi Toante (con l'aspetto di Scita) e un guerriero; vi sono poi svariati frammenti di ceramica aretina provenienti da repliche, tutti datati all'età augustea: cf. Kahil, Linant de Bellefonds 1990, 726-7; Stenico 1966. Una ricostruzione del tutto differente in Webster 1967, 166, che indica la tragedia a cui fa riferimento l'immagine come l'originale greco del *Chryses* di Pacuvio: dalla presenza della palma e della statua di Artemide ricava che la scena dovesse svolgersi a Delo e da quella di Afrodite, oltre ad Artemide, nel registro superiore, che la donna si era rifugiata all'altare per evitare le attenzioni non volute del re.

<sup>14</sup> Il primo a individuare in Igino il sommario del *Chryses* di Sofocle e di Pacuvio è stato Naeke (1842, 91), che nella tragedia dell'autore latino vede la continuazione del *Dulorestes*, che corrisponderebbe all'*Ifigenia in Tauride*; proseguimento del *Chryses* dovrebbe essere l'*Hermiona*. L'ipotesi della presenza della trama della tragedia nel sommario di Igino è sostanzialmente accolta, tra gli altri, da Welcker (1839-11, 1: 211) e Robert (1875, 134 nota 3).

<sup>15</sup> Utile e sintetica messa a punto in Cameron 2004, 33-51, che rinvia per la questione che ci interessa a Huys (1996).

<sup>16</sup> Wilamowitz-Möllendorff (1883, 257-8) sostiene che il *Chryses* di Pacuvio sia fortemente determinato dall'*Ifigenia in Tauride*, laddove Sofocle gli sarebbe estraneo; sottolinea poi la passione del tragediografo romano per il dramma posteuripideo. Un elenco delle prese di posizione in proposito in *TGrF* IV, p. 494.

oggetto di parodia negli *Uccelli* di Aristofane (fr. \*727 Radt), questa tragedia è anteriore all'*Ifigenia in Tauride* di Euripide, che guarderebbe ad essa; pertanto, Pacuvio userebbe come esemplare una tragedia poi ripresa dall'altra con cui sembra che abbia più elementi in comune (Sutton 1984, 30).

La trama del *Chryses* è nella sostanza questa (così Igino; i frammenti di Pacuvio sono coerenti con la sua narrazione): inseguiti da Toante, i due fratelli, Oreste e Ifigenia, accompagnati dall'inseparabile Pilade, arrivano a Sminte, regno di Crise, figlio di Criseide. I giovani dovevano finire, forse dopo un attracco di fortuna (in seguito a un naufragio, come pare di dover ricavare da 76-7 Ribbeck<sup>3</sup>, 95-6 D'Anna, 63 Schierl), nelle mani del re, a cui evidentemente era stato trasmesso un pessimo ricordo di Agamennone, devastatore della sua terra. La volontà di vendetta probabilmente determinava per Crise la necessità di identificare Oreste e la conseguente gara tra i due amici – viene assegnata a questa tragedia, perché tornerebbe peggio collocarla nel *Dulorestes* o nell'eventuale *Orestes*.<sup>17</sup> A un certo punto arrivava Toante e quindi ci si doveva decidere a consegnargli i fuggitivi. In un simile frangente, Criseide avrà rivelato al figlio che Agamennone era suo padre e quindi Ifigenia e Oreste erano suoi fratelli. Da ciò lo scioglimento e la salvezza. Naturalmente, non possiamo escludere che il *Crise* sofocleo avesse una trama diversa e che Igino rifletta una fonte differente. Nulla sappiamo di quello che può esserci stato nel IV secolo, nella cui vasta produzione tragica Pacuvio avrà potuto trovare un dramma da adattare.

Una tragedia dagli sviluppi complessi e con scene a effetto, che recupera elementi rari, come è stato messo in forte evidenza anche altre volte per Pacuvio; un'opera in cui si aveva evidentemente uno spostamento dalla regione di Troia, dove si trova Sminte, verso Occidente. Oreste portava inoltre con sé, ce lo dice Igino nel suo racconto, la statua della dea dalla Tauride, e anche se poi si specifica che i tre giungeranno a Micene, per un pubblico romano questo poteva ben prefigurare la venuta in Italia.

Nel *Chryses* si trovava, come possiamo vedere dal significativo numero di frammenti conservati, un passo pronunciato da un *physicus* che riguardava questioni del mondo naturale, in cui diceva, tra l'altro, della traduzione di singoli termini e del loro uso da parte dei Greci. Proprio questo elemento induce ad avvertire nel dramma una componente ideologica di rilievo tributata alla traslazione.

Di questo nucleo di frammenti, seguendo l'ordine della maggior parte degli editori, il primo è 86-7, 89 Ribbeck<sup>3</sup>, 134-6 D'Anna, 79 Schierl:

---

<sup>17</sup> La collocazione nel *Chryses* viene sentita naturale e organica con la trama della tragedia già in Jahn 1867, 233.

Hoc vide circum supraque quod complexu continet  
terram  
id quod nostri caelum memorant, Grai perhibent aethera.

Guarda ciò che intorno e sopra circonda la terra col suo abbraccio:  
i nostri lo chiamano «cielo», i Greci «etere». (trad. di G. D'Anna)

È ricavato dalla combinazione della citazione in Varro *ling.* 5.17 con Cic. *nat. deor.* 2.91, che osserva anche l'incongruenza che si origina nello specificare quale sia la traduzione di un termine greco quando è un greco a parlare:

mutuemur hoc quoque verbum dicaturque tam aether Latine,  
quam dicitur aer, etsi interpretatur Pacuvius: «hoc, quod memoro,  
nostri caelum, Grai perhibent aethera» — quasi vero non Graius  
hoc dicat. «At Latine loquitur». Si quidem nos non quasi Graece  
loquentem audiamus; docet idem alio loco: «Graiuigena: de isto  
aperit ipsa oratio».

possiamo prendere in prestito anche questa parola e dire 'etere' in latino, così come si dice aria, anche se Pacuvio lo traduce: «questo che io menziono i nostri lo chiamano cielo, i Greci etere...». Come se non fosse un Greco a dire ciò. «Ma egli parla latino». Se però noi non l'ascoltassimo come se parlasse greco; il medesimo autore ci informa in un altro passo: «è un Greco: lo rivela il suo stesso discorso». (trad. di N. Marinone)

Il testo più problematico è 90-2 Ribbeck<sup>3</sup>, 138-40 D'Anna, 80 Schierl:

quidquid est hoc, omnia animat format alit auget creat  
sepelit recipitque in sese omnia omniumque idemst pater,  
indidemque eadem aequae oriuntur de integro atque eodem  
[occidunt.

qualunque cosa sia, tutto anima, informa, alimenta, fa crescere, crea, seppellisce e raccoglie in sé; lo stesso essere è padre di tutto e parimenti dallo stesso luogo le stesse cose rinascono e nello stesso luogo vanno a finire. (trad. di G. D'Anna)

Lo ricaviamo sostanzialmente dalla citazione della tragedia nel *De divinatione* di Cicerone (1.131). Sta parlando Quinto Cicerone, che difende la possibilità della divinazione e ricorda una serie di segni che ci vengono trasmessi dalla natura, dai quali possiamo ricevere indicazioni sul futuro. E prosegue:

quae si a natura profecta observatio atque usus agnovit, multa adferre potuit dies, quae animadvertendo notarentur, ut ille Pacuvianus, qui in Chryse *physicus* inducitur, minime naturam rerum cognosse videatur:

«nam isti qui linguam avium intellegunt  
plusque ex alieno iecore sapiunt quam ex suo  
magis audiendum quam auscultandum censeo».

Cur, quaeso, cum ipse paucis interpositis versibus dicas satis luculente: «quidquid est hoc...».

e se l'osservazione e la pratica dei fenomeni naturali è in grado di prevedere queste cose, molte altre si possono, col lungo trascorrere del tempo, scrutare e annotare. Sicché non sembra che conosca affatto la natura quello scienziato che nel *Crise* di Pacuvio viene introdotto a dire: «costoro che intendono il linguaggio degli uccelli e traggono la loro sapienza più dal fegato degli animali che dal proprio, io ritengo che sia meglio starli a sentire che dar loro retta». Perché, dimmi un poco, parli così, dal momento che tu stesso, pochi versi dopo, dici in modo eccellente: «qualunque sia questo essere...». (trad. di S. Timpanaro)

Il *physicus* è un filosofo della natura, vale a dire un personaggio che in quel momento assume le funzioni di un filosofo della natura, dato che pare poco probabile che si tratti di un filosofo che compaia in quanto tale sulla scena. Quanto alla sua identificazione, dobbiamo riflettere sul frammento precedentemente considerato. La finzione scenica per cui tutti i personaggi parlano 'greco' e si capiscono, viene interrotta: *caelum* è ciò che i Greci chiamano *aither*.<sup>18</sup> Pilade, Oreste e Ifigenia sono greci in senso stretto, anche simbolicamente, in opposizione al barbaro Toante. Difficile peraltro identificare in lui il parlante, dato che il suo riferimento all'uso 'latino' stabilisce un nesso con gli spettatori, e perciò sembra fuori luogo pensare al *vilain* della storia. A pronunciare queste parole potrebbe essere Crise, portatore di una carica ideologica significativa, in quanto legato ai Troiani.<sup>19</sup> Una difficoltà, pur non decisiva, sarebbe nella formulazione ciceroniana, che, accostando *physicus* al titolo, sembra andare in una diversa direzione. Certo, anche Crise, come il suo omonimo nonno, potrebbe essere un sacerdote di Apollo, e pertanto lo scetticismo nei confronti degli oracoli (un elemento più volte ricorrente in tragedia)<sup>20</sup>

**18** Il riferimento al nome con cui i Greci chiamano Zeus, *aither*, può essere stato presente nel modello greco. Il contesto può ben presupporre una sequenza di identificazioni per Zeus, delle quali quella dei Greci è una: cf. Cataudella 1941.

**19** Cf. Slater 2000, 317, con le obiezioni di Manuwald (2003, 105).

**20** Cf. le equilibrate osservazioni di La Penna 1979, 73-4; cf. anche Aricò 2001.

apparirebbe fuori luogo.<sup>21</sup> La tirata contro gli indovini può però essere stata determinata da quanto era stato a lui rivelato a proposito di Oreste, che avrà potuto dirgli che era andato a rapire la statua di Artemide in Tauride secondo la predizione di un oracolo.<sup>22</sup> Crise si deve dimostrare ostile, perché poi abbia più senso la *peripeteia*. Le parole sugli indovini le possiamo immaginare vanificate dallo sviluppo successivo degli eventi, in quanto l'oracolo dimostra la propria validità. Il carattere della riflessione di Crise, che si vuole presentare ponderata, dà l'idea che si tratti dell'espressione di una saggezza meditata e applicata a un caso specifico, quello che gli viene sottoposto da Oreste, spinto al suo agire da predizioni molto sinistre. Tutto considerato, dunque, pur con una forte incertezza, possiamo immaginare che sia Crise il *physicus*, nelle cui parole la spiegazione della realtà del mondo sta nell'unione dell'*aither* con la terra.

Il testo offre molti problemi e la sistemazione di Ribbeck è in fondo la più accettabile.

La prima questione è la parola finale del v. 90, *creat*, che sembra interrompere la sequenza che vuole che l'*aither* dia uno spirito, nutra e accresca ogni cosa. Andrebbe però inteso come *hysteron proteron*, motivato dal contatto diretto con *sepelit* (Schierl 2006, 233). *Omnia* al v. 91, che non era apprezzato da Bothe 1834, 113, ha una funzione retorica.

Il v. 92 è il più tormentato. I manoscritti danno *eadem quae* oppure *eademque* (di fatto una variante puramente grafica). La correlazione *-que atque* è attestata<sup>23</sup> e quanto leggiamo può essere accettabile: «e le medesime cose sia dal medesimo luogo nascono completamente nuove (cioè dall'*aither*) sia nel medesimo luogo finiscono». *Quae*, però, è accolto da Artigas (1990, 135),<sup>24</sup> che sottolinea l'iperbato a cui è stato assoggettato *indidem*, che va collegato con *oriuntur*. Accettare *-que* produce però evidentemente una qualche durezza con *atque*, al posto del quale Scaligero (1565, 31) ha congetturato *aeque*: *indidemque eadem, quae oriuntur, de integro aequae eodem occidunt* (così Delrius 1593, 113). Vossius (1620, 86) preferisce non accogliere la congettura dello Scaligero: *indidemque eadem, quae oriuntur, de integro atque eodem occidunt*. Bothe (1834, 113), in apparato proponeva un'ampia sistemazione: *itidemque eadem quae oriuntur de integro aequae eodem, occidunt*, «del pari periscono nel medesimo modo in cui nascono per la prima volta e ad opera del medesimo principio». La congettura *aeque*

**21** Schierl (2006, 211) conclude che il *physicus* non possa essere identificato con nessuno dei personaggi.

**22** Forse proprio ad Oreste possiamo attribuire il frammento che ricaviamo da Cic. or. 155 (80-2 Ribbeck<sup>3</sup>, 128-30 D'Anna, 76\*\* Schierl).

**23** Cf. *ThL* II, 1054.76-1055.13; cf. Plaut. *Poen.* 3 *sileteque et tacete atque animus advortite*.

**24** Artigas (2009, 117) accetta invece il testo di Ribbeck<sup>3</sup>, come già Warmington 1936, *Pacuvius* 114, e Klotz 1953, *Pacuvius* 93.

di Bücheler al posto di *-que/quae* (riportata nell'apparato di Ribbeck e molto fortunata), che anticipa nel verso la proposta dello Scaligero, è brillante ma non aggiunge nulla, anzi, suona sovrabbondante.

Infine 93 Ribbeck<sup>3</sup>, 141 D'Anna, 81 Schierl (con la combinazione di Varro *ling.* 5.60 e Non. 105 Lindsay):

mater est terra, ea parit corpus, animam aether adiugat.

la terra è madre: essa genera il corpo; l'etere aggiunge l'anima.  
(trad. di G. D'Anna)

Una posizione più incerta è quella di 88 Ribbeck<sup>3</sup>, 137 D'Anna, 78 Schierl (da Non. 209 Lindsay):

solisque exortu capessit candorem, occasu nigret.

risplende al sorgere del sole, si rabbuia al tramonto.  
(trad. di G. D'Anna)

Nei testi che sono collegati a queste interpretazioni del cosmo, non abbiamo passi che facciano riferimento propriamente al colore del cielo. Pertanto si è dubitato che il verso rientri nella presentazione filosofica, benché possa introdurre o concludere le riflessioni sul circolo della vita.<sup>25</sup>

La spiegazione che la realtà del mondo sta nell'unione dell'*aither* con la terra<sup>26</sup> è una dottrina tradizionalmente vista come una declinazione di un passo del *Crisippo* di Euripide, fr. 839 Kannicht,<sup>27</sup> sentito come legato al filosofo Anassagora; forse può essere inteso come empedocleo e, in ogni caso, in ultima origine si connota come pitagorico (Burkert 1972, 360-2). I versi euripidei verranno ripresi molto da vicino da Lucrezio, 2.991-1009;<sup>28</sup> vi allude significativamente anche Vitruvio, *arch.* 8, *praef.* 1:

<sup>25</sup> Cf. Schierl 2006, 230. Lo esclude esplicitamente da questa sequenza Strzelecki 1947, 37.

<sup>26</sup> Il fr. 86-7 Ribbeck<sup>3</sup> è ripreso molto da vicino in Lucr. 5.318-23: cf. Bailey 1967, 1368-9, che mette in rilievo la contraddizione che si origina in Pacuvio con la menzione della terra. Argenio (1959, 24) attribuisce il discorso sull'*aether*, in cui rinviene un tono canzonatorio, a Toante, e invece il fr. 93 Ribbeck<sup>3</sup> a Crise, che darebbe espressione alla propria fede in un principio spirituale: l'anima.

<sup>27</sup> Per i paralleli euripidei con la sequenza di frammenti di Pacuvio cf. Garbarino 1973, 2: 606-10.

<sup>28</sup> Si è detto in quanto brano autonomo, cf. già Kranz 1929, 499; il brano avrebbe fatto parte della tradizione di scuola a partire da Teofrasto secondo Alfonsi (1968, 121); così Artigas (1992, 153). Sui rapporti intertestuali complessi di questo passo di Lucrezio con i testi drammatici, cf. Fowler 2000, 141-8, con bibliografia tra cui Schiesaro (1990, 118-22). È ridotto ad Euripide il modello di Lucrezio da Grilli (1965, 56); esclude su questo punto una dipendenza di Lucrezio dal dramma e la limita alla parte iniziale degli *Annales* e ad Euripide (con una sorta di allusione a finestra) Friedrich (1948, 281-5). Per questa dottrina, in Lucrezio e più in generale, cf. Campbell 2003, 64-7.

Γαῖα μεγίστη καὶ Διὸς Αἰθήρ,  
ὁ μὲν ἀνθρώπων καὶ θεῶν γενέτωρ,  
ἢ δ' ὑδροβόλους σταγόνας νοτίας  
παραδεξαμένη τίκτει θνητούς,  
τίκτει βοτάνην φύλά τε θηρῶν, 5  
ὅθεν οὐκ ἀδίκως  
μήτηρ πάντων νενόμισται.  
χωρεῖ δ' ὀπίσω  
τὰ μὲν ἐκ γαίας φύντ' εἰς γαῖαν,  
τὰ δ' ἀπ' αἰθερίου βλαστόντα γονῆς 10  
εἰς οὐράνιον πάλιν ἦλθε πόλον·  
θνήσκει δ' οὐδὲν τῶν γιγνομένων,  
διακρινόμενον δ' ἄλλο πρὸς ἄλλου  
μορφὴν ἑτέραν ἀπέδειξεν.

Terra sconfinata ed Etere di Zeus!  
Questo padre degli uomini e degli dèi,  
quella umide gocce d'acqua  
accogliendo genera uomini,  
genera messi e razze di animali. 5  
Perciò a buon diritto  
madre di tutte le cose è chiamata.  
Fanno ritorno  
le creature nate dalla terra alla terra,  
quelle che germogliano dalla stirpe eterea 10  
ritornano al celeste polo.  
Nulla muore di quel che nasce,  
ma si scompongono gli elementi tra di loro  
e mostrano una forma diversa. (trad. di O. Musso)

Come c'era da attendersi, la somiglianza tra *Chryses* e *Chrysippus* ha sfrenato la capacità di ipotesi degli studiosi, senza però che si sia giunti a risultati convincenti.<sup>29</sup> Il passo di Euripide sembra tenuto presente qui anche da Pacuvio, che mette certo in prima posizione l'*aither* come fonte della vita,<sup>30</sup> ma dà un ruolo anche alla terra. L'abbraccio dell'*aither* con la terra<sup>31</sup> è illustrato in un frammento di Euripide, 941 Kannicht:

<sup>29</sup> Si è ipotizzata anche l'esistenza di un *Chrysippus* di Pacuvio, cf. e.g. Ribbeck 1875, 258, e l'elenco dei favorevoli in Manuwald (2003, 102 nota 114); cf. *contra* Frassinetti 1956, 114-15, che svaluta anche il parallelo tra Pacuvio e il passo del *Crisippo* di Euripide; così anche Manuwald (2003, 102-3); cf. inoltre D'Anna 1967, 73-4 e 201-2.

<sup>30</sup> Diversamente da Ennio non c'è, nel testo a noi rimasto, l'identificazione del principio dell'*aither* con Giove: cf. Manuwald 2003, 100 nota 109.

<sup>31</sup> È l'origine della vita in Aesch. *Dan.* fr. 44 Radt; la separazione della terra dall'*aither*, a partire dall'unica forma iniziale, è vista allo stesso modo, comprensibilmente, come generatrice di tutto in Eur. *Mel. sap.* fr. 484 Kannicht. Affermazioni di questo ti-

ὄρῳς τὸν ὑψοῦ τόνδ' ἄπειρον αἰθέρα  
καὶ γῆν περίξ ἔχονθ' ὑγραῖς ἐν ἀγκάλαις;  
τοῦτον νόμιξε Ζῆνα, τόνδ' ἠγοῦ θεόν.

vedi in alto questo etere immenso  
che circonda la terra nel suo umido abbraccio?  
Questo consideralo Zeus, questo consideralo una divinità.  
(trad. dell'Autore)

I versi, di incerta collocazione, sono tradotti da Cicerone in *nat. de-or.* 2.65.<sup>32</sup>

Precedenti importanti si rinvencono in Ennio all'inizio degli *Annales*: 6-7 e 8-10 Skutsch:

terra<que> corpus  
quae dedit ipsa capit neque dispendi facit hilum.  
Ova parere solet genus pennis condecoratum,  
non animam. Post inde venit divinitus pullis  
ipsa anima.

e la terra che ha dato il corpo  
da sé se lo riprende né subisce alcuna perdita.  
Il genere dei pennuti suole produrre le uova,  
non creare l'anima, e poi da sé l'anima  
viene ai pulcini. (trad. di A. Traglia)

*Divinitus* rinvia all'*aither* come elemento che dà la vita, da identificare con Giove.<sup>33</sup> L'idea che l'anima non sia legata fin dall'inizio con il corpo si trova nei pitagorici.<sup>34</sup>

In Ennio, peraltro, questa dottrina sembra ben attestata a vario livello: nelle tragedie, cf. *Thyest.* 302 Ribbeck<sup>3</sup>, 345 Vahlen<sup>2</sup>, 301 Jocelyn, fr. 134 Manuwald:

aspice hoc sublime candens, quem vocant omnes Iovem.

guarda questa luce fulgente in alto, che tutti chiamano Giove.  
(trad. di A. Traglia)

po è difficile inglobarle in un unico sistema di pensiero perfettamente coerente in ogni dettaglio, ma vanno intese a livello generale e in relazione al contesto. È difficile stabilire un rapporto diretto di Pacuvio più con l'una che con l'altra.

<sup>32</sup> Fr. 44 Blänsdorf<sup>1</sup> *vides sublime fusum, immoderatum aethera, / qui terram tenero circumiectu amplectitur: / hunc summum habeto divum, hunc perhibeto Iovem.*

<sup>33</sup> Sull'identificazione di Zeus con l'*aither* in filosofia e in poesia sempre utile la raccolta di passi in Cook 1964, 1: 27-33.

<sup>34</sup> Con un fine retorico ricorre in Eur. *Suppl.* 531-6; cf. anche *Hel.* 1013-16.



Importante, soprattutto, *Epich.*, 39.1-2 Courtney, var. 54-5 Vahlen<sup>2</sup>:

istic est is Iuppiter quem dico, quem Graeci vocant  
aerem, qui ventus est et nubes, imber postea.

questo è quel Giove che io dico, che i Greci chiamano  
aria, che è vento e nubi, e poi pioggia. (trad. di A. Traglia)

La dottrina sull'*aither*, che tra i presocratici deve essere sostanzialmente legata a Diogene di Apollonia, nel V secolo ha conosciuto un'ampia diffusione ed è stata recepita da Euripide, come attestano diversi passi.<sup>35</sup> Il fatto che questo elemento entri in Ennio a combinarsi con dottrine pitagoriche può suscitare la nostra curiosità verso la sua fucina magnogreca, da cui sarà passato a Pacuvio.<sup>36</sup> Non va dimenticato, peraltro, il fatto che Stesicoro, autore di un'*Oresteia*, continuava a godere di una notevole fortuna all'epoca di Ennio e Pacuvio.<sup>37</sup>

Quanto all'*aither*, c'è un passo del tutto paragonabile in Filemone, fr. 95 Kassel-Austin, inizio di prologo:<sup>38</sup>

ὄν οὐδὲ εἰς λῆλθεν οὐδὲ ἐν ποιῶν,  
{οὐδ' αὖ ποιήσων, οὐδὲ πεποιηκῶς πάλαι,}  
οὔτε κακὸν οὔτε γ' ἐσθλόν, οὔτός εἰμ' ἐγώ,  
Ἄηρ, ὃν ἄν τις ὀνομάσειε καὶ Δία.  
ἐγὼ δ', ὃ θεοῦ ἴστιν ἔργον, εἰμὶ πανταχοῦ,  
ἐνταῦθ' ἐν Ἀθήναις, ἐν Πάτραις, ἐν Σικελίᾳ,  
ἐν ταῖς πόλεσι πάσαισιν, ἐν ταῖς οἰκίαις  
πάσαις, ἐν ὑμῖν πᾶσιν· οὐκ ἔστιν τόπος  
οὔ μὴ ἴστιν Ἄηρ· ὃ δὲ παρῶν ἀπανταχοῦ  
πάντ' ἔξ ἀνάγκης οἶδε {πανταχοῦ παρῶν}.

AERE Io sono colui a cui non sfugge nessuno e nessuna azione, né cattiva né buona, né nel presente {né nel futuro né nel passato remoto}, quell'Aere che potresti chiamare anche Zeus. Io, come è proprio di una divinità, sono dappertutto, qui in Atene e a Patre e in Sicilia e in tutte le città, in tutte le case, fra voi tutti: non c'è luogo dove non ci sia Aere. E chi è presente dappertutto non può non conoscere ogni cosa, dappertutto presente. (trad. dell'Autore)

<sup>35</sup> Per Diogene di Apollonia ed Ennio, cf. Kessissoglou 1990, 77-80.

<sup>36</sup> Stante il forte influsso dall'Oriente, per Pacuvio possiamo pensare a una componente filosofica di derivazione non solo magnogreca: cf. Thesleff 1961, 98-9.

<sup>37</sup> La sua tradizione biografica è stata arricchita di motivi pitagorici: cf. Barbantani 2010, 38-9. Veniva perciò ad essere una figura culturalmente complessa. Per la sua fortuna nel dramma, cf. Swift 2015; per quella in età ellenistica, cf. Massimilla 1995.

<sup>38</sup> Dato che in una commedia, *I filosofi*, Filemone si era fatto beffe di Zenone lo stoico, è stato ipotizzato che ci sia qui una parodia di dottrina stoica: cf. Cook 1964, 1: 30.

Il *Chryses*, peraltro, doveva presentarsi come una tragedia ricca di riflessioni se si pensa che vi dovrebbe essere inserito il celeberrimo frammento sulla Fortuna (366-75 Ribbeck<sup>3</sup>, 105-15 D'Anna, 262 Schierl), dove abbiamo la medesima costellazione e genesi dei motivi: autore drammatico latino (con importante modello enniano) - commedia nuova - Euripide. Pacuvio amplia quelli che potevano essere spunti euripidei con inserzioni proprie, dove sfrutta contenuti e formulazioni che per noi sono ben attestate nella Commedia nuova.<sup>39</sup>

Al di fuori del *Chryses*, si potrebbe addurre come riprova della grande attenzione di Pacuvio per un pensiero di carattere generale, che mette in rilievo non solo un rapporto profondo con i suoi modelli tragici, ma anche con le problematiche filosofiche che ne sono alle spalle, un frammento piuttosto famoso dell'*Antiopa*, che ripropone l'*Antiopè* di Euripide, 12-14 Ribbeck<sup>3</sup>, 12-14 D'Anna, 7 Schierl:

<- x- x- x- x > sol si perpetuo siet,  
flammeo vapore torrens terrae fetum exusserit;  
omnia, nisi interveniat sol, pruina obriguerint.

Se splendesse sempre, il sole distruggerebbe interamente il frutto della terra, bruciandolo con vapori di fiamma; se il sole non intervenisse, tutto si irrigidirebbe per il gelo. (trad. dell'Autore)

Il frammento, probabilmente da collocare nel contesto del dibattito tra Anfione e Zeto, in cui un concetto centrale è proprio la necessità dei limiti, prevede la fusione di argomenti sociali in senso proprio e di una concezione cosmologica, che è portatrice di un principio generale di organizzazione positiva del cosmo (Galasso 2015).

Direi, concludendo, che così possiamo anche avere un'idea di come si configuri il problema della politicità del teatro pacuviano e della tragedia latina, a livello di grandi simboli e temi, forse, più che come un discorso a chiave. È in questo modo che possiamo effettivamente parlare dell'attualità' della tragedia romana.

<sup>39</sup> Prime indicazioni in Galasso 2007; sulla collocazione del frammento, cf. Conso-  
li 2019, 156.

## Bibliografia

- Alfonsi, L. (1968). «Tra Euripide e Lucrezio». *Hermes*, 96(1), 118-21.
- Arduini, P. (2000). «Il tema di Oreste in Roma antica». *SCO*, 47(2), 235-88.
- Argenio, R. (1959). *Marco Pacuvio, I frammenti dei drammi ricostruiti e tradotti*. Torino: Officina grafica Temporelli & C.
- Aricò, G. (2001). «Ennio e la divinazione». Faller, S. (Hrsg.), *Studien zu antiken Identitäten*. Würzburg: Ergon, 53-8.
- Artigas, E. (1990). *Pacuviana. Marco Pacuvio en Cicerón*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona.
- Artigas, E. (1992). «Aire i terra a Eurípides, a Pacuvi i a Lucreci». Artigas, E. (ed.), *Homenatge a Josep Alsina*, vol. 2. Tarragona: Diputació de Tarragona, 151-5.
- Artigas, E. (2009). *Marc Pacuvi, Tragèdies. Fragments. Introducció, text establert, traducció i notes*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- Bailey, C. (ed.) (1967). *Lucreti De Rerum Natura libri sex*. Oxonii: e Typographeo Clarendoniano.
- Barbantani, S. (2010). *Three Burials (Ibycus, Stesichorus, Simonides)*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Bessone, F. (2011). *La "Tebaide" di Stazio. Epica e potere*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra Editore.
- Bothe, F.H. (1834). *Poetae scenici Latinorum*. Vol. 5, *Fragmenta*. Lipsiae: Weinedel.
- Burkert, W. (1972). *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cameron, A. (2004). *Greek Mythography in the Roman World*. Oxford: Oxford University Press.
- Campbell, G. (2003). *Lucretius on Creation and Evolution: A Commentary on "De Rerum Natura" 5.772-1104*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Cataudella, Q. (1941). «Democrito, fr. 55 B 30 Vorsokr.». *A&R*, 43(2), 73-81.
- Consoli, M.E. (2019). «Il Chryses di Pacuvio nella tradizione indiretta e nelle *Fabulae* di Igino». *Frammenti sulla scena. Studi sul dramma antico frammentario*, 0, 148-76. <https://doi.org/10.13135/2612-3908/3255>.
- Consoli, M.E. (2021). «Orestes. La persona greca nei frammenti del teatro latino». *Frammenti sulla scena. Studi sul dramma antico frammentario*, 2, 380-408. <https://www.ojs.unito.it/index.php/fss/article/view/6748>.
- Cook, A.B. (1964). *Zeus. A Study in Ancient Religion*. 2 vols. New York: Biblo and Tannen.
- D'Anna, G. (1967). *M. Pacuvii Fragmenta*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Degiovanni, L. (2011). «L'Orestes di Pacuvio: alcune ipotesi di ricostruzione». *RhM*, 154(3-4), 256-84.
- Delrius, M.A. (1593). *Syntagma Tragoediae Latinae. Pars prima*. Antverpiae: ex Officina Plantiniana.
- Fantham, E. (1992). «Ovidius in Tauris: Ovid Tr. 4.4 and Ex P. 3.2». Wilhelm, R.M.; Jones, H.H. (eds), *The Two Worlds of the Poet: New Perspectives on Vergil*. Detroit (Mich.): Wayne State University Pr., 268-80.
- Fantham, E. (2003). «Pacuvius. Melodrama, Reversals and Recognitions». Braund, D.; Gill, C. (eds), *Myth, History and Culture in Republican Rome: Studies in Honour of T.P. Wiseman*. Exeter: University of Exeter Press, 98-118.
- Fernandelli, M. (2002). «Come sulle scene. Eneide IV e la tragedia». *Quaderni del Dipartimento di filologia, linguistica e tradizione classica Augusto Rostagni*, n.s. 1, 141-211.

- Fo, A. (2012). *Virgilio, Eneide*. Torino: Einaudi.
- Fowler, D. (2000). *Roman Constructions. Readings in Postmodern Latin*. Oxford: Oxford University Press.
- Frasinetti, P. (1956). «Pacuviana». *ANTIΔΩPON Hugoni Henrico Paoli oblatum. Miscellanea filologica*. Genova: Università di Genova, Istituto di filologia classica, 96-123.
- Friedrich, W.H. (1948). «Ennius Erklärungen». *Philologus*, 97, 277-89.
- Galasso, L. (2007). «Il frammento di Pacuvio sulla Fortuna». Daris, S.; Tedeschi, G. (a cura di), *Memoria renovanda. Giornata di studi in memoria di C. Corbato*. Trieste: Editreg, 91-100.
- Galasso, L. (2015). «I limiti del sole: per una ricostruzione di Pacuvio, *Antio-pa* fr. VIII, 12-14 R.<sup>3</sup> (fr. VI, 12-4 D'Anna; fr. 7 Schierl)». *Erga-Logoi*, 3, 39-55. <http://10.7358/erga-2015-002-gala>.
- Garbarino, G. (1973). *Roma e la filosofia greca dalle origini alla fine del II secolo a.C.* 2 voll. Torino: Paravia.
- Goldberg, S.M. (2005). *Constructing Literature in the Roman Republic. Poetry and Its Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grilli, A. (1965). *Studi enniani*. Brescia: Paideia.
- Grilli, A. (1975). «La vicenda di Oreste e Ifigenia in Igino (*Fab.* 120-121)». *RFIC*, 103, 154-6.
- Hershkowitz, D. (1998). *The Madness in Epic. Reading Insanity from Homer to Statius*. Oxford: Oxford University Press.
- Hölscher, T. (1990). «Augustus und Orestes». *Travaux du centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Sciences, Études et Travaux*, 15, 163-8.
- Horsfall, N.M. (2006). *Virgil, Aeneid 3. A Commentary*. Leiden: Brill.
- Huys, M. (1996). «Euripides and the 'Tales from Euripides': Sources of the *Fabulae* of Ps.-Hyginus». *APF*, 42(1), 168-78.
- Intrieri, M. (2008). «Osservazioni sul mito occidentale di Oreste». De Sensi Sestito, G. (a cura di), *La Calabria tirrenica nell'antichità. Atti del Convegno* (Rende, 23-25 novembre 2000). Soveria Mannelli: Rubbettino, 353-84.
- Jahn, O. (1867). «Satura». *Hermes*, 2(2), 225-51.
- Kahil, L.; Linant de Bellefonds, P. (1990). s.v. «Iphigenia». *Lexicon Iconographi-cum Mythologiae Classicae (LIMC)*, vol. 5(1). Zürich; München: Artemis Verlag, 706-29.
- Kessiosoglou, A. (1990). «Enniana». *RhM*, 133(1), 70-80.
- Klotz, A. (1953). *Scaeniorum Romanorum fragmenta volumen prius. Tragicorum fragmenta*. München: R. Oldenbourg.
- Kranz, W. (1929). «Zwei Euripideische Chorlieder in Lateinischem Gewande». *Hermes*, 64(4), 497-500.
- La Penna, A. (1979). *Fra teatro, poesia e politica romana*. Torino: Einaudi.
- Manuwald, G. (2003). *Pacuvius summus tragicus poeta. Zum dramatischen Profil seiner Tragödien*. München; Leipzig: K.G. Saur.
- Marinone, N. (1955). *M. Tullio Cicerone, Opere politiche e filosofiche*. Vol. 2, *I termini estremi del bene e del male; Discussioni tuscolane; La natura degli dei*. Torino: Utet.
- Massimilla, L. (1995). «L'influsso di Stesicoro sulla poesia ellenistica». Du-bois, L. (éd.), *Poésie et lyrique antiques. Actes du colloque... Université Charles-de-Gaulle-Lille III du 2 au 4 juin 1993*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 41-54.
- Musso, O. (2009). *Euripide, Tragedie*, vol. 4. Torino: UTET.

- Naeke, A.F. [1822] (1842). *Opuscula Philologica*, vol. 1. Bonn: Eduard Weber.
- Nervegna, S. (2014). «Performing Classics: The Tragic Canon in the Fourth Century and Beyond». Csapo, E. et al. (eds), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.* Berlin; Boston: De Gruyter, 157-87.
- Pasqualini, A. (2009). «Oreste nel Lazio: percorso della leggenda e funzioni del mito». Braidotti, C.; Dettori, E.; Lanzillotta, E. (a cura di), *οὐ πᾶν ἐφήμερον. Scritti in memoria di Roberto Pretagostini*, vol. 2. Roma: Quasar, 1091-113.
- Petaccia, M.R. (2000). «Der Orestes-Mythos in der lateinischen archaischen Tragödie und im politisch-religiösen Zusammenhang der römischen Republik». Manuwald, G. (Hrsg.), *Identität und Alterität in der frührömischen Tragödie*. Würzburg: Ergon, 87-112.
- Pollmann, K.F.L. (2004). *Statius, "Thebaid" 12. Introduction, Text, and Commentary*. Paderborn; München; Wien; Zürich: Ferdinand Schöningh.
- Rebeggiani, S. (2013). «Orestes, Aeneas, and Augustus. Madness and Tragedy in Virgil's *Aeneid*». Hardie, P. (ed.), *Augustan Poetry and the Irrational*. Oxford: Oxford University Press, 56-73.
- Ribbeck, O. (1875). *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik*. Leipzig: B.G. Teubner.
- Ribbeck, O. (1897). *Tragicorum Romanorum fragmenta*. Ed. tertia. Lipsiae: B.G. Teubner.
- Ricchieri, T. (2017). «*Funus Olynthi*: una presunta corruttela in Stazio, *Theb.* 12, 510 (con una nota virgiliana a *Aen.* 6, 621-622)». *MD*, 78, 183-94. <https://doi.org/10.19272/201701701009>.
- Robert, C. (1875). «Iphigeneia in Tauris». *Archäologische Zeitung*, 33, n.F. 8, 133-48.
- Scaliger, J.J. (1565). *Coniectanea in M. Terentium Varronem de lingua Latina*. Parisiis: ex Officina Roberti Stephani.
- Schierl, P. (Hrsg.) (2006). *Die Tragödien des Pacuvius. Ein Kommentar zu den Fragmenten mit Einleitung, Text und Übersetzung*. Berlin; New York: De Gruyter.
- Schiesaro, A. (1990). «*Simulacrum et imago*». *Gli argomenti analogici nel "De rerum natura"*. Pisa: Giardini.
- Slater, N.W. (2000). «Religion and Identity in Pacuvius's *Chryses*». Manuwald, G. (Hrsg.), *Identität und Alterität in der frührömischen Tragödie*. Würzburg: Ergon, 315-23.
- Stenico, A. (1966). «I figli di Agamennone a Sminthe. Toreutica e ceramica arretina». in *Arte in Europa. Scritti di Storia dell'Arte in onore di Edoardo Arslan*, vol. 1. Milano: Tipogr. Artipo, 29-46.
- Strzelecki, L. (1947). «Meletematon tragicorum specimen». *Eos*, 42(1), 24-49.
- Sutton, D.F. (1984). *The Lost Sophocles*. Lanham; New York; London: University Press of America.
- Swift, L. (2015). «Stesichorus on Stage». Finglass, P.J.; Kelly, A. (eds), *Stesichorus in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 125-44.
- Taplin, O. (2007). *Pots and Plays: Interactions Between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.* Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Thesleff, H. (1961). *An Introduction to the Pythagorean Writings of the Hellenistic Period*. Abo: Abo Akademi.
- Timpanaro, S. (1988). *Cicerone, Della divinazione. Testo criticamente riveduto, introduzione, traduzione e note*. Milano: Garzanti.
- Traglia, A. (1986). *Poeti latini arcaici*. Torino: Utet.
- Troso, C. (2006). «Ottaviano e Oreste tra vendetta e purificazione: le "migrazioni" di un mito». *Quaderni Ticinesi. Numismatica e Antichità Classiche*, 35, 317-29.

- Vossius, G.I. (1620). *P. Scriverii Collectanea Veterum Tragicorum... Fragmenta; Et circa ipsa notae breves. Quibus Accedunt singulari libello Castigationes et Notae uberiores Gerardi Ioannis Vossii*. Lugduni Batavorum: apud Iohannem Maire.
- Warmington, E.H. (1936). *Remains of Old Latin*. Vol. 2, *Livius Andronicus, Naevius, Pacuvius and Accius*. Cambridge Ma.; London: Harvard University Press.
- Webster, T.B.L. (ed.) (1967). «Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play». 2nd ed. Suppl., *BICS*, 20.
- Welcker, F.G. (1839-41). *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus*. 3 Bde. Bonn: Eduard Weber.
- Wilamowitz-Möllendorff, U. von (1883). «Die Beiden Elektren». *Hermes*, 18(2), 214-63.

# Oreste di Alfieri e la redenzione impossibile

Matteo Palumbo

Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia

**Abstract** Vittorio Alfieri often uses ancient myths in his theatre. Amongst his most important subjects, the killing of Agamemnon and the revenge carried out by Electra and Orestes occupy a very important role. The topic was well known. Therefore, Alfieri's originality does not consist in the use of the myth itself, but in its unprecedented treatment. The revenge carried out by Orestes becomes the way to reveal the fate that governs the actions of the author's heroes. Agamemnon's son has no choice. He is obsessed with the mission he must accomplish, and which gives him no respite. The blood that has been shed forces him to kill again. He suffers because of the destiny he has been doomed to and the impossibility to be free.

**Keywords** Alfieri. Tragedy. Myth. Blood. Orestes.

**Sommario** 1 Usi della mitologia. – 2 Mito e invenzione. – 3 Tragedia e mito. – 4 La colpa di Edipo. – 5 Oreste e la fatalità del sangue.

## 1 Usi della mitologia

In un saggio capitale sulla funzione della mitologia nel XVIII secolo, Jean Starobinski (1990) indica varie tipologie di riuso dell'antico. Se si dovesse trasferire parte di quelle indicazioni nel quadro della cultura italiana di fine Settecento e di primo Ottocento, si potrebbero probabilmente separare con nettezza le strade seguite. Da una parte il Monti del *Sermone sulla mitologia*, per cui il mito, all'intersezione tra cronaca e leggenda, serve ad abbellire il vero e a rendere poetico quello che altrimenti non lo sarebbe. Starobinski impiegherebbe per lui la categoria della favola, contrapposta alla mitologia:



Edizioni  
Ca' Foscari

**Lexis Supplementi | Supplements 12**

e-ISSN 2724-0142 | ISSN 2724-377X

ISBN [ebook] 978-88-6969-709-8 | ISBN [print] 978-88-6969-736-4

**Peer review | Open access**

Submitted 2022-10-20 | Accepted 2022-10-23 | Published 2023-07-07

© 2023 Palumbo | © 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-709-8/007

«mentre la favola, in forma volgarizzata e accessibile, si pone come un modo universale di ‘poeticizzare’ ogni cosa, la ‘mitologia’ s’interroga sulle sue origini, sulla sua portata intellettuale, sul suo valore di rivelazione, sui suoi legami con istituzioni e costumanze» (215). La favola, dunque, «non vuol essere se non finzione, ornamento; nel migliore dei casi: memoria erudita» (216). In fondo, questa è la tesi che Monti continua a difendere fino alla fine, utilizzando il passato come una bella veste che rende poetico qualunque argomento. Perfino il volo del signor di Mongolfier diventa poetico se è paragonato al viaggio di Giasone alla conquista del vello d’oro.

Starobinski delinea poi una seconda via: «ma il codice mitologico, con le sue variabili e le sue molteplici ramificazioni, esiste anche per sé stesso, indipendentemente dagli abbellimenti cui può servire come mezzo. Offre un ‘canovaccio’ assai ampio, nel quale abbondano i rapporti passionali, le situazioni estreme, gli atti mostruosi. Su questo materiale preesistente, scegliendo e ritagliando, l’immaginazione, il desiderio possono proiettare le loro energie più vere» (225). Per Alfieri, il mito (lo vedremo sia nel caso di Oreste come in quello di Antigone e di Mirra) è precisamente un ‘canovaccio’, di cui egli si serve psicologizzandolo e lasciando che le passioni e le ossessioni private emergano con la furia di potenze arcaiche, indomabili e incontrollate.

Esiste ancora un’ulteriore possibilità: «il mito [...] si vede attribuire un senso profondo e pieno, un valore di verità rivelata» (237). Questa modalità di servirsi delle antiche storie, utilizzate, alla maniera di Vico, come veste di concetti, sarebbe la più vicina a Foscolo. Il poeta dei *Sepolcri* e delle *Grazie* si serve del mito come allegoria: codice della poesia, che contiene principi e idee, e perciò è «teologica» e «legislatrice» (come è definita nella *Chioma di Berenice*).<sup>1</sup> Nel ragionamento analizzerò il modo con cui Alfieri adatta al suo teatro antiche trame, desunte dal patrimonio greco, e ne fa il cuore del suo mondo.

## 2 Mito e invenzione

Nella storia del teatro di Alfieri hanno una particolare evidenza quattro tragedie, unite a due a due dalla continuità della trama. Sono quelle che lo stesso autore definisce «gemelle tragedie»: <sup>2</sup> *Polinice* e *Antigone* da una parte, *Agamennone* e *Oreste* dall’altra. Esse sono così legate da spingere l’autore ad affermare, a proposito dell’*Oreste*, che «bisognerebbe presentarlo allo stesso uditorio la sera consecu-

<sup>1</sup> Cf. Foscolo 1972, 302.

<sup>2</sup> Cf. Alfieri 2002, 198: «appena ebbi stesa l’*Antigone* in prosa, che la lettura di Seneca m’infiammò e sforzo d’ideare a un parto le due gemelle tragedie, l’*Agamennone*, e l’*Oreste*».



tiva all'*Agamennone*» (Alfieri 1993, 1304) e che «queste due tragedie si collegano insieme ancor più strettamente che il *Polinice* e l'*Antigone*» (1304), anche se Alfieri aggiunge subito che anche queste due ultime tragedie «riceverebbero pure un notabil vantaggio dal seguirsi anche nella recita: colla differenza tuttavia, che l'*Antigone* scapiterebbe alquanto dopo il *Polinice*, in vece che l'*Oreste* crescerebbe dopo l'*Agamennone*» (1304).

Siamo davanti a testi, dunque, che, come in un moderno romanzo a puntate, si presuppongono reciprocamente e si integrano l'uno con l'altro. Proprio in queste storie di antichi furori, in simili vicende di vendette, ma anche di *pietas*, pronta a sfidare qualunque divieto, il lemma 'sangue' ricorre più che nelle altre tragedie: 41 volte nel *Polinice* e nell'*Agamennone*, 39 nell'*Oreste* (e sono le punte più alte del diagramma) e solo 14 nell'*Antigone*.<sup>3</sup> È chiaro che le storie in cui il termine ha maggiore risalto sono notissime: miti celeberrimi, consegnati alla memoria comune, le cui vicende potevano apparire, allora come oggi, tutt'altro che sorprendenti o originali. Si tratta di affrontare, in questo senso, il ruolo che l'*inventio* assume nell'esperienza creativa del poeta astigiano. L'esatta interpretazione di questa categoria, che coinvolge aspetti essenziali della drammaturgia, sposta l'interesse sugli obiettivi del suo teatro e sui mezzi per raggiungerli. Aiuta a comprendere le ragioni di una scelta e i motivi che sollecitano Alfieri a riattualizzare, davanti a spettatori già informati, la trama di arcaiche passioni e di riannodare il filo di storie forse troppo note.

Intitolando proprio all'"invenzione" una parte del *Parere sulle tragedie*, composto nel marzo del 1789, Alfieri chiarisce che cosa il termine significhi per lui e come vada posta la questione dell'originalità. La premessa da cui egli parte è che, «se la parola invenzione si restringe al trattare soltanto soggetti non prima trattati, nessuno autore ha inventato meno di me» (1336). Egli, tuttavia, corregge subito questa provvisoria definizione e spiega che «se poi la parola invenzione si estende fino al far cosa nuova di cosa già fatta, io son costretto a credere che nessuno autore abbia inventato più di me; poiché nei soggetti appunto i più trattati e ritrattati, io credo di avere in ogni cosa tenuto metodo, e adoperato mezzi, e ideato caratteri, in tutto diversi dagli altri» (1336).

Come appare evidente, lo sfruttamento di casi conosciuti e il ricorso a episodi largamente utilizzati nella tradizione letteraria non costituiscono un ostacolo alla creazione di un personale modo di disporre, in una sintesi diversa, la serie dei fatti e le relazioni tra i personaggi. Al contrario, Alfieri difende con decisione la qualità della propria *inventio*. Rivendica specificamente il 'metodo' con cui ha operato, ri-

<sup>3</sup> La soglia inferiore di questa curva è costituita, invece, dalla *Sofonisba*, con solo 4 occorrenze.

correndo a ‘mezzi’ inediti e utilizzando i ‘caratteri’ in modo tale che siano funzionali alla sua idea di teatro. La questione, dunque, cambia. Non conta la sorpresa che l’avvenimento già noto produce sugli spettatori, ma lo scarto che avviene tra le primitive disavventure e la loro inedita codificazione, il montaggio secondo cui storie antiche sono elaborate e raccontate di nuovo, il riuso che si fa dei rapporti tra i personaggi e il senso della sorte che essi patiscono. Dal suo punto di vista, perciò, bisogna considerare la bontà del metodo con cui peripezie note sono state rivissute e, dunque, create di nuovo, reinventate, riscritte. Il confronto tra il racconto che egli fa e il repertorio consolidato di fatti fin troppo celebri consente di ritrovare, all’interno di storie ‘trattate’ e ‘ritrattate’, quella novità che sembrava impossibile. La trasformazione appare con prepotenza nella articolazione degli avvenimenti, nella selezione dei personaggi, nella ridistribuzione dei loro reciproci ruoli e funzioni, nel rilievo che ciascuno di essi acquista e ritrova, nelle parole con cui attualizza il proprio destino. L’originalità si riversa interamente nella composizione, in cui eventi e caratteri si combinano, assumendo una rinnovata identità:

Quanto nell’altre gli autori loro (e massimamente i moderni) hanno per lo più studiato di farvi nascere incidenti episodici, scontri teatrali e spettacolosi, agnizioni non naturali o non necessarie, meravigliose e non sempre verisimili catastrofi; altrettanto in queste l’autore si è studiato a spogliare il suo tema d’ogni qualunque incidente che non vi cadesse naturale, necessario, e per così dire, assoluto signore del luogo ch’egli vi occupa. Per questa parte dunque direi che l’autore abbia piuttosto *disinventato*, negandosi assolutamente tutte le altrui, e tutte le proprie invenzioni, là dove nocevano a parer suo alla semplicità del soggetto, da cui si è fatto una legge sacrosanta di non si staccare mai un momento, dal cominciar della prima parola del primo verso, fino alla estrema dell’ultimo. (1336)

### 3 Tragedia e mito

La questione dell’*inventio* si trasferisce, in questa prospettiva, sull’idea di tragedia che Alfieri ha in mente e che costituisce il maggiore oggetto delle sue preoccupazioni teoriche. Sia dalla *Vita* che dalla lettera citatissima a Ranieri dei Calzabigi si possono ricavare, in tale prospettiva, chiarissime indicazioni. Proprio replicando al severo esame che Ranieri dei Calzabigi aveva compiuto delle sue prime quattro tragedie, Alfieri indica, nella maniera più sintetica, il cuore del suo programma estetico: «la tragedia di cinque atti, pieni, per quanto il soggetto dà del solo soggetto; dialogizzata dai soli personaggi attori, e non consultori o spettatori; la tragedia di un solo filo

ordita; rapida per quanto uso d'arte il comporti; tetra e feroce, per quanto la natura lo soffra; calda quanto era in me; questa è la tragedia, che io, se non ho espressa, avrò forse accennata, o certamente almeno concepita» (Alfieri 1993, 116).

Anche le storie del mito sono destinate a entrare in questa regola. L'interesse per le loro trame consente una rimodulazione particolarmente tendenziosa e interessata di conflitti estremi, che attraversano i destini dei personaggi e li trascinano verso il loro epilogo.

Per una corretta applicazione dell'idea e della forma della tragedia alfieriana Folco Portinari (1977, 301), in un articolo tuttora attuale, suggeriva di aggiungere, alle indicazioni che vengono dagli scritti teorici, gli spunti ricavabili dal saggio sulla tirannide, da leggere come un testo di poetica più che come un trattato politico:

la tragedia, proprio come 'genere', chiede una retorica che la sostenga. E la retorica di Alfieri non la cercherei tanto nelle sue proposizioni più esplicitamente letterarie quanto nella *Tirannide*, che è un vero trattato del tragico, letterario più che politico [...]: un trattato di prescrizioni di narrativa o di messinscena, con l'attenzione volta proprio alla determinazione di caratteri, alla loro tipicità, al loro sviluppo davvero funzionale nei confronti di una trama, con ben evidenziata la loro esemplarità nel gioco delle parti.

Le conseguenze che derivano da questo spostamento di ottica sono tutt'altro che irrilevanti. Il testo alfieriano si presenta come un promemoria delle situazioni drammaturgiche offerte all'autonomia creativa dello scrittore.<sup>4</sup> Da questa premessa dipendono importanti conseguenze. Le considerazioni che Alfieri svolge toccano, infatti, la sostanza del suo teatro. Riguardano le situazioni in cui si muovono i suoi eroi e, contemporaneamente, identificano la radice delle loro vite tenebrose. Proprio su questo terreno il significato di una parola così nevralgica come *'tirannide'* acquista il massimo rilievo. Nel capitolo secondo del I libro, Alfieri chiarisce, in termini istituzionali e giuridici, a quale governo convenga la qualifica propria di tirannide: «tirannide indistintamente appellare si debbe ogni qualunque governo, in cui chi è preposto alla esecuzione delle leggi, può farle, distruggerle, infrangerle, interpretarle, impedirle, sospenderle; od anche soltanto deluderle, con sicurezza d'impunità» (Alfieri 1985, 14). Qualunque sia la formula con cui sia identificato, un sistema di governo rientra nella classe globale di tirannia se è «*infrangi-legge*» (14). Poco più oltre Alfieri procede a «una più esatta e migliore distinzione» (12) dell'identità

<sup>4</sup> Cf. Portinari 1977, 302-3: «non un trattato di politica, dunque, la tirannide [...] ma un trattato di prescrizioni di narrativa [...]. I personaggi sono lì pronti e bell'e vestiti, aspettano solo che si alzi il sipario».

del suo tema. Il nome di tiranno acquista una maggiore estensione e identifica «coloro (o sian essi principi, o sian pur anche cittadini) che hanno, comunque se l'abbiano, una facoltà illimitata di nuocere» (12).

Se si prova ad astrarre da questa definizione un richiamo politico e la si assume negli effetti che genera (nei termini appunto di una qualunque forza che possiega una illimitata capacità di nuocere), l'idea di tirannide si presenta più estesa e indeterminata. Richiama soprattutto un principio nemico, che è al di fuori di qualunque controllo. Esso è l'avversario della vita e contrasta la possibilità stessa di stare al mondo. Questo antagonista può indossare o meno i panni espliciti del despota. Più sostanzialmente, coincide con ogni impedimento che renda schiavi, trattenendo il personaggio al di qua della felicità e spingendolo, in un modo o nell'altro, nel grembo della sofferenza e della pazzia.

La «facoltà illimitata di nuocere» (Alfieri 1985, 12) può incarnarsi negli atti concreti di un usurpatore, ma può anche essere impalpabile come un fantasma mentale. Antigone e Oreste lottano contro Creonte ed Egisto, figure esemplari di tiranni, entrambi mossi dall'unico istinto del potere. Esistono, tuttavia, personaggi che, in maniera esplicita, non hanno intorno nessun rivale. Sono circondati dall'affetto universale, eppure conoscono un'insuperabile infelicità. Saul e Mirra, come è noto, sono i paradigmi di questa specie di eroi, che combattono contro un nemico inafferrabile: interiore e senza nome. Con il re degli Israeliti Alfieri dichiara, nel *Parere*, di aver rappresentato «un uomo appassionato di due passioni fra loro contrarie», che «a vicenda vuole e disvuole una cosa stessa» (1993, 1321) e che, perciò, resta perennemente sospeso «fra le orribili tempeste della travagliata sua mente, e dell'esacerbato e oppresso suo cuore» (1321). La «stanca mente appassita» (964) diventa la causa sotterranea dei mali ed è il principio dell'infelicità che governa l'intera vita di Saul.

Una medesima esperienza accade a Mirra. Il suo tormento si alimenta, per l'intera durata, di «una incognita forza» (1218). Davanti allo strapotere di questo nemico ella non può che confessare la propria debolezza: «irato un Nume, | implacabile, ignoto, entro al mio petto | si alberga; e quindi, ogni mia forza è vana contro alla forza sua» (1200). Nel testo di Alfieri, per queste ragioni, resta in primo piano «la modulazione di un senso di colpa [...], il grafico dello spaventoso travaglio di doverlo confinare al disotto della coscienza» (Debenedetti 1977, 83). Mirra combatte esclusivamente contro di sé. La «facoltà illimitata di nuocere» (Alfieri 1985, 12) viene dalla sua stessa tragica condizione di vittima nello stesso tempo empia e innocente, punita dagli dei per l'arroganza della madre. Le furie di Mirra restano sepolte nel cuore e la tormentano, senza pace e senza salvezza.

Mirra e Saul non sono, però, un'eccezione. Simili a loro sono perfino Antigone e Oreste, che pure hanno di fronte un nemico visibilissimo e spietato, e, in modo analogo, lo sono personaggi dannati come Clitennestra e Giocasta, ciascuno, a suo modo, dominato dai «ciechi

moti» (1993, 469) che regnano onnipotenti nell'anima. Clitennestra chiede, nell'*Agamennone*, di restare «sola | co' pensier miei, colla funesta fiamma | che mi divora» (415). Nell'*Oreste*, successivamente, Elettra la evoca come una creatura smarrita, priva di qualunque identità, «or madre, or moglie; e non mai moglie, o madre: | aspri rimorsi a mille a mille il core | squarcianle il dì; notturne orride larve | tolgonle i sonni» (471-2). A sua volta, «l'accesa fantasia» (270) di Giocasta erra «tra i mesti spettri del suo dolore» (270). Dovunque ci sono segni di un furore che soggioga i personaggi. Si tratta di una forza devastante che trascina verso un orrore senza fine.

Non c'è nessuna luce a illuminare le ombre a cui ciascuno di tali personaggi appartiene. Alfieri (1985, 104) pronostica, impietosamente, una sola verità: «nella immobilmente radicata tirannide non vi può essere maggior gloria, che di generosamente morire per non vivere servo». Tale è il punto di arrivo dei personaggi: qualunque sia la forma di tirannide, pubblica o privata, sotto il cui potere sono condannati a vivere. Se la tirannide coincide, dunque, con questa facoltà illimitata di nuocere, in che modo il sangue ne riassume la macabra potenza?

#### 4 La colpa di Edipo

Conviene chiedersi, in tale prospettiva, perché Alfieri privilegi il ciclo di Edipo o riprenda le vicende di Oreste e degli Atridi. Si tratterebbe di una domanda oziosa se non permettesse, al contrario, di affrontare aspetti essenziali della sua cosmogonia drammatica. Entrambe le situazioni (la tragedia di Edipo e la saga degli Atridi) posseggono un dato simile, che le accomuna e che l'autore rende esplicito: il peso del passato sulla vita dei personaggi. La storia pregressa incombe dichiaratamente sulle scelte o sui pensieri che essi nutrono, vincolando le une e gli altri alla legge di un destino già segnato. Per i protagonisti non c'è maniera di sottrarsi a un epilogo che è inscritto nel loro stesso atto di nascita. Gli attori della tragedia, non appena entrano in scena, sono, infatti, prigionieri senza speranza, murati nell'esistenza in cui si trovano e sottratti a qualunque possibilità di scampo. Prima ancora della nascita, c'è, infatti, per ciascuno di essi, una colpa, che incombe come un presagio oscuro e che contrasta ogni illusione d'innocenza. Questo passato si identifica con il sangue malato, infetto, contagioso, di una stirpe o di un padre.

Antigone è, fino in fondo, la figlia di Edipo. Custodisce dentro di sé le tracce di un orrore definitivo, che la possiede e da cui non ha redenzione. Non vale per lei nessuna lusinga. Essa stessa, dinanzi al cadavere di Giocasta, si proclama residuo miserabile di un antico peccato, che ha reso torbido ogni pensiero. In un verso esemplare, in cui si affiancano le risorse principali dell'armonia tragica di Alfieri

(l'iperbato e l'*enjambement*),<sup>5</sup> Antigone si riconosce «di questo fatal sangue | impuro avanzo» (Alfieri 1993, 270): residuo sporco, contaminato, privo d'innocenza. Antigone, in altri termini, è una creatura perduta, dannata per sempre, «di morir | pria che nascessi degna» (272). Proprio per questa coscienza potrà solo espiare con la morte quel crimine da cui deriva e di cui, pure, non è responsabile. L'ombra del dolore avvolge illusioni, dolcezza, felicità. Sopravvive l'esclusione da qualunque luce, negata dalla condanna che grava sull'esistenza.

Di fronte ad Antigone, si potrebbe ripetere quello che Giacomo Debenedetti (1977, 58) afferma per tutti i grandi personaggi alfieriani:

questi personaggi esalano [...] la loro condanna a essere vivi sempre nello stesso modo, con lo stesso fato e le stesse impotenze: [...] è un disperato correre verso la morte, un *cupio dissolvi* senza pause, senza indulgenze, senza perdono. La poesia dell'Alfieri [...] è quella dell'Ade, dei regni bui, delle divinità *ipoctonie*, una negra acherontea, cupa poesia di abissi senza luce, dove non il riposo è promesso, ma la certezza di essere esclusi da questa luce del mondo, che è misura dell'infelicità.

Perciò, secondo Ezio Raimondi, «gli eroi tragici dell'Alfieri, in quanto coscienze infelici, sanno di muoversi sull'orlo del precipizio' [...] e contemplano la morte con una fermezza inebriata» (Raimondi 1985, 58). Essi sono

alla lettera delle ombre e, così come il nostro sogno si muove tra la vita e la morte, hanno qualcosa di allucinato, sono dei fantasmi, con gridi laceranti improvvisi, con frasi che anziché costruirsi tendono qualche volta a distruggersi. Il famoso monosillabismo alfieriano [...] è il tentativo di scoprire una forza, un suono diversi, quasi sulla strada che un giorno Artaud definirà del teatro della crudeltà, dove la parola deve andare al di sotto di sé stessa, trovare una intensità strana, una sorta di forza barbarica che è al di là del momento della censura culturale. (75-6)

<sup>5</sup> Cf. Alfieri 1993, 124, che nella *Risposta dell'autore a Ranieri de' Calzabigi* scrive: «quest'armonia tragica aver dee la nobiltà e grandi-loquenza dell'epica, senza averne il canto continuato; e avere di tempo in tempo dei fiori lirici, ma con giudizio sparsi, e sempre (siccome non v'è rima) disposti con giacitura diversa, che non sarebbero nel sonetto, madrigale, ottava, o canzone». Per le questioni dello stile di Alfieri, cf. soprattutto Beccaria 1976.

## 5 Oreste e la fatalità del sangue

Per lo stesso Oreste, sulla cui vendetta ruota la seconda tragedia del dittico della famiglia degli Atridi,<sup>6</sup> si può ripetere un ragionamento analogo. Anch'egli è un personaggio tutt'altro che libero. Non solo, infatti, è stato mantenuto in vita con l'obbligo imperativo della vendetta, in cui si riassume la sua identità di eroe, ma, esattamente come Antigone, appartiene a una stirpe che non potrà mai trovar pace con i suoi rivali. Il conflitto che ingaggia con Egisto, infatti, è una figura rinnovata dell'ostilità che ha contrapposto l'uno contro l'altro Tieste e Atreo e che rivive intatta, e anzi esasperata, nei discendenti. Anche in questo caso le relazioni tra i diversi personaggi sono avvelenate dal delitto che è accaduto prima di loro e che imprime un'accelerazione drammatica al conflitto in atto. Oreste stesso può, così, essere identificato attraverso le medesime parole con cui era definita Antigone. Anch'egli, agli occhi di Egisto, «impuro avanzo | è del sangue d'Atrèò» (Alfieri 1993, 459); esattamente come Romilda è per Rosmunda «empio avanzo del sangue d'Alboino» (514).

L'ombra di un passato di delitti e di sangue accompagna la vita di questi personaggi antichi, immersi nella storia di violenze a cui appartengono. Antigone, nella scena prima del *Polinice*, fin dall'apparizione proclama alla madre Giocasta:

In ciel, per noi, pietà non resta, o madre;  
noi tutti abborre il cielo. Edippo, è nome  
tal, che a disfar suoi figli per sé basta;  
noi, figli rei già dal materno fianco;  
noi dannati gran tempo anzi che nati.  
(205)

Simili a sé, i fratelli Eteocle e Polinice le appaiono «gl'impuri | empi del vostro sangue avanzi ferì» (206), per i quali «del fato | forza è l'ordin seguir» (244). «Del delitto figli» (244), in loro, per la fatalità di una violenza che non si cancella, «serpe col sangue il delitto» (244). Vitilio Masiello parla, a proposito di *Polinice*, di

senso oscuro e tragico di un fato che domina la vita degli uomini, di una legge oscura di dolore e di oppressione che investe alla base e determina l'umano vivere ed agire e che soverchia ogni ribellione: un senso di fatale oppressione e di fatale infelicità, di

<sup>6</sup> Cf. Di Benedetto, Perdichizzi 2014, 80: «l'Agamennone s'inaugurava di notte: e l'apparizione di Egisto assillato dall'immagine allucinatória di tieste segnava il carattere angoscioso e chiuso degli sviluppi della vicenda; e tutto notturno era l'atto quinto. Di notte ha inizio l'azione dell'Oreste, e il luogo fisso dell'azione è ancora la reggia d'Argo».

maledizione e di dannazione, in cui si consolida ed incupisce l'alferiano sentimento negativo dell'esistenza. (1964, 56)

Poco dopo, evoca «una storia fatale di orrori e di sangue e di morte che travolge i protagonisti e ne condiziona e determina le azioni: è come l'incalzare di una necessità antica in cui i protagonisti restano irretiti ed a cui, per loro intima debolezza, soggiacciono e soccombono» (76).

Un identico sentimento di sanguinaria fatalità è enunciato da Agamennone di fronte a Egisto. La strage, che accomuna in modo inseparabile le loro rispettive vite, allunga la sua scia oltre il tempo dei figli e raggiunge gli eredi più distanti, al punto da coincidere con l'eternità. Per ciascuno di essi non resta che rivivere l'orrore della violenza originaria:

fra noi disgiunti  
eternamente i nostri padri ci hanno;  
né soli noi, ma i figli, e i più lontani  
nepoti nostri. [...]  
Del sanguinario Atrèo  
non rappresento io a te la imagin viva?  
Fra queste mura, che tinte del sangue  
De' tuoi fratelli vedi, oh! puoi tu starti,  
senza ch'entro ogni vena il tuo ribolla?  
(Alfieri 1993, 410)

Ciascuno di questi personaggi è prigioniero, in modi e per cause diverse, di una forma di 'furore' che lo possiede fino a travolgerlo. In questo senso diventano tutti testimoni di un orrore che preesiste alle singole vite e ne condiziona lo svolgimento. Il loro mondo conosce solo la legge del sangue: biologica e fatale, che cancella innocenza, impedisce salvezza e redenzione e che condanna a una condizione eterna di pena. Assoggettati a un destino che non si può mutare, aspirano alla morte come alla sola tregua possibile.

Oltre al sangue della stirpe esiste anche un altro sangue, che ossessiona la mente e governa i suoi pensieri. Si tratta del sangue versato una volta e che ora si deve versare di nuovo: secondo una cattiva infinità di ferocia, che determina il destino di tutti. Le storie del mito (la discendenza di Edipo o quella di Atreo) escludono qualunque libertà. Antigone e Oreste combattono contro il tiranno usurpatore, che è concreto, preciso, ma, nello stesso tempo, soccombono ai demoni della coscienza. Per Antigone la colpa che l'ossessiona si materializza nel sangue che l'ha generata. Per Oreste la frenesia, fin dal primo gesto, si nutre della furia della vendetta. La sua vita è un delirio. Obbedisce alla mania che lo ha tenuto in vita, trasformandolo nella vittima dei suoi stessi fantasmi. Basti richiamare l'incontro di Oreste con Elettra, in cui il personaggio, come in *trance*, esce «fuor di sé» (come dice Pilade) e,



quando ritorna in mezzo ai suoi compagni, usa espressioni da sonnambulo: «ove son io? Che dissi?...» (Alfieri 1993, 468-9). Anche quando la vendetta si compie, la frenesia genera altre colpe e impedisce qualunque tregua. Colpendo a morte Egisto, Oreste, senza neppure accorgersene, uccide anche Clitennestra. Il suo destino si chiude definitivamente nel circolo di sangue che non lascia vie d'uscita. Le parole finali che pronuncia sono la testimonianza del delirio che ormai lo possiede: «ove son io? Che feci?... | Chi mi trattien?... Chi mi persegue?... Ahi! dove, | dove men fuggo?... ove mi ascondo? - O padre | torvo mi guardi? A me chiedesti sangue | e questo è sangue;... e sol per te il versai» (504).

Tutti fanno i conti con un potere che rende impossibile la vita. Questa forza ostile, che non dà scampo, è la 'tirannide'. Non solo come potere, che soffoca anche la forma più elementare della vita, ma come una malattia si impossessa dell'anima dei personaggi e li rende eterni prigionieri: «il sistema semantico perseguito da Alfieri prevede la stretta connessione delle categorie della felicità e della colpa, sia pure inconscia [...] e dell'innocenza e dell'infelicità» (Camerino 1999, 232).

Se la tirannide coincide con questa facoltà illimitata di nuocere, il sangue, l'ossessione, le furie ne riassumono la macabra potenza. «Non la libertà ma la morte è del resto - commenta Arnaldo Di Benedetto - lo sbocco di quasi tutti i suoi [*i.e.* Alfieri] eroi tragici. E di morte più che di libertà essi parlano fin dal loro primo apparire in scena» (Di Benedetto 1994, 56).

Perciò il mito, come direbbe Starobinski (1990, 225), è il canovaccio, sulle cui trame, «scegliendo e ritagliando, l'immaginazione, il desiderio possono proiettare le loro energie più vere».

## Bibliografia

- Alfieri, V. (1985). *Della tirannide*. A cura di G. Izzi. Roma.
- Alfieri, V. (1993). *Tragedie*. A cura di L. Toschi; introduzione di S. Romagnoli. Firenze: Sansoni.
- Alfieri, V. (2002). *Vita*. A cura di M. Cerruti. Milano: Rizzoli.
- Beccaria, G.L. (1976). «I segni senza ruggine. Alfieri e la volontà del verso tragico». *Sigma*, n.s. 9, 107-51.
- Camerino, G.A. (1999). *Alfieri e il linguaggio della tragedia. Versi, stile, topoi*. Napoli: Liguori.
- Debenedetti, G. (1977). *Vocazione di Vittorio Alfieri*. Roma: Editori Riuniti.
- Di Benedetto, A. (1994). *Le passioni e il limite. Un'interpretazione di Vittorio Alfieri*. Napoli: Liguori.
- Di Benedetto, A.; Perdichizzi, V. (2014). *Alfieri*. Roma: Salerno Editrice.
- Foscolo, U. (1972). *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*. A cura di G. Gambarin. Firenze: Le Monnier.
- Masiello, V. (1964). *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Portinari, F. (1977). «La recita in Palazzo. L'idea di tragico e Alfieri». *Lettere italiane*, 29, 290-321.
- Raimondi, E. (1985). *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*. Bologna: il Mulino.
- Starobinski, J. (1990). *Il rimedio nel male*. Torino: Einaudi.

# «Studies from the Antique»: Kassandra e Klytemnestra secondo Emily Pfeiffer

Elena Rossi Linguanti

Università di Pisa, Italia

**Abstract** This article investigates two pairs of sonnets that portray Cassandra and Clytaemnestra written by Emily Pfeiffer, one of the many neglected Victorian women writers. It explores the intertextual relation with the classical models and the ways in which the new interpretation of the two heroines given by Pfeiffer undermines the traditional one.

**Keywords** Cassandra. Clytaemnestra. Rewriting of classical Myth. Victorian age. Feminism.

**Sommario** 1 Reinterpretare il mito. – 2 Il genere letterario e la voce poetica. – 3 Il segmento mitologico e la dimensione temporale. – 4 La caratterizzazione dei personaggi. – 5 Parallelismi e divergenze. – 6 Conclusioni.

Κλυταιμήστρα. λέξω δὲ... καίτοι δόξ' ὅταν λάβῃ κακὴ  
γυναῖκα, γλώσση πικρότης ἔνεστί τις.  
ὥς μὲν παρ' ἡμῖν, οὐ καλῶς.  
(Eur. *El.* 1013-15)

## 1 Reinterpretare il mito

Come molte autrici di epoca vittoriana, Emily Pfeiffer, benché abbia goduto di ampio consenso da parte dei contemporanei, è stata ben presto esclusa dal canone letterario ed è rimasta a lungo nell'oblio. A partire dalla fine del Novecento, gli studiosi si sono nuovamente



Edizioni  
Ca' Foscari

Lexis Supplementi | Supplements 12

e-ISSN 2724-0142 | ISSN 2724-377X

ISBN [ebook] 978-88-6969-709-8 | ISBN [print] 978-88-6969-736-4

Peer review | Open access

Submitted 2022-10-13 | Accepted 2022-10-31 | Published 2023-07-07

© 2023 Rossi Linguanti | © 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-709-8/008

129

interessati a lei, sottolineando la notevole rilevanza della sua produzione letteraria (romanzi, testi teatrali, poesie, diari di viaggio, saggi e articoli)<sup>1</sup> ed evidenziando la presenza in essa di molteplici istanze tipiche del femminismo del periodo vittoriano, quali il diritto al suffragio e all'educazione, l'emancipazione e l'accesso al lavoro, il divorzio e l'affidamento dei figli.<sup>2</sup>

E come molte autrici contemporanee - in un'epoca in cui gli studi classici erano ancora esclusivo appannaggio maschile, aspirazione proibita o osteggiata, perseguibile quasi unicamente da autodidatte -<sup>3</sup> anche Pfeiffer ha dato il suo apporto al processo di reinterpretazione del mito: all'interno del volume intitolato *Sonnets and Songs* sono contenuti gli «Studies from the Antique»,<sup>4</sup> due coppie di sonetti dedicati a Cassandra e Clitemestra, che costituiscono un piccolo ma significativo contributo alla ricezione e alla trasformazione delle due eroine. Già il titolo complessivo rivela l'interesse di Pfeiffer per l'antichità classica e l'intenzione di approfondirne la conoscenza, mentre gli antroponimi preposti a ciascuna coppia di sonetti, «Cassandra» e «Klytemnestra», mettono a fuoco i due personaggi prescelti per l'indagine ermeneutica.

Riscrivere le storie di Cassandra e Clitemestra significa confrontarsi con la vicenda mitica densa e complessa, composita e non omogenea, a cui appartengono entrambe, che, riassumendo per sommi capi, ha inizio dalla guerra di Troia e include il sacrificio di Ifigenia, il ritorno in patria di Agamennone con la prigioniera Cassandra, l'adulterio di Clitemestra con Egisto, il regicidio e l'omicidio della principessa troiana con la responsabilità della regina, il matricidio perpetrato da Oreste e la sua persecuzione da parte delle Erinni, e infine la sentenza dell'Areopago che pone termine alla catena di delitti.

È facile identificare le motivazioni che possono aver indotto Pfeiffer alla scelta di reinterpretare Cassandra e Clitemestra, figure archetipiche di donne trasgressive e ribelli alle categorie tradizionali di obbedienza e passività, anche se destinate all'annientamento in nome del ristabilimento dell'ordine patriarcale. Entrambe hanno rapporti critici con il genere maschile: Cassandra, prima dotata di voce profetica

**1** Articoli e saggi pubblicati sulle riviste *The Spectator*, *The Contemporary Review* e *The Cornhill Magazine* e poi raccolti nel volume *Women and Work* (Pfeiffer 1887).

**2** Sulla vita e le opere di Emily Pfeiffer, cf. la biografia di Hickok 1999a, e i contributi di Hickok 1995 e 1999b; Brennan 2003; Olverson 2010; Hurst 2013b; Brand 2015; Dieleman 2016 e Di Nisio 2019.

**3** Cf. Olverson 2010, 84. Sul difficile accesso all'educazione classica per le donne, cf. McWilliams Tullberg 1975; Levine 1987; Leighton 1992; Mermin 1993; Stray 1998; Brey 1999; O' Day 2000; Hurst 2006 e 2013a; Fiske 2008.

**4** Il volume *Sonnets and Songs* (Pfeiffer 1880) include 41 sonetti, 6 poemetti e 17 canzoni; gli «Studies from the Antique» erano già stati pubblicati nel 1878 su *The Contemporary Review* (Pfeiffer 1878).

da Apollo, viene poi punita con la condanna a non essere creduta; Clitemestra, che in assenza di Agamennone governa Argo, ottiene la propria rivalse sul marito per il sacrificio di Ifigenia, ma trova fine violenta per mano del figlio. In quasi tutta la tradizione sia classica che moderna la prima è esempio di voce profetica veritiera ma inascoltata, la seconda emblema di sposa adultera e spietata assassina.<sup>5</sup> Nei sonetti, Pfeiffer compie un tentativo di scardinare tali stereotipi e di deviare l'interpretazione canonica verso altre direzioni, come vedremo.

Risulta difficile, nell'ottica di una rigorosa *Quellenkunde*, accertare quali modelli l'autrice avesse a disposizione per delineare i due ritratti. Per quanto riguarda le fonti classiche, archetipi fondamentali per tutte le riscritture moderne sono la tragedia greca del V secolo e il dramma di Seneca, a cui si aggiungono l'epica omerica e virgiliana, e talvolta opere tarde, la cui influenza è più rara ma non irrilevante, come il poema di Licofrone. Nelle liriche di Pfeiffer è possibile identificare numerose consonanze con la tradizione, e soprattutto prestiti dall'*Agamennone* di Eschilo che testimoniano la conoscenza diretta della tragedia: in particolare, per Cassandra, dalla scena che la vede protagonista (*Ag.* 1072-330) e per Clitemestra, dal dialogo con Agamennone nel terzo episodio e dal resoconto dell'assassinio del sovrano di fronte al coro nel quinto (*Ag.* 1372 ss.). È nota la grande attenzione di cui gode il poeta tragico greco nel periodo vittoriano, come pure documentata l'amicizia di Pfeiffer con Anna Swanwick, traduttrice dell'*Oresteia* e dell'intera opera di Eschilo.<sup>6</sup> Infine, numerose sono le rivisitazioni delle vicende di Cassandra e Clitemestra sia nella letteratura (tragedie, poemi, sonetti e

<sup>5</sup> La produzione critica sui due personaggi classici è pressoché sterminata, cf. l'edizione dell'*Agamennone* a cura di Medda 2017 con relativa bibliografia, e almeno Davreux 1942; Mason 1959; Zeitlin 1965 e 1978; Leahy 1969; Lebeck 1971; Schein 1982; Nuttal 1995; Iriarte 1996; Moreau 1989; Neblung 1997; Fletcher 1999; Mazzoldi 2001; de Paco Serrano 2003 e 2011.

<sup>6</sup> Cf. Olverson 2010, 90-1, che fra i principali ammiratori di Eschilo annovera Elizabeth Barrett e Robert Browning (famosa la traduzione di Browning dell'*Agamennone*, Browning 1889), ritiene probabile la partecipazione di Pfeiffer a una rappresentazione dell'*Agamennone* a Oxford nel 1880 e menziona anche la grande copertura mediatica degli scavi di Schliemann a Micene e della scoperta della presunta maschera funebre di Agamennone. Sulle traduzioni di Swanwick, cf. anche Hardwick 2000, 32-6.

*burlesques*)<sup>7</sup> che nell'arte contemporanea.<sup>8</sup> A tale atmosfera di entusiasmo culturale nei confronti dei classici e in particolare di Eschilo appartengono i sonetti di Pfeiffer: una nuova lettura delle due eroine mitologiche che, in consonanza con le rivendicazioni del femminismo contemporaneo, mira a riscattarle dal loro destino, restituendo credibilità a Cassandra e rispettabilità e onore a Clitemestra.<sup>9</sup>

Questo intervento si propone di inserire le liriche di Pfeiffer all'interno del macrotesto formato dalle riscritture della vicenda mitica che ha come personaggi Cassandra e Clitemestra e di analizzare il loro rapporto con la tradizione classica, sporadicamente segnalato nei rari contributi critici sui quattro sonetti. L'indagine seguirà alcuni *files rouges* che sono sembrati rilevanti per l'interpretazione delle liriche e per la messa a fuoco di echi e prestiti, scarti e divergenze dai modelli (il genere letterario e la voce poetica, il segmento del mito e la dimensione temporale, la caratterizzazione dei personaggi e la rete di parallelismi e differenze fra loro), nell'intento da un lato di mostrare ancora una volta quanto le radici classiche esercitino influenza sulla modernità, e dall'altro di giungere a un pieno apprezzamento della riscrittura e contribuire così alla rivalutazione di un'autrice dimenticata.

<sup>7</sup> Mi limito a segnalare le rielaborazioni ottocentesche precedenti ai sonetti di Pfeiffer: John Galt, *Agamemnon e Clytemnestra* (1812); William Haygarth, «Cassandra», in *Greece, a Poem* (1814); Thomas John Dibdin, *Melodrame Mad! or, the Siege of Troy* (1819); Michael Beer, *Klytemnestra* (1823); Charlotte Brönte, «Athènes sauvée par la poésie» (1843); Oliver Wendell Holmes, «The Last Prophecy of Cassandra» in *Poems* (1850); George Meredith, «Cassandra» in *Poems* (1851); Florence Nightingale, *Cassandra* (1852); John Robert O'Neil, *The Siege of Troy, or, The Misjudgment of Paris* (1854); Owen Meredith alias Lord Edward Bulwer-Lytton, *Clytemnestra* (1855); Francis Talfourd, *Electra in a New Electric Light* (1859); Charles McKay, «Cassandra», in *Studies from the Antique*, in *The Poetical Works of Charles MacKay* (1864); William Courthope, «Experience» in *Poems* (1865); Eduard Nolan, *Agamemnon at Home; or, The Latest Particulars of that Little Affair at Mycenae* (1867); Robert Reece, *Agamemnon and Cassandra; or, The Prophet and Loss of Troy!* (1868); George Simcox, «The Troades» in *Poems and Romances* (1869); Dante Gabriel Rossetti, «Cassandra (for a Drawing)», in *Poems* (1870); William Rathbone Grey, *Rocks Ahead; or, the Warnings of Cassandra* (1874). Cf. Peterson 1966; Hall 1999; Monrós-Gaspar 2005 e 2016; Fiske 2008, 86-101. Sulle rielaborazioni più recenti, cf. MacEwen 1990; Cavallaro 1995; Komar 2003; Dazzi 2010; Barone 2019 e in particolare sulle messe in scena moderne Bierl 2004; MacIntosh 2005.

<sup>8</sup> Fra i dipinti vi sono le opere di Leighton, *Clytaemnestra from the Battlements of Argos Watches for the Beacon Fires which are to Announce the Return of Agamemnon* (1874), e di Sandys, *Cassandra* (1863). Successivi ai sonetti sono i quadri di John Collier, *Clytaemnestra* (1882 e 1914), Solomon Joseph Solomon, *Ajax and Cassandra* (1886) ed Evelyn De Morgan, *Cassandra* (1898). Cf. Olverson 2010; Di Nisio 2019. Collezionista di opere d'arte, Pfeiffer ha scritto alcune liriche per accompagnare i dipinti di Edward Burne Jones (cf. Hickok 1999a, 242).

<sup>9</sup> Per la lettura femminista del mito e per l'approccio di genere, cf. Winnington-Ingram 1948; Zeitlin 1978; Moers 1978; Gilbert, Gubar 1979; Rabinowitz 1981; Foley 1981; Goldhill 1984; Case 1988; Colella 1994 e 1996; McClure 1999; Amendola 2005; Doyle 2008; Chesi 2014.

## 2 Il genere letterario e la voce poetica

Una prima variazione strutturale rispetto alle versioni tradizionali classiche e moderne consiste nel fatto che Pfeiffer non scrive un'opera teatrale né un testo poetico di una certa estensione, come la maggior parte degli autori contemporanei che rielaborano il ciclo mitologico degli Atridi: solitamente la vicenda che ha come protagoniste le due eroine viene riscritta nel genere tragico, e talvolta la storia di Cassandra diventa soggetto di 'long poems'. La forma prescelta dall'autrice è quella del sonetto, ampiamente frequentata dalle poetesse coeve (utilizzata da Elizabeth Barrett, voce nota e stimata della lirica ottocentesca alla quale Pfeiffer è spesso accostata, come da Christina Rossetti, Augusta Webster, Mathilde Blind e molte altre),<sup>10</sup> ma poco impiegata in riferimento a Cassandra e Clitemestra (a parte i due sonetti dedicati alla prima da Dante Gabriel Rossetti).

La scelta del sonetto incide sia sulla selezione del contenuto sia sulla realizzazione stilistica: all'interno di uno spazio così ristretto e di una forma tanto costrittiva e regolare (con lo stesso schema rimico di origine petrarchesca *abba abba cdc dcd* e simile struttura sintattica che tende a suddividere le quartine dalle terzine, senza sfasature marcate fra metro e sintassi), le storie dei due personaggi non vengono ripercorse in maniera completa, ma sintetizzate per mezzo di attribuiti o definizioni pregnanti e alluse con un periodo metaforico che utilizza elementi di forte impatto visivo ed esalta le componenti emotive.

In tale esperimento di concentrazione, è interessante osservare quali tratti della vicenda mitologica siano stati recuperati e quali omessi. L'autrice riesce a tracciare, anche grazie alla formula del doppio sonetto, un percorso narrativo che per Cassandra va dalla giovinezza a Troia al rapporto con Apollo e alla schiavitù in Grecia, e per Clitemestra include l'esercizio del potere in Argo, l'attesa di vendicare il sacrificio di Ifigenia e l'omicidio di Agamennone. L'esito per entrambe è la morte, necessario e inevitabile tributo al mito, che tuttavia viene contemplata - o per meglio dire, relegata e compressa - nei versi finali dei sonetti.

La risemantizzazione delle due figure si genera anche dalle omissioni, la più eclatante delle quali riguarda la relazione fra le due donne. Nell'*Agamennone* di Eschilo non vi è comunicazione diretta fra i personaggi: Cassandra è presente in scena durante il lungo dialogo fra Agamennone e Clitemestra, ma resta in silenzio e, quando il sovrano entra nel palazzo e la regina le rivolge la parola, si rifiuta di

<sup>10</sup> Cf. Hickok 1999a, 239, e sulle sonettiste Olverson 2010, 86-7; Houston 2003; Dieleman 2016.

rispondere (*Ag.* 783-1071);<sup>11</sup> a Cassandra è affidata la profezia della propria morte (*Ag.* 1256 ss.) e a Clitemestra il racconto dell'assassinio della veggente (*Ag.* 1440-7). Nelle liriche di Pfeiffer non soltanto non è esplicitato il nesso tra le due eroine, ma non vi è neppure alcun accenno alla morte di Cassandra a opera di Clitemestra, evidente nodo problematico e disturbante, da cancellare e riformulare in altri termini, come vedremo. L'unico rapporto nasce dunque dall'accostamento fra le coppie di sonetti, che funge da stimolo metapoetico perché il lettore rintracci affinità e differenze fra i comportamenti dei personaggi.

Un altro tratto formale che diverge dalla tradizione e condiziona fortemente l'interpretazione è il fatto che nei sonetti le protagoniste non parlino in prima persona, come nei testi tragici e talvolta anche in quelli poetici (ad esempio, di Cassandra è la voce parlante nel poema *Experience* di William Courthope). Tale soluzione implica la rinuncia alla rappresentazione diretta della componente retorica (la parola persuasiva e ingannatoria di Clitemestra e quella profetica ma incapace di convincere di Cassandra) che è di grande rilevanza per entrambe le figure sin dall'*Odissea* di Omero e dall'*Agamennone* di Eschilo.<sup>12</sup> Nei sonetti di Pfeiffer il discorso è affidato a una voce priva di nome e di identità definita che indirizza al personaggio un'apostrofe drammatizzante ed enfatica, ricorrendo in maniera insistita a pronomi e aggettivi di seconda persona, a formule vocative e proposizioni interrogative ed esclamative. L'uso dell'apostrofe, pur nel silenzio dell'interlocutrice, crea l'illusione di un'interazione. Il soggetto parlante non è assimilabile alla voce corale, dal momento che il coro eschileo, composto da vecchi di Argo rappresentanti dei valori e delle opinioni comuni, è ben lontano dal comprendere Cassandra ed è critico e diffidente nei confronti di Clitemestra,<sup>13</sup> bensì a un punto di vista che guarda al personaggio con una percezione empatica e solidale, capace di orientare verso la piena adesione emotiva alle vicende della protagonista.

**11** Sul silenzio di Cassandra come strumento di indipendenza, cf. Taplin 1972 e sulle sue funzioni drammatiche cf. Beltrametti 2015 e Medda 2017, 1: 115-17.

**12** Sul linguaggio di Clitemestra e Cassandra, cf. Detienne 1983, 44-5; Goldhill 1984; Thalmann 1985; Iriarte 1990; McClure 1999; Loraux 2001; Doyle 2008; Medda 2020.

**13** Cf. McClure 1999, 72-3; Loraux 2001, 132 e Mazzoldi 2002, 147.



### 3 Il segmento mitologico e la dimensione temporale

Come si è già detto, le coppie di sonetti delineano in pochi tratti un percorso narrativo per i due personaggi, che si snoda tuttavia secondo modalità temporali diverse: nelle liriche su Cassandra, il tempo si sviluppa in direzione lineare verso il fato ultimo, contrapponendo passato e presente; in quelle su Clitemestra, vi è la concentrazione su un unico fulcro che catalizza l'esistenza della regina.

Per tracciare l'evoluzione della vicenda di Cassandra, Pfeiffer riutilizza alcune tessere provenienti dalla tradizione. Il punto di partenza è la condizione di serenità nel passato a Troia («the days were well with thee», 1.1), con i «singing streams | of Ilion» (1.2-3) che ricordano le correnti dello Scamandro a cui Cassandra rivolge un'invocazione nostalgica nell'*Agamennone* di Eschilo (ἰὼ Σκαμάνδρου πάτριον ποτόν. | τότε μὲν ἀμφὶ σὰς ἀΐοντας τάλαιν' | ἦνυτόμαν τροφαῖς, *Ag.* 1157-9). Lo stato di felicità si estende, in virtù del rapporto con Apollo, anche quando alla luminosità del giorno si contrappone il buio della notte («the loveless night», 1.10) e allo spazio aperto della natura subentra la torre («thy tower», 1.9).<sup>14</sup>

Il cambiamento si manifesta nel secondo sonetto, con la rappresentazione di Cassandra testimone della caduta di Troia e ormai lontana dalla città («how far from Ilion and how far from joy», 2.1; «a waif from out the wreck of Troy», 2.4). I versi condensano i vari momenti topici in cui la profetessa rievoca le disgrazie di Troia in Eschilo (ἰὼ πόνοι πόνοι πόλεος ὀλομένας τὸ πᾶν, *Ag.* 1167; ἔπει τὸ πρῶτον εἶδον Ἴλιου πόλιν | πράξασαν ὡς ἔπραξεν, *Ag.* 1287-8) e anche in Seneca (*iam Troia cecidit*, *Ag.* 725). Le immagini derivate dagli ipotesti classici vengono dunque utilizzate per tracciare il movimento nella storia del personaggio, dalla grandezza e dalla felicità del passato alla miseria e infelicità del presente.

Anche il rapporto con Apollo subisce una trasformazione nel passaggio dal primo sonetto, in cui il dio conferisce a Cassandra il dono della profezia, al secondo, in cui le dispensa la morte. Sulla relazione con la divinità si registra una divergenza dal modello eschileo: il rifiuto delle profferte d'amore e la resistenza al tentativo di violenza sessuale perpetrato da Apollo che Cassandra confessa rispondendo alle domande del coro in Eschilo (*Ag.* 1204-12) sono qui sostituiti dal coinvolgimento amoroso nei confronti del dio, come è testimoniato

<sup>14</sup> La presenza della torre sembra un recupero di particolare erudizione: nella tradizione classica si trova nell'opera di Licofrone, dove la profetessa viene imprigionata su ordine di Priamo per aver vaticinato la rovina di Troia (*Alessandra* 348-58) e fra i poeti contemporanei nel poema «Cassandra» di Meredith, in cui l'eroina pronuncia le sue profezie dalla torre («once to many a pealing shriek, | lo, from Ilion's topmost tower, | Ilion's fierce prophetic flower |cried the coming of the Greek! | Black in Hades sits the hour», 11-15 e 41-5).

dall'abbondante presenza di terminologia erotica nel primo sonetto. L'espressione della reciprocità amorosa («his love in thine», 1.8; «thy love», 1.11) costituisce una novità per il personaggio, non solo rispetto ad Eschilo, ma all'intera tradizione.

L'ultima immagine di Cassandra è debitrice nei confronti dei modelli classici: le grida («thy cries», 2.11) possono ricordare i lamenti in cui la profetessa prorompe dinanzi al coro in Eschilo (*Ag.* 1072 ss.), o anche l'urlo nel momento in cui viene uccisa, nel racconto di Agamennone all'interno della *nekylia* omerica (οἰκτροτάτην δ' ἤκουσα ὄππα Πριάμοιο θυγατρός, *Od.* 11.421); lo sguardo rivolto al dio («upturned eyes», 2.13) apre un ampio ventaglio di possibili collegamenti intertestuali: la preghiera al Sole a cui Cassandra affida la vendetta per la propria morte in Eschilo (*Ag.* 1322-30), o il momento della cattura da parte dei Greci in Virgilio, quando, trascinata fuori dal tempio di Minerva, la veggente può solo rivolgere gli occhi al cielo, avendo le mani legate (*ad caelum tendens ardentia lumina frustra*, *Aen.* 2.405), o infine lo stato di trance descritto dal coro in Seneca (*versi retro | torquentur oculi*, *Ag.* 714-15); gli «upturned eyes» sono tipici anche della raffigurazione artistica del personaggio (ad esempio la *Cassandra* di Sandys). La profetessa urlante e con gli occhi rivolti al cielo compare ripetutamente nella tradizione e in vari momenti della vicenda, offrendo un ritratto icastico da cui è difficile discostarsi.

La morte di Cassandra ha invece una declinazione diversa rispetto ad Eschilo. Nell'*Agamennone* prima la veggente descrive la propria fine come una punizione inferta dal dio (καὶ νῦν ὁ μάντις μάντιν ἐκπράξας ἐμὲ | ἀπήγαγ' ἐς τοιάσδε θανασίμους τύχας, *Ag.* 1275-6),<sup>15</sup> predice il proprio destino e anche la vendetta imminente (*Ag.* 1277-90) e poi Clitemestra riferisce dinanzi al coro l'uccisione di Cassandra (*Ag.* 1440-7). Qui Apollo si pone alla destra della profetessa, in una sorta di cerimonia matrimoniale,<sup>16</sup> in cui riafferma il proprio potere su di lei («till at the last, the faith of upturned eyes | brought him to right, as death to free the slave», 2.13-14). Avendo eliminato il ruolo di Clitemestra nell'omicidio e gli eventi successivi, il dio risulta il solo responsabile della morte di Cassandra.

I sonetti su Clitemestra sono incentrati su un unico fulcro tematico, ovvero l'assassinio di Agamennone, di cui vengono evidenziate motivazioni e modalità di realizzazione. Le fonti classiche contemplanò una gamma di possibilità per quanto riguarda la responsabilità del delitto: in Omero è attribuito a Egisto o a Clitemestra, anche se sempre con l'esecuzione materiale dell'uomo; in Eschilo, è la donna che orchestra l'inganno e realizza l'omicidio da sola; nell'*Elettra* di Sofocle e

<sup>15</sup> Cf. la discussione sul senso di questi versi eschilei in Medda 2017, *ad locum*.

<sup>16</sup> Con la classica associazione matrimonio-morte, cf. Seaford 1987; Rehm 1994 e Mitchell-Boyask 2006.

in quella di Euripide entrambi sono esecutori del delitto; anche in Seneca l'uccisione è attribuita alla complicità dei due amanti, dopo ondeggiamenti ed esitazioni da parte di entrambi. Pfeiffer si allinea alla versione eschilea anche nell'attribuzione del delitto. Ma se nel testo epico o in quelli teatrali, che dispiegano una molteplicità di punti di vista e interpretazioni, l'azione di Clitemestra non ha valutazione univoca, oscillando fra due estremi – da un lato approvazione e giustificazione di un atto di giustizia retributiva (ad esempio nelle parole con cui la regina si vanta dell'omicidio appena compiuto in *Ag.* 1394 e 1405-6 e nella difesa che pronuncia di fronte a Elettra nell'*Elettra* di Sofocle, 525-51 e nell'*Elettra* di Euripide, 1011-50) e dall'altro netta condanna e severa esecrazione del crimine (ad esempio nelle parole del coro nel quinto episodio dell'*Agamennone*, ma anche nelle violente accuse di Elettra alla madre nell'*Elettra* di Sofocle e in quella di Euripide) – qui, dove l'unica espressione appartiene alla voce poetica, la solidarietà nei confronti della protagonista è integrale.

Tra le motivazioni che spingono la regina al delitto presenti nella tradizione e attivate in varie gradazioni nei testi antichi (la vendetta per il sacrificio della figlia, movente principale in Eschilo e in Seneca, a cui si aggiungono la gelosia nei confronti di Cassandra, in Eschilo, *Ag.* 1440-7, e soprattutto in Euripide, *El.* 1032-4, e anche la relazione con Egisto, in Eschilo e in Seneca), Pfeiffer seleziona unicamente la ritorsione per la morte di Ifigenia, presentata come rivendicazione legittima contro l'ingiusto crimine compiuto da Agamennone, che sfocia nel trionfo eroico della regina («thy foot was on thy tyrant then | [...] thou wert avenged for love defied!», 1.13-14). Nel secondo sonetto si aggiunge un rapido accenno a un torto ulteriore («one wrong the more», 2.5), unica allusione all'infedeltà di Agamennone, di cui è tuttavia chiara la marginalità (ancor più che in *Ag.* 1440-7): vendicare la morte di Ifigenia è non soltanto il movente del delitto, ma anche la sola ragione dell'esistenza di Clitemestra.

Nel secondo sonetto l'assassinio del sovrano viene rievocato attraverso suggestioni provenienti da due passi dell'*Agamennone* di Eschilo: l'esortazione di Clitemestra ad Agamennone a camminare sui tessuti di porpora per entrare nella reggia (*Ag.* 905-13) e il racconto che la regina fa dell'omicidio di fronte al coro (*Ag.* 1384-92). Al v. 2 si allude al drappo purpureo che il sovrano deve calpestare («spreading the purple for the conqueror's tread», 2.2), al v. 6 ai tre colpi con cui viene perpetrato il delitto e al fiotto di sangue che sgorga dalla ferita («then three swift strokes, and the slow hope blooms red», 2.6). Nel sonetto sono dunque riprodotti due particolari simbolici di grande spessore semantico e profondo impatto sull'immaginazione moderna, che mettono in risalto la vittoria della regina.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Cf. Rengo George 2001; Basta Donzelli 2002.

Se la vita e la morte di Cassandra sono determinate da Apollo, l'azione di Clitemestra costituisce una sfida alle divinità («bold queen, what were to thee the gods of Greece? | What had been any god of any name», 2.9-10). Il secondo sonetto termina, in contrapposizione con il dominio del dio con cui si conclude la coppia di liriche su Cassandra, con la regina al riparo dalla persecuzione delle Erinni («the very furies left your soul in peace», 2.13). Nel verso finale poi l'intervento di Oreste orienta rapidamente verso l'epilogo della storia che, profetizzato da Cassandra nell'*Agamennone* (*Ag.* 1279-85), giunge a compimento nelle *Coefore* («until Orestes' sword drave home their claim», 2.14). Nel dramma eschileo l'azione umana è soffocata nella sua autonomia dall'ingerenza del divino che ristabilisce le esigenze di una giustizia più alta, ma a Pfeiffer non interessano il matricidio né l'inevitabile ripristino della legge patriarcale con cui si conclude la trilogia, bensì la legittimità della vendetta del femminile.

#### 4 La caratterizzazione dei personaggi

Le caratteristiche delle due protagoniste vengono tratteggiate per mezzo di attributi ed espressioni perifrastiche e metaforiche che derivano dal patrimonio classico, ma che vengono virati verso nuove direzioni.

All'interno delle liriche su Cassandra, dove compaiono unicamente Apollo e la profetessa, si delinea una trasformazione nella caratterizzazione: il giovane dio innamorato e identificato con l'astro solare del primo sonetto («the young Apollo», 1.7; «the golden gleams | of the bold sun that might not faced be», 1.3-4) alla fine del secondo è definito «wronged» (2.12). La causa dell'offesa, che non può essere il rifiuto di Cassandra di concedersi al dio né la gelosia di Apollo nei confronti di Agamennone,<sup>18</sup> sembra consistere piuttosto nella conquista - sia pur temporanea - di autonomia da parte della veggente («word as burning as his own», 1.14), sfida intollerabile per la divinità, che le infligge la morte.

Per Cassandra vengono ripresi i tratti che identificano il personaggio in tutti i testi classici e moderni, ovvero la verginità, le doti profetiche e la schiavitù in Grecia: nel passaggio dal primo al secondo sonetto si compie la transizione dall'apostrofe iniziale «Virgin of Troy» (1.1) agli attributi «captive» (2.2) e «slave» (2.5 e 2.14). Anche le doti profetiche subiscono una trasformazione. Il primo sonetto è dominato dalla chiaroveggenza che unisce Cassandra ad Apollo, delineata da un'immagine metaforica contenente gli elementi tipici dell'invasamento mantico, in particolare l'associazione con il fuoco

<sup>18</sup> Cf. Olverson 2010, 99.

(«and thy spirit flown | to his, and at the ivory gates of speach | breaking in words as burning as his own», 1.12-14), presente in tutta la tradizione.<sup>19</sup> Nel secondo, la capacità divinatoria è ancora definita con la stessa formulazione che collega la parola mantica al fuoco («thine still the burning word», 2.5), ma Cassandra ha perduto il rapporto privilegiato con il dio («and heaven's light | now shone upon thee only to destroy», 2.7-8): il verbo «destroy» (2.8), chiaro parallelo con i versi dell'*Agamennone* in cui la profetessa si rivolge ad Apollo accostando il suo nome al verbo ἀπόλλυμι (*Ag.* 1081-2 e 1086), prelude al finale con la morte di Cassandra.

Nelle liriche di Pfeiffer non trovano spazio i vaticini, condensati nell'enunciato «th'abysmal sties | of sin lay open as the secret grave» (2.9-10), oscura allusione alla catena di delitti e punizioni rivelati da Cassandra (in Eschilo, *Ag.* 1214 ss. e in Seneca, *Ag.* 726 ss.).<sup>20</sup> Tuttavia la capacità mantica acquista una valenza diversa rispetto ai modelli: se in tutta la tradizione classica e moderna, dall'*Agamennone* di Eschilo fino al primo sonetto di Rossetti, Cassandra è sempre ritenuta una folle invasata, dalla mente instabile o in preda al delirio, incompresa anche quando il suo linguaggio acquista lucidità, qui le sue parole «seemed madness» (2.11). I vaticini sembrano folli a chi non è in grado di comprenderli, ma il verbo «seemed» (2.11) offre la possibilità di un'interpretazione alternativa delle parole della veggente e insinua l'idea che tale giudizio rappresenti l'approccio derogatorio emblematico della comunità ostile. Così, all'interno della caratterizzazione topica, la voce poetica riesce a modificare l'interpretazione del personaggio e a valorizzarne la credibilità.

Nella seconda coppia di sonetti, le definizioni si incentrano principalmente su Clitemestra, ma sono presenti, sia pur relegate sullo sfondo, anche altre figure della storia. Mentre a Ifigenia si allude solo attraverso espressioni metaforiche o metonimiche («the wound», 1.4; «love defied», 1.14), due i personaggi che vengono nominati: Egisto, sottomesso alla regina («what fury brought Aegysthus to thy side - |that bearded semblant, man to outward ken, | but else mere mawwarm, made to fret man's pride», 1.10-12), e Oreste, la cui figura è dematerializzata metaforicamente nella spada («Orestes' sword», 2.14). Pfeiffer dà dunque scarso rilievo all'amante, che già nell'*Agamennone* di Eschilo compare solo nell'epilogo e ha un ruolo

**19** Si veda ad esempio il fuoco che invade Cassandra all'inizio della trance nell'*Agamennone* di Eschilo (παταῖ, οἶον τὸ πῦρ: ἐπέρχεται δέ μοι, *Ag.* 1256), la torcia accesa che la profetessa brandisce al suo ingresso in scena nelle *Troiane* di Euripide (*Tr.* 308 ss.), le fiamme che segnalano l'accesso di pazzia in Seneca (*extingue flammās pectori infixas meo*, *Ag.* 723).

**20** Nella similitudine con la tomba riecheggia l'accostamento fra l'odore dei sacrifici e il tanfo della morte che la veggente percepisce in Eschilo (ὄμοιος ἀτμός ὡς περ ἐκ τάφου πρέπει, *Ag.* 1311).

estremamente ridotto, e ad Oreste, che entra in scena nella fase seguente della storia (*Coefore, Eumenidi, Elettra*).

La qualificazione eroica di Agamennone, descritto nel secondo sonetto come vincitore di Troia («conqueror», 2.2, «hero», 2.7), qual è celebrato in tutta la tradizione, è preceduta dall'epiteto «tyrant», che si trova alla fine del primo sonetto (1.13). In Eschilo il termine, utilizzato dal coro, non designa il sovrano, ma Egisto e il rischio di degenerazione del potere che lui e Clitemestra rappresentano, alla fine della tragedia (*Ag.* 1335, 1365),<sup>21</sup> mentre in Seneca Agamennone viene così definito dal rivale nel momento in cui tenta di persuadere la regina a compiere il delitto (all'interno della forte opposizione *rex Mycenarum fuit, | veniet tyrannus, Ag.* 251-2). Qui, dove le definizioni non sono proferite dai personaggi, ma dalla voce poetica, il sostantivo che indica l'abuso di potere riferito ad Agamennone entra nettamente in dissonanza con gli attributi eroici, che sembrano emanazione di falsa adulazione, facendo così trasparire la dissimulazione e l'inganno della regina.

Clitemestra è tratteggiata attraverso definizioni corrispondenti a quelle tradizionali: collocate quasi sempre in posizione incipitaria nel verso, esse generano anafore e parallelismi e acquistano forte pregnanza proprio in virtù della loro posizione. Vengono messe in rilievo le origini semidivine, la regalità, la componente della maternità, la condizione mortale e la relazione coniugale («daughter of gods and men, great ruling will», 1.1; «mother and mortal», 1.5; «mother and spouse - queen», 1.9; «woman», 1.13; «mother», 1.14; «bold queen», 2.9). A tali tratti distintivi si aggiungono le capacità di simulazione, attribuite topicamente al genere femminile e al popolo dei Greci («woman and Greek - so doubtly trained in art», 2.1; «the ancient smart», 2.5). Nella compressione del sonetto, l'accumulo delle connotazioni sottolinea la compresenza di tutte le componenti, evidenzia le contraddizioni e coglie la complessità del personaggio.

La caratterizzazione si distacca invece dai modelli nella raffigurazione di Clitemestra come donna virile: se nei testi antichi la regina è considerata una figura anomala e minacciosa, usurpatrice condannata a causa dell'inversione dei ruoli sessuali, qui la voce poetica manifesta la limitatezza di tale visione («within the sphere | which gods and men assign the woman here», 1.2-3). Anche per Clitemestra, come nel caso di Cassandra, viene messa in discussione la valutazione dominante, che considera problematico un posizionamento deviante e trasgressivo della femminilità, e suggerita un'interpretazione alternativa, secondo la quale l'infrazione degli stereotipi di genere da parte della regina è comprensibile, lecita e giustificata.

Nel secondo sonetto sono riprese alcune delle similitudini animali contenute nelle visioni di Cassandra in Eschilo e in Seneca (Aesch.,

<sup>21</sup> Cf. Dover 1977; Beer 1981 e Medda 2017, 3: 26-7 e 303-4.

Ag. 1258-60, Sen., Ag. 738-40): il paragone fra Clitemestra e una leonessa, che nei classici anticipa la pericolosità della regina, qui convoglia sia le capacità ingannatorie («bowing with feline grace thy royal head», 2.3), sia la ferocia della madre nella difesa dei figli (how perfect whelp-robbed lioness thy part!», 2.4),<sup>22</sup> quello fra Agamennone e un leone («more than the lion-heart you made to cease», 2.11)<sup>23</sup> sottolinea la superiorità di Clitemestra, e quello fra Egisto e un cane («the live dog to all your humours tame», 2.12) enfatizza nuovamente il sovvertimento dei ruoli (come ad esempio nelle parole di Elettra nell'*Elettra* di Sofocle, 301-2, e in quella di Euripide).

Anche nel caso di Clitemestra il raffronto con i modelli mostra una prevalente permanenza della caratterizzazione topica, ma l'interpretazione del personaggio viene orientata diversamente tramite l'accentuazione di alcune dimensioni: i nuclei privilegiati, ripetuti e variati, sono la maternità e la capacità di gestire il potere, la legittimità della ribellione ai ruoli e la giustizia della vendetta.

## 5 Parallelismi e divergenze

Oltre ai prestiti dalla tradizione, i quattro sonetti presentano una fitta rete di corrispondenze lessicali che investono snodi rilevanti per istituire parallelismi e divergenze fra Cassandra e Clitemestra. Il participio 'stricken', che indica per la prima il tormento inflitto da Apollo («sun-stricken», 2.9), per la seconda il sacrificio di Ifigenia («stricken where the wound approved thee still», 1.4), condensa per entrambe l'origine della sofferenza.

Gli altri echi verbali producono inversioni di senso e contrapposizioni. Le due donne condividono l'esperienza onirica, ma i sogni di Cassandra sono fugaci fantasticherie d'amore («steeped in noon-tide dreams», 1.6, «to dream, to wake - and find thy love impeach | late sleep with kisses», 1.11-12), mentre il sogno di Clitemestra si identifica con il più concreto desiderio di vendetta contro Agamennone («the long dream you waited to fulfil», 1.8). Le loro storie sono determinate dall'amore, quello erotico di Apollo e Cassandra («his love», 1.8; «thy love», 1.11) e quello materno di Clitemestra per Ifigenia («love defied», 1.14). Il capovolgimento è ancora più esplicito nella rappresentazione del momento culminante delle vicende dei due personaggi, che per Cassandra è il compimento della propria rovina

<sup>22</sup> L'immagine animale assimila Clitemestra anche a Medea, equiparata a una tigre che ha perso i cuccioli (Sen. *Med.* 862-9).

<sup>23</sup> Nell'*Agamennone* Cassandra paragona anche Egisto a un leone, ma un leone imbelli (λέωντι ἀναλκίῳ, Ag. 1224). Sulle immagini animali, cf. Knox 1952; Heath 1999; Battistella 2005 e anche Medda 2017, *ad locum*.

(«thy height | of shame», 2.3-4), per Clitemestra la morte di Agamennone («high ruin», 1.7). Gli stessi lessemi enfatizzano, con diatesi invertite, la vergogna che affligge Cassandra dopo la partenza da Troia («thy height | of shame», 2.3-4) e il disonore che Clitemestra infligge ad Agamennone uccidendolo («who shamed the hero», 2.7), l'oltraggio che l'autonomia di Cassandra comporta per Apollo («wronged Apollo», 2.12) e il torto che Clitemestra subisce per l'infedeltà del marito («one wrong the more», 2.5).

Le connessioni lessicali fra i sonetti rafforzano da un lato la sovrapposibilità della *Stimmung* psicologica dei due personaggi nel nucleo centrale del dolore e della sofferenza inflitta loro da uomini e dei, e dall'altro la divaricazione per le loro reazioni: Cassandra tenta di ribellarsi ad Apollo, ma non può sottrarsi alla violenza divina; Clitemestra si oppone agli abusi del potere maschile e realizza la sua vendetta. Attraverso la sottile trama di riprese fra le liriche, Pfeiffer sembra invitare il lettore a cogliere il fatto che le due donne, non più nemiche come nella tradizione, condividono le stesse rivendicazioni di libertà e giustizia.

## 6 Conclusioni

Si può concludere asserendo che i sonetti di Pfeiffer costituiscano una tappa creativa nella storia della ricezione di Cassandra e Clitemestra. Pur nella conservazione degli elementi provenienti dal patrimonio classico e in particolare dall'*Agamennone* di Eschilo, emergono alcune divergenze che finiscono per demistificare la cristallizzazione tradizionale delle due eroine e profilare una critica all'ideologia androcentrica del vittorianesimo. Trattati di innovazione sono, per Cassandra, la trasformazione da oggetto passivo a soggetto di trasporto amoroso nei confronti del dio e l'affermazione di autorevolezza della voce profetica, e per Clitemestra, la legittimità della ribellione ai ruoli e la giustizia della vendetta. L'accentuazione della resistenza all'oppressione maschile e il potenziamento della soggettività femminile sono in contrasto con i dettami della società vittoriana, dogmatica e puritana, in cui l'emancipazione e l'autoaffermazione della donna, come pure le esperienze nella sessualità e nell'intimità amorosa, sono considerate riprovevoli ed esecrabili.<sup>24</sup>

È dunque legittimo inserire Pfeiffer nel novero delle scrittrici vittoriane che, rielaborando i personaggi classici, aprono nuove

<sup>24</sup> Cf. il ritratto della 'fallen woman' nel poema *From Out the Night* di Pfeiffer, in cui l'intensa espressione del desiderio femminile rappresenta una critica al sistema sociale che pretende di sottomettere le donne (cf. Hickok 1999b, 382-3; Brennan 2003, 150-1).



percezioni ermeneutiche,<sup>25</sup> che saranno poi raccolte e ampliate nelle innumerevoli versioni successive.<sup>26</sup>

## Bibliografia

- Amendola, S. (2005). «Il grido di Clitemestra: l'*ololygmos* e la 'donna virile'». *Lexis*, 23, 19-30.
- Barone, C. (2019). «Profili di Clitemnestra tra odio e amore». *Open Journal of Humanities*, 1, 369-83.
- Basta Donzelli, G. (2002). «La vittoria di Clitemestra». Torraca, L. (a cura di), *Scritti in onore di Italo Gallo*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 39-46.
- Battistella, C. (2005). «Egisto 'imbelle leone': un caso di intertestualità in Aesch. Ag. 1224». *MD*, 54, 179-84.
- Beer, D.G. (1981). «Tyranny, Anarkia and the Problems of the *Boulé* in the *Oresteia*». *Florilegium*, 3, 47-71.
- Beltrametti, A. (2015). «Quali silenzi per quali segreti in tragedia: scandali, tabù, sapienza (Eschilo, *Agamennone*; Euripide, *Ippolito*; Il maestro del *Prometeo incatenato*)». Angeli Bernardini, P. (a cura di), *Le funzioni del silenzio nella Grecia antica. Antropologia, poesia, storia, teatro = Convegno del Centro di Studi sulla Cultura della Grecia antica* (Urbino 9-10 ottobre 2014). Pisa; Roma: Fabrizio Serra Editore, 153-68.
- Bierl, A. (2004). *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*. Roma: Bulzoni.
- Brand, P. (2015). *Emily Pfeiffer. Poet, Feminist, Iconoclast*. Kingsdown: Country Setting.
- Breay, C. (1999). «Women and the Classical Tripos, 1869-1914». Stray, C. (ed.), *Classics in 19th and 20th Century Cambridge: Curriculum, Culture and Community*. Cambridge: Cambridge Philological Society, 48-70. <https://doi.org/10.2307/j.ctv27h1pzc.10>.
- Brennan, C. (2003). «Emily Jane Pfeiffer and the Dilemma of Progress». Brennan, C. (ed.), *Angers, Fantasies and Ghostly Fears. Nineteenth-century Women from Wales and English Language Poetry*. Cardiff: University of Wales Press, 143-69.
- Browning, R. (1889). *The Poetical Works of Robert Browning*. London: Smith, Elder & Co.
- Case, S.E. (1988). *Feminism and Theatre*. New York: Methuen.
- Cavallaro, D. (1995). «I sogni di Clitemnestra: The *Oresteia* according to Dacia Maraini». *Italica*, 72(3), 340-55. <https://doi.org/10.2307/479723>

<sup>25</sup> Come Augusta Webster e Amy Levy con le loro riscritture di Medea, cf. Webster, Levy 2016.

<sup>26</sup> Solo per citarne alcune: Marguerite Yourcenar, «Clytemnestre ou le crime» in *Feux* (1926); Ilse Langner, *Klytämnestra* (1947) e *Iphigenie Kehrt Heim* (1948); Martha Graham, *Clytemnestra* (1958); Wisława Szymborska, *Monolog dla Kasandry* (1967); Dacia Maraini, *I sogni di Clitemnestra* (1978); Nancy Bogen, *Klytaimnestra Who Stayed at Home* (1980); Christa Wolf, *Cassandra* (1983); Valeria Parrella, *Il verdetto* (2007); Alma Daddario, *Clitemnestra* (2018).

- Chesi, G.M. (2014). *The Play of Words. Blood Ties and Power Relations in the Oresteia*. Berlin; Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110334333>.
- Colella, S. (1994). *Il genere nel testo poetico. Elizabeth Barrett Browning e Christina Rossetti*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Colella, S. (1996). «La poesia femminile». Marengo, F. (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*. Torino: UTET, 727-39.
- Davreux, J. (1942). *La légende de la prophétesse Cassandre*. Parigi: Dorz.
- Dazzi, I. (2010). «Egisto nelle riscritture novecentesche dell'*Oresteia*: immagini di potere tra politica e psicanalisi». *Ricerche di S/Confine*, 1(1), 180-90.
- de Paco Serrano, D. (2003). «Caracterización de Clitemnestra y Agamemnon de Esquilo a Séneca». *Myrtia*, 18, 105-28.
- de Paco Serrano, D. (2011). «Cassandra e le donne tragiche». *Myrtia*, 26, 123-39.
- Detienne, M. (1983). *I maestri di verità nella Grecia arcaica*. Roma; Bari: Laterza.
- Dieleman, K. (2016). «Evolution and the Struggle of Love in Emily Pfeiffer's Sonnets». *Victorian Poetry*, 54(3), 297-324. <https://doi.org/10.1353/vp.2016.0014>.
- Di Nisio, M.L. (2019). «'Seething in Oily Rage': Greek Myth and the Woman Question in Emily Pfeiffer's Studies from the Antique». *MediAzioni. Rivista online di studi interdisciplinari su lingue e culture*, 25, 1-24.
- Dover, K.J. (1977). «I tessuti rossi dell'*Agamemnone*». *Dioniso*, 48, 55-69.
- Doyle, A. (2008). «Cassandra – Feminine Corrective in Aeschylus's *Agamemnon*». *Acta Classica*, 51, 57-75.
- Fiske, S. (2008). *Heretical Hellenism. Women Writers, Ancient Greece, and the Victorian Popular Imagination*. Athens, OH: Ohio University Press. <https://doi.org/10.1086/650617>.
- Fletcher, J. (1999). «Exchanging Glances: Vision and Representation in Aeschylus' *Agamemnon*». *Helios*, 26, 11-34.
- Foley, H.P. (1981). «The Conception of Women in Athenian Drama». Foley, H. (ed.), *Reflections of Women in Antiquity*. New York; London: Routledge, 127-68.
- Gilbert, S.; Gubar, S. (eds) (1979). *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*. Bloomington; London: Indiana University Press.
- Goldhill, S. (1984). *Language, Sexuality, Narrative: the Oresteia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hall, E. (1999). «Classical Mythology in the Victorian Popular Theatre». *IJCT*, 5(3), 336-66.
- Hardwick, L. (2000). *Translating Words, Translating Cultures*. London: Duckworth.
- Heath, J. (1999). «Humans and Other Animals in Aeschylus' *Oresteia*». *JHS*, 119, 17-47.
- Hickok, K. (1995). «Intimate Egoism: Reading and Evaluating Noncanonical Poetry by Women». *Victorian Poetry*, 33(1), 13-30. [https://doi.org/10.1007/978-1-349-27021-7\\_18](https://doi.org/10.1007/978-1-349-27021-7_18).
- Hickok, K. (1999a). «Emily Pfeiffer». Thesing, W.B. (ed.), *Dictionary of Literary Biography*. Vol. 199, *Victorian Women Poets*. Farmington Hills (MI): Gale Research, 233-42.
- Hickok, K. (1999b). «Why is this Woman Still Missing? Emily Pfeiffer, Victorian Poet». Armstrong, I.; Blain, V. (eds), *Women's Poetry, Late Romantic to Late Victorian: Gender and Genre, 1830-1900*. New York: St. Martin's Press, 373-89.
- Houston, N. (2003). «Towards a New History: *Fin-de-Siècle* Women Poets and the Sonnet». Chapman, A. (ed.), *Victorian Women Poets*. Woodbridge: Boydell & Brewer Ltd, 145-64.

- Hurst, I. (2006). *Victorian Women Writers and the Classics: the Feminine Homer*. Oxford: Oxford University Press.
- Hurst, I. (2013a). «'A Fleet Of... Inexperienced Argonauts': Oxford Women and the Classics, 1873-1920». Stray, C. (ed.), *Oxford Classics. Teaching and Learning 1800-2000*. London: Duckworth, 14-27.
- Hurst, I. (2013b). «Victorian Poetry and the Classics». Bevis, M. (ed.), *The Oxford Handbook of Victorian Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 149-65. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199576463.013.017>.
- Iriarte, A. (1996). «Cassandra tragica». *Enrahonar*, 26, 65-80.
- Knox, B. (1952). «The Lion in the House (*Agamemnon* 717-36 [Murray])». *CPh*, 47(1), 17-25. <https://doi.org/10.1086/363443>.
- Komar, K. (2003). *Reclaiming Klytemnestra: Revenge or Reconciliation*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press.
- Leahy, D.M. (1969). «The Rôle of Cassandra in the *Oresteia* of Aeschylus». *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, 52(1), 144-77. <https://doi.org/10.7227/BJRL.52.1.8>.
- Lebeck, A. (1971). *The Oresteia. A Study in Language and Structure*. Washington: The Center for Hellenic Studies.
- Leighton, A. (1992). *Victorian Women Poets. Writing Against the Heart*. Brighton: Harvester Wheatsheaf.
- Levine, P. (1987). *Victorian Feminism 1850-1900*. London: Hutchinson.
- Loraux, N. (2001). *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*. Torino: Einaudi.
- MacEwen, S. (ed.) (1990). *Views of Clytemnestra, Ancient and Modern*. Lewiston: Edwin Mellen Press. <https://doi.org/10.1017/s0009840x00281419>.
- Macintosh, F. (2005). «Viewing Agamemnon in Nineteenth-Century Britain». Macintosh, F.; Michelakis, P.; Hall, E.; Taplin, O. (eds), *Agamemnon in Performance*. Oxford: Oxford University Press, 139-62.
- Mason, P.G. (1959). «Kassandra». *JHS*, 79, 80-93.
- Mazzoldi, S. (2001). *Cassandra, la vergine e l'indovina. Identità di un personaggio da Omero all'ellenismo*. Pisa; Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali. <https://doi.org/10.1093/cr/52.2.366-a>.
- Mazzoldi, S. (2002). «Cassandra's Prophecy Between Ecstasy and Rational Mediation». *Kernos*, 15, 145-54.
- McClure, L.K. (1999). *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400832446>.
- McWilliams Tullberg, R. (1975). *Women at Cambridge*. London: Victor Gollancz.
- Medda, E. (2017). *Eschilo. Agamennone. Edizione critica, traduzione e commento*. 3 voll. Roma: Bardi Edizioni.
- Medda, E. (2020). «La grande manipolatrice. Clitemestra e il dominio del linguaggio nell'*Agamennone* di Eschilo». *Rhesis*, 11(1), 52-64.
- Mermin, D. (1993). *Godiva's Ride: Women of Letters in England, 1830-1880*. Bloomington: Indiana University Press. <https://doi.org/10.1086/ahr/100.2.521>.
- Mitchell-Boyask, R. (2006). «The Marriage of Cassandra and the *Oresteia*: Text, Image, Performance». *TAPhA*, 136(2), 269-97. <https://doi.org/10.1353/apa.2006.0011>.
- Moers, E. (1978). *Literary Women*. London: The Women Press. Trad.: *Grandi scrittrici, grandi letterate* (1979). Milano: Edizioni di comunità.

- Monrós-Gaspar, L. (2005). «D.G. Rossetti, configurando una Cassandra preraffaellita». Bañuls Oller, J.V.; De Martino, F.; Morenilla, C. (eds), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*. Bari: Levante Editori, 405-27.
- Monrós-Gaspar, L. (2016). «'Like Wand'ring Gipsy': Fortune-telling, the Spanish Gipsy, and the Cassandra Myth on the Victorian Stage». *Classical Receptions Journal*, 8(3), 315-30.
- Moreau, A. (1989). «Les ambivalences de Cassandre». Laurens, A.F. (ed.), *Entre hommes et dieux. Le convive, le héros, le prophète*. Paris: Les Belles Lettres, 145-67. *Annales littéraires de l'Université de Besançon*.
- Neblung, D. (1997). *Die Gestalt der Cassandra in der Antiken Literatur*. Stuttgart; Leipzig: B.G. Teubner. <https://doi.org/10.1017/S0009840X98560039>.
- Nuttall, G.F. (1995). «Cassandra and the Language of Prophecy». *The Heythrop Journal*, 36(4), 512-20. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2265.1995.tb01007.x>.
- O' Day, R. (2000). «Women Education in Nineteenth Century England». Bellamy, J.; Laurence, A.; Perry, G. (eds), *Women, Scholarship and Criticism*. Manchester: Manchester University, 91-109.
- Olverson, T.D. (2010). «Worlds Without Women: Emily Pfeiffer's Political Hellenism». Olverson, T.D. (ed.), *Women Writers and the Dark Side of Late-victorian Hellenism*. London: Palgrave Macmillan, 83-110.
- Peterson, C.A. (1966). «The Iliad, George Meredith's *Cassandra* and D.G. Rossetti's *Cassandra Drawing*». *Texas Studies in Literature and Language*, 7(4), 329-37.
- Pfeiffer, E. (1880). *Sonnets and Songs*. London: Kegan Paul & Co.
- Pfeiffer, E. (1878). «Studies from the Antique». *The Contemporary Review*, 32, 543-4.
- Pfeiffer, E. (1887). *Women and Work*. Boston: Ticknor.
- Rabinowitz, N. (1981). «From Force to Persuasion: Aeschylus' *Oresteia* ad Cosmogonic Myth». *Ramus*, 10, 159-91. <https://doi.org/10.1017/s0048671x00005270>.
- Rehm, R. (1994). *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rites in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1093/cr/46.1.58>.
- Rengo George, L. (2011). «The Conjecture of a Sleeping Mind: Dreams and the Power of Clytemnestra in the *Oresteia*». *Eranos*, 99, 75-86.
- Schein, S.L. (1982). «The Cassandra Scene in Aeschylus' *Agamemnon*». *Greece and Rome*, 29(1), 11-16. <https://doi.org/10.1017/s0017383500028278>.
- Seaford, R. (1987). «The Tragic Wedding». *JHS*, 107, 106-30.
- Stray, C. (1998). *Classics Transformed: Schools, Universities, and Society in England, 1830-1960*. Oxford: Clarendon Press. <https://doi.org/10.2307/631879>.
- Taplin, O. (1972). «Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus». *HSCP*, 76, 57-98. <https://doi.org/10.2307/310978>.
- Thalman, W.G. (1985). «Speech and Silence in the *Oresteia* 2». *Phoenix*, 39, 221-37. <https://doi.org/10.2307/1088636>.
- Webster, A.; Levy, A. (2016). *Medea in Athens – Medea (A Fragment in Drama Form, After Euripides)*. A cura di E. Rossi Linguanti. Pisa: Edizioni ETS.
- Winnington-Ingram, R.P. (1948). «Clytemnestra and the Vote of Athena». *JHS*, 68, 130-47. <https://doi.org/10.2307/626303>.
- Zeitlin, F. (1965). «The Motif of the Corrupted Sacrifice in the *Oresteia*». *TAPhA*, 96, 463-508.
- Zeitlin, F. (1978). «The Dynamics of Mysogyny: Myth and Mythmaking in the *Oresteia*». *Arethusa*, 11, 149-84.

# Sguardi novecenteschi sul mito di Oreste

Angela Guidotti

Università di Pisa, Italia

**Abstract** This paper examines the reception of Orestes' myth in twentieth-century Italian literature. The engagement in restaging ancient drama gives rise to a lot of rewritings in prose-fiction, poetry and, mainly, in theatre. Between 1900 and 1930, authors reflect on the myth's cultural, philosophical, and autobiographical implications. World War II marks a turn in theatrical productions and the representations of Orestes' family are characterized by a new attention to political events, with a focus on the modern nature of the history of the Atrideids' public power. After 1968, Orestes' myth continues to attract an enormous range of interpretations. These new contemporary readings offer different solutions: thus, modern thought reveals its deep link to this myth in its richness of ever-present implications.

**Keywords** Myth. Atrideids. Rewritings. 20th century. Poetry and theatre.

**Sommario** 1 Premessa. – 2 Oreste nella narrativa e nella poesia: il tema dell'identità, dell'amicizia, del rispecchiamento autobiografico. – 3 Oreste nel teatro della prima metà del Novecento: l'eroismo, la colpa, il protagonismo condiviso. – 4 Dalla seconda Guerra Mondiale agli ultimi anni del Novecento. Il ritorno della Storia e della politica.

## 1 Premessa

Il Novecento ha moltiplicato gli sguardi sulla tragica storia degli Atridi proponendo molte riscritture, mirate ora sull'intreccio, ora sui personaggi. Alle riprese testuali si sono aggiunte diverse messinscena, sia teatrali che cinematografiche. Ciò ha via via favorito la messa a fuoco sia del singolo personaggio che della coppia di fratelli (Oreste ed Elettra) o di amici (Oreste e Pilade) e, talvolta, anche di altri protagonisti della storia (Agamennone, Clitennestra, Egisto) grazie alla



Edizioni  
Ca' Foscari

**Lexis Supplementi | Supplements 12**

e-ISSN 2724-0142 | ISSN 2724-377X  
ISBN [ebook] 978-88-6969-709-8 | ISBN [print] 978-88-6969-736-4

**Peer review | Open access**

Submitted 2022-10-13 | Accepted 2022-10-20 | Published 2023-07-07

© 2023 Guidotti | © 4,0

DOI 10.30687/978-88-6969-709-8/009

loro comune capacità di evocare immediatamente una serie di tematiche forti (potere, amore, amicizia, vendetta, rimorso).

Proprio a partire dal secolo scorso la mitologia torna ad attrarre l'attenzione in vari campi del sapere e dell'arte, oltre che della letteratura: noto il suo impiego nel campo della psicanalisi come strumento di studio e catalogazione dei comportamenti umani. Così una rinnovata attenzione investe in parallelo il dibattito teorico, sul mito in sé e sulla tragedia come genere. All'inizio del Novecento, tra avanguardia e tradizione, vasti settori del mito entrano dunque di nuovo in circolo. Da qui una ripresa che si evolve senza di fatto essersi più esaurita, in Italia come altrove. I richiami nel nostro paese toccano vari settori letterari e artistici, coniugando la ripresa del mito di Oreste con riflessioni innovative, pur nella continuità e, naturalmente, determinate dalle singole personalità: si pensi alla pittura, come nel caso delle rivisitazioni di due fratelli illustri quali De Chirico e Savinio, che mostrano nel tempo una sorta di fedeltà al tema degli Atridi: De Chirico in particolare propone nel 1923 la coppia Oreste-Elettra evidenziando il tema del rimorso e della consolazione, quasi una cacciata del matricida dal Paradiso Terrestre; in seguito ritorna spesso sul tema, prediligendo quello dell'amicizia tra Oreste e Pilade, con variazioni in chiave metafisica fino al 1968. Pittura e scultura, inevitabilmente, cristallizzano questi personaggi in una pulsione, un sentimento, dando cioè per scontato di non modificare la storia acquisita, grazie al loro fissaggio in un preciso e riconoscibile atteggiamento.

## 2 **Oreste nella narrativa e nella poesia: il tema dell'identità, dell'amicizia, del rispecchiamento autobiografico**

### 2.1 **Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal***

Compaiono in Italia nella prima metà del secolo scorso due richiami al personaggio di Oreste, uno narrativo e uno poetico, entrambi degni di attenzione. Il primo è costituito dalla citazione che Pirandello fa nel 1904 del personaggio di Oreste nel romanzo *Il fu Mattia Pascal*, al capitolo dodicesimo, che non casualmente è ritenuto fondamentale per il significato dell'intero romanzo. L'eccentrico Anselmo Paleari, proprietario della pensione di via Ripetta in cui alloggia Mattia Pascal, divenuto ormai per tutti Adriano Meis, partendo dalla notizia di uno spettacolo di marionette che mette in scena l'*Elettra* di Sofocle, finisce per perdersi in una delle sue solite «bizzarrie» (Pirandello 1963, 383) filosofeggianti: se nel bel mezzo dell'azione si verificasse uno strappo nel cielo di cartapesta della scena, Oreste, sconvolto e terrorizzato, non potrebbe più portare a termine la sua vendetta. Quindi un evento

traumatico, lo strappo, è capace di mettere in discussione certezze acquisite, necessarie per condurre una vita basata su regole certe. Per esemplificare questo suo pensiero Pirandello sceglie il personaggio di Oreste, collocandolo con cura al centro della poetica del romanzo. Egli precisa che il testo di riferimento è appunto l'*Elettra* di Sofocle, l'opera in cui la critica avrebbe notato maggior freddezza, diremmo 'rigidità' nell'atteggiamento di Oreste. Non solo, si aggiunga che la messinscena riguarda un teatro di marionette, con un'ulteriore sottolineatura quindi della meccanicità del comportamento umano, così che le azioni finiscono per essere imposte dal codice comportamentale dell'ambiente in cui si è costretti a vivere. La riflessione su Oreste vuole stimolare a una presa di consapevolezza di sé insinuando il dubbio sulla necessità di portare a termine o no certe azioni.

L'eroe greco è colto in procinto di compiere il matricidio come dovere che non si può mettere in discussione: egli non lo ha ancora compiuto ma già sembra chiamato in causa dall'autore quale modello di sicurezza del fare. Il messaggio appare diretto quindi a sollecitare il distacco del personaggio dalla gabbia della necessità di cui è preda e di cui rappresenta l'archetipo, l'esempio per eccellenza. Per poterlo spingere all'esitazione occorre che accada qualcosa di insolito, in questo caso lo strappo nel cielo di carta. L'esitazione si traduce in Oreste in una sorta di presa di consapevolezza del proprio *status* di prigioniero della necessità. Egli fino a quel momento era certo di che cosa fare e soprattutto di doverlo fare, mentre dopo lo strappo si sente destabilizzato in questa sua sicurezza. Il personaggio blocca la propria azione perché sorge in lui il dubbio in merito al comportamento che stava per assumere, innescando così una profonda crisi esistenziale:

Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. (Pirandello 1963, 383-4).

Significativo che dallo strappo escano «mali influssi» (384): l'incertezza è sofferenza, la libertà di rompere con la necessità precostituita è sofferenza. Amleto aveva già spostato al '*prima*' i dubbi, cercando delle prove evidenti per compiere '*poi*' la sua azione. In ogni caso quando capisce che tali prove sono sicure alla fine dovrà agire. Il passo successivo al modello comportamentale di Oreste dunque è '*non*' agire, contestando le regole e rimanendo nell'incertezza. Dal senso di colpa successivo all'azione, il fuoco si sposta sull'esitazione che la precede. L'esempio di Oreste da parte di Pirandello è scelto proprio per stigmatizzare la sicurezza dell'azione resa indiscutibile dentro la 'prigione' delle convenzioni borghesi.

## 2.2 Umberto Saba: tre poesie

Questo secondo esempio è tratto da alcune poesie di Umberto Saba nelle quali si toccano due aspetti del mito: la ripresa del tema dell'amicizia tra i due uomini, Oreste e Pilade, e l'attenzione alla figura di Oreste in forma di rispecchiamento di sé. L'indagine condotta dall'autore nei componimenti che riguardano il mito di Oreste acquista una valenza tutta personale.

Le poesie in questione sono tre. Partiamo da un dittico di sonetti sul tema dell'amicizia, *L'eroe* e *L'amico*, composti intorno agli anni 1923-24, in parte pubblicati in rivista e poi inclusi in una delle sezioni del *Canzoniere* intitolata *I prigionieri*, con chiara allusione alla serie scultorea michelangiolesca. Ogni poesia, sempre un sonetto, presenta una 'voce', quasi un richiamo che ricorda i personaggi che sfilano davanti a Dante nella *Commedia*. Ogni personaggio si rivolge a un ipotetico lettore, con l'intento di illustrargli il tratto distintivo della propria personalità.<sup>1</sup> Due delle quindici poesie che compongono la sezione riguardano appunto il mito di Oreste. Il titolo del primo sonetto, *L'eroe*, è fortemente connotativo (Saba 1998, 280).

Sempre, come ritorni primavera,  
di me tu devi ricordarti. Io sono  
il matricida Oreste, e un sacro dono  
porgo ai mortali. La Tragedia austera.

Figlio di re, nella reggia straniera  
vissi a un pensiero, e non parvi ancor buono  
a cinger l'arme, che per tutto il suono  
si udi di mia vittoria orrenda e fiera. 5

Come anelavo alla vendetta, e come  
poi ti giunsi a baciare, terra paterna,  
ahi, troppo presto! Nel terrore fiso, 10

immobile è il mio sguardo, erte le chiome  
stanno sulla mia fronte. Ha gloria eterna  
con me costui, non mai da me diviso.

Pressoché immediata l'evocazione dell'atto che contraddistingue il personaggio: un eroe tragico per eccellenza, un matricida. Egli si presenta al lettore in una dimensione assoluta: porge 'ai mortali' la

<sup>1</sup> La raccolta è composta da quindici sonetti regolari. Ogni sonetto ha un titolo che indica il tratto distintivo del personaggio chiamato a esprimersi, legato a un aspetto del carattere, del comportamento o della propria storia.



Tragedia. La sua storia è stata orrenda e feroce. Si è realizzata durante la sua giovinezza, segnandolo dunque per tutta la vita. Terrore tremendo esprime il suo sguardo, in eterno.

La clausola finale evoca in maniera scoperta lo scenario infernale di Paolo e Francesca. Come Francesca indica Paolo, così Oreste indica Pilade, chiamato a spiegare un'altra parte della vicenda che li coinvolge entrambi. Anche Pilade, nel sonetto successivo, intitolato *L'amico*, si descrive (Saba 1988, 281):

Nella sua reggia l'ospitò capace  
il padre mio, di mano al suo nemico  
lo trafugò, con me lo crebbe, antico  
più di lui di due anni. Cauto e audace,

io son Pilade, io son colui che tace 5  
la propria pena per l'altrui, che dico  
il vero, e mento per salvar l'amico,  
temprando il suo furor con la mia pace.

Due compagni sembrammo, due nel mondo,  
giovani, in cerca d'avventure. Allato 10  
gli stavo io sempre, in lieti casi e avversi.

Quello un tempo fu a noi quasi giocondo!  
Ma tutto il suo dolore ei m'ha svelato,  
io quello del mio cor mai non gli apersi.

Pilade dichiara un carattere dai tratti antitetici: è cauto e audace, soprattutto votato ad attenuare il furore dell'amico con la sua calma. Anche lui ha il suo dolore, ma non lo esprime all'altro perché capisce che il suo ruolo di amico gli impone di capire il dolore dell'eroe, più forte ancora del suo: preferisce dunque confortare chi è gravato da una sofferenza così grande, piuttosto che gravare a sua volta su di lui con il peso della propria intima pena.

Praticamente assenti letture su questi due sonetti, eccetto alcuni accenni nell'ambito della critica psicanalitica, che vede nel rapporto di amicizia che i due esprimono la componente autobiografica legata all'omosessualità dell'autore. Questa coppia infatti si presta a esemplificarla, anche per quel silenzio di Pilade che diventa qui carico di implicazioni, di non detto.

Esiste tuttavia un terzo componimento di Saba su Oreste, che innesca un rapporto davvero personale tra il poeta e l'eroe mitico, una sorta di rispecchiamento tra lui e il personaggio evocato. Uscito in rivista nel 1931, non è stato inserito nel *Canzoniere*.<sup>2</sup> Il titolo è *Oreste*.

Oh a me dagli anni più remoti amico,  
oh stranamente a me diletto Oreste,  
pure ho le mani di sangue, e fu anch'ella,  
la mia infelice giovinezza, un pasto  
dato alle Furie.

Il mandorlo  
è rifiorito, il merlo canta, l'aria  
si rasserena, e tu ritorni, come  
il cielo azzurro, all'improvviso.

Ignota  
agli altri forse ed a me stesso, occulta  
macchia, se non al tuo coraggio, almeno  
mi fa ai tuoi mali partecipe? Oh, quanto  
il rosso che la destra ti colora  
me ancor fanciullo affascinava, e a lungo  
sopra la tua vittoria e il tuo castigo  
in ogni tempo vaneggiavi!

Non una  
nave è sul mare più dolce, non una  
più cose accoglie sinistre di quella  
che d'Argo a noi ti conduce.

Ma in volto  
meno feroce oggi a me giungi; fatta  
quasi un mesto ricordo la tua colpa,  
che tanta gloria anche ti dava. Traccia  
degli antichi spaventati in te ben trovo,  
ma più non fuggi, ma guardare immobile  
ami la testa di Medusa in faccia.

---

<sup>2</sup> Saba 1931, 6-7. Ora in Saba, 1988, 966.

Risultano evidenti i contatti che il testo presenta con il sonetto *L'eroe*, facendoci comprendere meglio il senso del vago richiamo alla primavera dell'*incipit*, qui ripreso e dilatato nella seconda stanza. Più che alludere a un tempo assoluto, l'eterno ritorno della stagione, i versi segnano il distacco da quella stagione primaverile intesa come età della vita, ossia la giovinezza. Si coglie così un'atmosfera di malinconia, tesa a decantare un tema terribile come quello del matricidio. È il poeta che parla rivolgendosi proprio ad Oreste, figura proveniente da anni lontani, risalenti alla prima giovinezza, che il tempo primaverile appunto ricorda. Da parte di Saba si tratta di una dichiarazione delle proprie affinità con l'eroe classico. Anche lui un tempo giovane, si era sentito come «un pasto dato alle Furie» (vv. 4-5).

L'«occulta macchia» (vv. 11-12), soggetto della terza stanza, lo rende partecipe dello stato d'animo di Oreste soltanto nel desiderio, non nel «coraggio» (v. 12) dell'azione, visto che Saba non ha compiuto nessun matricidio. Il rapporto con la madre è un nervo scoperto per la vita familiare del poeta: una figura severa e dolente, fredda, che piange di notte perché lui è nato e lei è stata già abbandonata dal padre prima ancora che quel bambino venisse alla luce. Con foscoliana dolcezza la nave segue un percorso che da Argo la porta fino a Trieste.

Dal tempo mitico dell'assoluto che caratterizzava il sonetto a quello relativo dell'esistenza: il terrore fisso negli occhi di Oreste ora è rassegnazione, il riflesso nello sguardo di Medusa può essere sostenuto, mentre la colpa si fa ricordo, una colpa cui l'eroe deve comunque imperitura fama.

Saba trova in Oreste, il matricida, il rispecchiamento delle proprie Furie giovanili, il desiderio inconfessabile di uccidere la propria madre e il superamento di quell'impulso. Sappiamo dalla psicanalisi di come si possano assumere colpe per atti desiderati anche se non commessi. Il richiamo complessivo da parte del poeta al personaggio di Oreste svolge una duplice funzione: nel dittico di sonetti mostra il desiderio sabiano di esplicitare, far uscire, se si pensa al voluto richiamo ai *Prigioni* di Michelangelo, i propri sentimenti interiori che producono in lui paura, quasi orrore. In *Oreste* invece il personaggio permette al poeta di rappresentare e ripensare pulsioni giovanili che hanno accompagnato fin dall'infanzia i propri rapporti con la madre.

### 3 Oreste nel teatro della prima metà del Novecento: l'eroismo, la colpa, il protagonismo condiviso

#### 3.1 Gabriele d'Annunzio, *La fiaccola sotto il moggio* tra antecedenti ed epigoni

Certamente di carattere molto diverso sono i numerosi esempi forniti dal teatro, anche se un punto di contatto con gli altri generi, poetico e narrativo, esiste: esso coincide, almeno nel primo Novecento, con il rifiuto comune a gran parte degli autori di accogliere nella ripresa del mito il tema della Storia e del potere pubblico, che pure è componente significativa della vicenda degli Atridi. Il teatro in questo caso tende a sottolineare i contraccolpi interiori subiti dal personaggio di Oreste a causa del matricidio, destinati a coinvolgere tutto il nucleo familiare, dando spazio così ai vari coprotagonisti.

Agli inizi del secolo ad esempio sembra porsi in primo piano la figura di Elettra, sulla quale si sposta l'attenzione delle riscritture, debitorie soprattutto, in questo caso, dell'*Elettra* sofoclea. Inevitabile citare l'*Elektra* di Hoffmanstal come testo di transito in tal senso. Proposta nel 1903 a Berlino da Max Reinhardt, essa esercita subito una forte influenza sulla tradizione successiva, contribuendo all'affermazione del protagonismo del personaggio. In Italia la suggestione è raccolta e dichiarata da d'Annunzio. L'*Elektra* compare in un periodo in cui d'Annunzio ha già iniziato a elaborare un progetto di recupero della tragedia classica, che rilegge ossessivamente grazie alle traduzioni tardo ottocentesche di Leconte de Lisle: egli ha in mente infatti di dare vita a una «tragedia moderna», come scrive all'amico Georges Hérelle in una lettera del 23 settembre 1895 (Cimini 2004, 336), lavorando sul piano testuale a partire dall'*Antigone*, cui si è ispirato per *La città morta* (D'Annunzio 2013). In particolare vuole dare vita a una tragedia 'mediterranea' in cui l'antica tradizione italica va a fondersi con quella greca. Decide dunque di recuperare il mito degli Atridi nell'ambito di un trittico, mai concluso, incentrato sul folklore abruzzese come archetipo tragico e inaugurato con successo con *La figlia di Jorio* (D'Annunzio 2013). Nel 1905 scrive dunque *La fiaccola sotto il moggio*, tragedia in versi in quattro atti, dichiarando come fonte le *Coeufore*.<sup>3</sup> L'azione è ambientata in una terra abruzzese dei primi dell'Ottocento, in un castello vicino ad Aversa che sovrasta le terre di cui è proprietaria la famiglia dei Sangro, con due fratelli che si scontrano per il potere, Tibaldo e Bertrando. Gigliola (Elettra), figlia di Tibaldo,

---

<sup>3</sup> D'Annunzio aveva già evocato la figura di Eschilo in un'*Ode* scritta nel 1902 e poi inserita in *Elettra*, terzo libro delle *Laudi*, dal titolo *Nel primo centenario della nascita di Victor Hugo*, in cui esalta «il bianco Teatro religioso» (v. 298) al quale Eschilo «dato avea l'angue e la torcia dell'insonne Erinni» (v. 305). Cf. D'Annunzio 1982, 342.

si colloca al centro dell'opera mentre quasi un'ombra risulta suo fratello Simonetto (Oreste), debole e malato. La variante macroscopica rispetto al modello risiede nel fatto che è stata la madre Monica a essere uccisa, per mano di una serva di casa, la maga, Angizia, che poi ne ha preso il posto accanto al padre. In Eschilo la missione di Oreste ha la sua giustificazione in una finalità nobile, la salvaguardia di una stirpe contaminata dall'adulterio e la riaffermazione di una legittima discendenza sul trono usurpato di Argo; in d'Annunzio l'ossessione per la giustizia, il bisogno urgente di purificazione, la tensione verso un'atroce e sospettata verità sono posti in secondo piano. Egli ha voluto dare vita a una «sorella per Elettra» (D'Annunzio 2013, 1301) sorretta dall'odio per il padre, mentre il giovane fratello rimane sullo sfondo. Gigliola vorrebbe uccidere Angizia con il veleno degli stessi serpenti dai quali è decisa a farsi mordere prima ancora di compiere l'omicidio della matrigna, sicura di morire poco dopo. Tibaldo però, consumato dal rimorso, impedisce alla figlia di macchiarsi di un tale delitto: così uccide lui stesso Angizia prima che possa farlo lei. La tragedia si conclude con Gigliola destinata comunque a morire per il morso di serpenti velenosi, senza tuttavia aver soddisfatto la propria vendetta. La fiaccola nascosta sotto il moggio non può dare luce.<sup>4</sup>

D'Annunzio dunque sceglie una particolare riscrittura 'al femminile', mettendo a fuoco un intero ambiente familiare destinato ad annientarsi tra le mura del castello in rovina, simbolo di quella dei Sangro, novelli Atridi. L'immagine dominante è proprio questa, che indica il senso del disfacimento, fin dalla prima didascalia: «e il tutto è vetusto, consunto, corrosivo, fenduto, coperto di polvere, condannato a perire» (D'Annunzio 2013, 907). L'istituzione della famiglia crolla senza alcun effetto catartico.

La tragedia senza riscatto è una caratteristica della ripresa novecentesca di questo genere. Sulla linea dannunziana, tutta inscritta dentro il cerchio parentale, si inseriranno testi successivi, non necessariamente diretti debitori di questa soluzione specifica, ma in qualche modo affini, talvolta ideati a ben altre latitudini, anche a distanza di diversi anni, quasi a segnare la persistenza di questa forma di riscrittura del mito. Tra quelli di maggior fortuna si può citare *Il lutto si addice a Elettra* di Eugene O'Neill del 1931. Vi si respira l'analogo senso di corruzione, con personaggi volutamente caratterizzati da forti suggestioni psicanalitiche. Questa rivisitazione della trilogia eschilea è ambientata in un momento preciso della storia americana: una moglie avvelena il marito che torna dalla guerra di Secessione con la complicità e l'aiuto materiale di un parente di lui (novello Egi-

<sup>4</sup> Il termine 'moggio', recipiente per misurare aridi, rimanda qui al *Vangelo* (Mc 4,21-2): «si porta forse la lampada per metterla sotto il moggio o sotto il letto? O non invece per metterla sul candelabro?».

sto). La figlia Elettra, ossessionata dal desiderio di vendetta, fa uccidere la madre dal fratello che poi, distrutto dai sensi di colpa, si spara, mentre lei assume su di sé il lutto per tutta la famiglia.<sup>5</sup>

Tuttavia il clima che ha portato alla messa a fuoco dei dissidi familiari sta rapidamente cambiando: il secondo conflitto mondiale spinge il confronto con la tematica classica verso nuove angolazioni interpretative.

## 4 Dalla seconda Guerra Mondiale agli ultimi anni del Novecento. Il ritorno della Storia e della politica

### 4.1 Jean Paul Sartre, *Le mosche*

Nel 1943 Jean Paul Sartre presenta una riscrittura riconosciuta progressivamente come significativa, nonostante un esordio dall'apprezzamento incerto. *Le mosche* è un testo che riporta in primo piano il tema del potere e quello della scelta delle proprie azioni da parte dell'individuo. In quest'ottica Oreste si pone come un eroe il cui dubbio interiore è specchio delle incertezze dell'intera umanità di fronte agli eventi e alle azioni da compiere. La scena non attualizzata, rende comunque esplicito il messaggio e rimanda con chiarezza alla situazione contemporanea. La prima messinscena risale al 1943, anno in cui la Francia si trovava sotto il governo Pétain a Vichy. Oreste rientra nella sua città infestata dalle mosche: esse, novelle Erinni, cibandosi di carne putrefatta e tormentando il popolo di Argo, acuiscono il rimorso di gente colpevole di essere stata complice connivente dell'assassinio del re Agamennone. Egisto ha ingegnosamente istituito un rituale collettivo che mantiene viva la necessità del pentimento fra i cittadini, così da estendere il senso di colpa suo e della regina a tutti i sudditi. Elettra è come dimidiata: da un lato appare assuefatta al contesto in cui vive, dall'altro ha sete di vendetta. Essa convince dunque il dubbioso fratello a uccidere Egisto e Clitennestra, cosa che Oreste infine fa, dichiarando l'autonomia della propria decisione: compie quel gesto per consapevole volontà di compierlo. Tuttavia la popolazione di Argo di fronte al nuovo sangue versato non acclama Oreste come un liberatore; Elettra stessa, in un ultimo confronto, rimprovera al fratello l'azione compiuta: «ladro! Io non avevo quasi nulla di mio, non avevo altro che un po' di calma e qualche sogno. Tu mi hai preso tutto!» (Sartre 1960, 139). Oreste sarà costretto ad andar-

<sup>5</sup> In Italia il regista Alessandro Ronconi mise in scena l'opera nel 1997 (Roma, Teatro Argentina) spostandone l'ambientazione agli anni successivi alla seconda guerra mondiale. In questa ripresa l'interesse maggiore va alla figura di Clitennestra, interpretata da Mariangela Melato: il regista la trasforma in una vittima del puritanesimo, che condanna a priori ogni forma di ribellione femminile.

sene, inseguito dal rimorso per quello che comunque è stato un matricidio: rimorso visualizzato nel nugolo di mosche che lo accompagna.

Elettra e Oreste dunque risultano alla fine su posizioni diverse: nella donna prevale l'accettazione dello *status quo*, scelta sofferta ma rassegnata a introiettare i passaggi imposti dalla Storia, mentre Oreste sceglie di agire dichiarandosi libero da condizionamenti. Il suo gesto non è frutto di ciò che egli 'deve' ma di ciò che egli 'vuole' fare. Questa concezione dell'esistenza, in cui si è alla fine 'costretti' a essere liberi delle proprie azioni, si ricollega alle riflessioni che Sartre espone nel coevo saggio *L'Essere e il nulla* e in modo ancora più chiaro in un precedente romanzo, *La nausea*: «L'essenziale è la contingenza. Voglio dire che, per definizione, l'esistenza non è la necessità. Esistere è esser lì, semplicemente» (Sartre 1948, 200). Oreste che sceglie di agire 'liberamente' diventa esempio chiaro per rovesciare la prospettiva dell'esistenza di un dio che impone un comportamento o di un destino già segnato. Ne consegue qui l'elogio dell'azione in modo esplicito: la vita acquista senso tramite le nostre azioni, uniche responsabili del significato dell'esistenza. Chi poteva scuotere il lettore meglio di Oreste, che nell'interpretazione classica è gravato dal destino e dalla necessità di compiere la vendetta, una volta trasformato in colui che agisce volendo deliberatamente agire? In quest'ottica la ripresa del personaggio mitico appare addirittura provocatoria, nel suo voler essere efficace proprio per il rovesciamento della sua condizione così come tradizionalmente interpretata.

#### 4.2 Pier Paolo Pasolini, *Pilade*

*Le mosche* lasciano emergere un atteggiamento un po' diverso di Elettra che, una volta compiutasi la vendetta privata, ne prende le distanze, rimproverando il fratello per aver sconvolto un equilibrio che comunque si era creato grazie al modo di governare di Egisto. Questo richiamo al sistema politico della città di Argo da parte del personaggio si consolida in una tragedia in versi di Pasolini, *Pilade*. L'opera è successiva a quella sartriana: tuttavia il periodo in cui è concepita guarda proprio a certe suggestioni provenienti dal testo francese.<sup>6</sup> Ne compare una prima stesura su *Nuovi argomenti* nel dicembre del 1967; non casualmente, nel numero immediatamente successivo della rivista, Pasolini (1968) pubblica il suo *Manifesto per un nuovo teatro*, quasi che la stesura di quella tragedia fosse servita anche per elaborare una propria idea sulla ripresa dei modelli classici. Prima di una personale traduzione dell'*Oresteia*, Pasolini aveva già

<sup>6</sup> Tra l'altro proprio nel 1968 la tragedia di Sartre fu messa in scena in Italia dal regista Franco Enriquez (Teatro Olimpico di Vicenza, Valeria Moriconi protagonista).

scritto, nel 1942, un testo teatrale di argomento mitico, *Edipo all'alba*, lasciandolo incompiuto. Un'opera non priva di intensità e impegno nella costruzione dei personaggi, tra mito, storia e autobiografia, in alcuni tratti anticipatrice del *Pilade*. In quest'ultima tragedia, appare evidente fin dal titolo lo spostamento a protagonista del personaggio secondario di Pilade, tradizionalmente destinato a sporadiche apparizioni per esaltare il valore dell'amicizia. Pasolini lo rinnova arricchendolo il ruolo.

La tragedia inizia dopo che la vendetta di Oreste si è compiuta: in questo modo la messa a fuoco dell'azione si sposta su ciò che accade ad Argo, sul suo governo e insieme sulle scelte politiche individuali, antitetiche, da parte dei tre personaggi, Oreste, Elettra e Pilade. La dimensione tragica si attua attraverso lo scontro reciproco e la caduta di ogni illusione. I fratelli Oreste ed Elettra arrivano a odiarsi tra loro, pur essendo legati da vincoli di sangue, affetto e complicità nell'uccisione di Egisto e Clitennestra. Elettra accusa Oreste di voler recidere con troppa violenza il legame con la tradizione dei propri padri e giudica in modo nuovo Clitennestra, la madre: «adesso che è morta, è tornata regina» (Pasolini 2001, 370). La donna sembra decisa a recuperare il nucleo fondante del sistema di valori arcaico, che vede nella famiglia il sostegno e la conservazione dei principi di autorità e dunque di sicurezza. Per esemplificare una posizione di questo tipo, Pasolini alterna tempo mitico e accadimenti storici noti appartenenti a epoche diverse, con analesi e prolessi che coinvolgono in modo non lineare i vari eventi citati: ora i fatti della Rivoluzione Russa, ora il Nazismo e la Resistenza, ora la ripresa economica del dopoguerra fino al Sessantotto.

Viene posta così in rilievo la costante dimensione tragica dell'esistenza umana, grazie anche alla densità del registro poetico. L'inizio della tragedia ne è immediata testimonianza (Pasolini 2001, 359):

I corpi di Clitennestra e di Egisto  
sono rimasti per molti giorni  
qui, nella piazza, sotto il sole.  
Li abbiamo guardati, abbiamo ricordato  
il nostro passato, l'antico regime.  
Il filo di sangue che usciva  
dalle loro bocche di morti  
si è pian piano annerito; gli occhi  
di quelle loro teste bianche di polvere  
hanno perduto pian piano ogni luce.  
Ma poi come accade in questi casi  
col silenzioso consenso di tutti,  
qualcuno infine si decise a sotterrarli.  
Così la piazza centrale della città  
ha finito col ritornare quella di sempre.



Tutto il testo reclama questa ricchezza interpretativa che comprende tempo e spazio, permettendo così di recuperare il mito nella sua valenza eterna: la Storia si esplica attraverso la ripetizione e la dimenticanza.

Quando Oreste rientra ad Argo, nel primo Episodio (Pasolini 2001, 362-74), si presenta come discepolo di Atena, dea della ragione in grado di stravolgere anche la valenza sacra del legame di sangue tra madre e figlio. Il matricida è stato assolto e le Furie si sono trasformate in Eumenidi, per solleticare i sogni degli individui e infondere falso ottimismo: un'azione di propaganda che ha avviato il processo del nuovo capitalismo. Neppure Pilade rifiuta il ruolo della ragione per comprendere la realtà, ma non accetta un razionalismo distruttore di ogni altra componente dell'uomo, compresa quella emotiva, presente in ciascuno. Elettra per parte sua accusa Oreste di voler recidere con troppa violenza il legame con la tradizione dei propri padri. Pilade e Oreste mostrano caratteri antitetici: Pilade decide di allontanarsi dalla città per andare sulle montagne e condurre una lotta rivoluzionaria, destinata poi al fallimento. Oreste abbraccia al contrario la restaurazione 'illuminata', che ne determina l'alleanza con Elettra, rappresentante della fazione conservatrice della società. Emerge poi anche la componente autobiografica, che si coglie con particolare evidenza nel rapporto tra i due personaggi maschili. Essi sono descritti fisicamente come antitetici (l'uno alto e biondo, guidato dalla ragione, l'altro piccolo e bruno, soggiogato dal proprio istinto e simile nei tratti all'autore) ma anche fortemente legati tra loro, fino alla simbiosi, come evidenziato al momento della loro separazione. Quando Pilade si allontana, Oreste avverte uno strappo interiore, fino a gridare di non sentirsi «Oreste che vede» ma «Pilade che se ne va» (398).

Pasolini da questo momento affida a Pilade il ruolo di interprete dell'essenza stessa della tragedia. Lo si nota in particolare negli Episodi finali, costituiti dall'incontro del protagonista prima con Elettra (438) e poi con Atena (455). Nel primo di essi si assiste a una scena violenta anche in senso fisico. Il dialogo infatti è interrotto da un amplesso tra i due, strappato da Pilade più che condiviso da entrambi, che appare metafora dell'esplosione di una violenza irrazionale e incontrollabile che caratterizza il personaggio, nel disperato tentativo di liberarsi dalle proprie inquietudini. Nel successivo colloquio con Atena Pilade dichiara di non poter accettare la Ragione come strumento conoscitivo, ma solo consolatorio (456): per questo arriva a maledire la dea che la Ragione rappresenta, anche se costei dichiara di non aver mai negato questo suo aspetto, appunto, di auto-assoluzione per l'uomo.

La riscrittura della tragedia come genere avviene dunque sotto la cifra dell'incapacità a trovare un epilogo, sia esso tragico o rasserenante. La rivoluzione di Pilade è fallita, la città è stata invasa da un esercito che vede marciare insieme ai cittadini anche coloro che prima erano i rivoluzionari. Nel nono e ultimo Episodio (452-8)

l'incertezza' totale sembra essere la cifra dominante. Pilade sembra spiegarlo chiaramente in un passo dal sapore fortemente meta-letterario (454-5):

E così dovrei ora chiedermi  
qual è la novità  
alla fine di tutta questa mia storia.  
Dovrei chiedermi come mai,  
se era una tragedia,  
non si chiude con nuovo sangue.  
Dovrei chiedermi il senso  
per cui l'intrigo di un'esistenza  
che ha tanto cercato qualche verità  
può ora sciogliersi  
in una pura e semplice incertezza.

In questo modo si attua la riscrittura del messaggio originario del mito e insieme il necessario recupero del pensiero tragico classico come categoria di interpretazione e, quindi, di giudizio, sull'individuo e sulla Storia. Pasolini dunque, partendo da un'ottica 'straniante' come quella di un personaggio secondario, mostra di cogliere chiaramente le potenzialità di significato racchiuse nel mito degli Atridi.

### 4.3 Giovanni Testori, *SdisOrè*

Se *Pilade* costituisce un esempio di confronto con le tematiche tragiche particolarmente complesso e originale, il percorso di riflessione non si ferma qui. Tra le numerose e varieguate rielaborazioni del mito di Oreste fiorite nell'ultimo Novecento merita attenzione quella di Giovanni Testori. Testori scrive una tragedia in versi su Oreste dal titolo *SdisOrè* (ossia: *Si dice Oreste*) per un attore in particolare, Franco Branciaroli, con il quale stabilisce un sodalizio nell'ultima parte della sua vita, tanto da creare per lui la *Branciatrilogia prima*, tra il 1985 e il 1989, e una *Branciatrilogia seconda*, di cui fa parte anche questa tragedia, composta nel 1991 e rappresentata al teatro Goldoni di Venezia nell'ottobre dello stesso anno. Testori nel 1991 è già molto malato (morirà due anni dopo) e spesso si trova a elaborare questo testo nella sua stanza di ospedale. Egli recupera nell'ultimo periodo della sua vita una importante stagione creativa legata alla propria produzione degli anni Settanta:<sup>7</sup> essa era incentrata sulla riscrittu-

---

<sup>7</sup> Nel 1972 Testori fonda il Teatro Pier Lombardo insieme alla regista A.R. Shammah, il critico D. Isella, lo sceneggiatore G.M. Fercioni e l'attore F. Parenti, interprete per molto tempo delle opere testoriane.

ra drammaturgica di grandi classici in modo assolutamente personale, a partire dalla 'Trilogia degli Scarrozzanti' (*Ambleto, Macbetto, Oedipus*). Le tre opere sono legate dalla costante presenza di una scalcinata compagnia itinerante chiamata a mettere in scena tragedie tra le più note della tradizione adottando una lingua particolare, che «si fa carne» (Testori 1968, 34), come afferma lo stesso Testori in un importante testo teorico del 1968, *Il ventre del teatro*. Siamo di fronte a una originale applicazione di teatro nel teatro: uno o più guitti mescolano la loro storia personale con quella dei personaggi, in un impasto espressivo misto di spagnolismi, latinismi e dialetti del Nord Italia, legando così insieme lingue vive e inventate, colte e popolari, che costituiscono una componente fondamentale della poetica teatrale dell'autore milanese. Gli esiti sono tra i più interessanti nel solco dell'originalità delle riscritture e dell'esperienza espressivista italiana. In *SdisOrè* Testori si richiama a quello stesso schema linguistico e tematico. Branciaroli è così chiamato a interpretare sulla scena tutti i personaggi, con spazi recitativi più o meno ampi, da Oreste ad Elettra, da Clitennestra ad Egisto. L'esordio della tragedia coincide con il ritorno di Oreste ad Argo: «Le mura scorgo,/ i dissacrati templi./ la regghia amata et vilis.../Argh'è!/ Argh'è!/ Argh'è!», «l'insanguinatas todas terras suas/ ch'esser dovrestas tuas,/ ma prias ancor/ del padre Agamennòn assassinatos» (Testori 1991, 9); poi la recita prosegue con l'esibizione agli spettatori del travestimento per sostenere le varie parti (11):

Or che conclusa  
la sua cantata ha Orestes  
e immobile se n'istà  
de fianco de la barca dal de cui,  
rivando notturnal,  
è dessenduto,  
finché l'azione poda  
in modo et in maniera  
comenzare,  
d'Eghistos me devo imbellettare  
ed anca un poco mascarare.

Quindi è la volta di Elettra, che non manca di rivolgersi al pubblico perché rimanga e segua gli eventi. Nonostante il *mixage* linguistico susciti inevitabilmente il riso grazie a una pluralità di invenzioni lessicali, è il tragico a sovrastare il clima complessivo: la disperazione salda l'attore al suo personaggio nella presa d'atto della crudeltà dell'esistenza umana e nella disperata ricerca di un'impossibile giustizia «su quest'emmonda et disturbatas terras» (Testori 1991, 26). Oreste è lacerato dall'amore-odio per la madre, che è insieme «maternele mater» e «vacca sconsacrata» (20).

La scelta della vicenda di Oreste per la sua tragedia da parte di Testori sembra dettata dall'affinità simbolica tra il matricida classico e il moderno Amleto, che l'autore aveva già affrontato all'interno della 'Trilogia degli Scarrozzanti'. Nella tragedia di entrambi i personaggi testoriani, Amleto e Orè, persiste la stessa ricerca esasperata delle ragioni che stanno alla base della vita di tutti gli individui, il perché della nascita, il mistero e insieme la sua sacralità. Non si dimentichi che Testori è credente e spesso il richiamo alla religione e alla liturgia cristiana è inevitabile, anzi, perseguito. Nel suo manifesto di poetica, *Il ventre del teatro*, Testori si era confrontato con i caratteri della tragedia classica, in particolare l'uso della parola nei testi dei grandi tragici, là dove tale parola, sostiene l'autore, vuole sviluppare il massimo di moto: i termini di una tragedia non sono cioè «azioni espresse attraverso parole» bensì «un nucleo di parole già di per sé azione» (Testori 1996, 42). Sulle scene la parola tragica deve essere «coagulo, sangue rappreso» (44). Essa deve raggiungere uno 'spessore fisico' che lo scrittore milanese definisce «parola incarnata» (34), mediando la formula da quella cristiana, ossia il «Verbo che si fa carne» (34). Vera e propria «parola-materia» (34) dunque.

In questa versione testoriana Oreste, dopo aver compiuto il duplice omicidio, si pente e introduce una parola, «perdono» (Testori 1991, 110), che, come dichiara il personaggio stesso, risulta estranea al «grechico vocabular» (110) e alla «tragedia eschilidea» (86). Proprio perdonando anche i suoi sudditi, che di fatto lo spingono ad andarsene, si chiude la sua parabola scenica. Al tramonto Oreste parte da Argo e lascia definitivamente la propria città. Questo perdono elargito un po' a tutti coincide con il disgusto del personaggio per quella lotta di potere che ha visto mettere in atto intorno a sé. In tal senso Oreste ricorda non solo 'Amleto' ma, in maniera antitetica, anche 'Macbetto', ossessionato dalla «infinito poter» (Testori 1997, 1246) e dalla guerra come unico mezzo per raggiungere la vetta di quella piramide. Oreste rifiuta questo atteggiamento ed è il primo a scegliere di andarsene, al di là dell'incomprensione del popolo.

La tragedia dunque, come già per Pasolini, continua a mantenere una componente politica, anche in questo caso attraverso il rifiuto di una ipocrita razionalità rappresentata da Atena e accolta dal popolo (Testori 1991, 108, 118):

Al tocco dell'Atena  
le strie che t'han invaso  
e che sol per un a  
stan mo' lì, lì quietate  
in dolci leccalecca  
seranno trasformate.

Ma Oreste risponde poi:

Meglio le Furie  
e note  
e die,  
meglio le strie,  
ch'el vostro chivile patteggiar,  
la vostra chivile,  
inesistente pase!

La razionalità 'pacificatrice' di Atena è rifiutata da questo moderno Oreste che preferisce allora le Furie alle Eumenidi. In questo modo 'si dice Oreste', ossia *SdisOrè* ma 'non è più' Oreste. Egli così trasforma il senso di colpa del modello classico in testimonianza della propria consapevolezza, dolore che rende coscienti. Un modo tutto teatroriano di riappropriarsi dello spirito tragico greco.

## Bibliografia

- Cimini, M. (a cura di) (2004). *Carteggio D'Annunzio – Georges Hérold (1891-1931)*. Lanciano: Carabba.
- D'Annunzio, G. (1982). *Versi d'amore e di gloria*. A cura di A. Andreoli. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2013). *Tragedie, Sogni e Misteri*. A cura di A. Andreoli, G. Zanetti. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- Hoffmannstal, H. von. (1981). *Elettra*. A cura di G. Benci. Trad. di G. Bemporad. Milano: Garzanti. Trad. di: *Tragödie in einem Aufzug frei nach Sophokles [1903] (1904)*. Berlino: Fischer.
- Leconte de Lisle, C.M.R. (1872). *Eschyle, traduction nouvelle*. Paris: Alphonse Lemerre Éditeur.
- O'Neill, E. (1974). *Il lutto si addice ad Elettra*. Trad. di B. Fonzi. Torino: Einaudi. Trad. di: *Mourning becomes Electra*. New York: Liveright 1931
- Pasolini, P.P. (1967). «Pilade». *Nuovi Argomenti*, 7-8, 13-127.
- Pasolini, P.P. (1968). «Manifesto per un nuovo teatro». *Nuovi Argomenti*, 9, 6-22.
- Pasolini, P.P. (2001). «Edipo all'alba; Pilade». Siti, W.; De Laude, S. (a cura di), *Teatro*. Milano: Mondadori, 19-38, 357-458.
- Pirandello, L. (1963). *Tutti i romanzi*. Milano: Mondadori.
- Saba, U. (1931). «Due poesie». *Circoli*, 4, 3-7.
- Saba, U. (1988). *Tutte le poesie*. A cura di A. Stara; intr. di M. Lavagetto. Milano: Mondadori.
- Sartre, J.P. (1948). *La nausea*. Trad. di B. Fonzi. Torino: Einaudi. Trad. di: *La nausée (1938)*. Paris: Gallimard.
- Sartre, J.P. (1960). *Le mosche. Porta chiusa*. Trad. di G. Lanza. Milano: Bompiani. Trad. di: *Les Mouches (1942)*. Paris: Gallimard.
- Sartre, J.P. (2014). *L'essere e il nulla*. A cura di F. Fergnani, M. Lazzari; trad. di G. Del Bo. Milano: Il Saggiatore. Trad. di: *L'Être et le Néant (1943)*. Paris: Gallimard.
- Testori, G. (1968). «Il ventre del teatro». *Paragone-Letteratura*, 220, 93-107.
- Testori, G. (1991). *SdisOrè*. Milano: Longanesi
- Testori, G. (1996). *Il ventre del teatro*. Santini G. (a cura di), *Giovanni Testori nel ventre del teatro*. Urbino: QuattroVenti, 33-46.
- Testori, G. (1997). *Opere 1965-1977*. A cura di F. Panzeri. Milano: Bompiani.

# **Gli Atridi di Gerhart Hauptmann**

Sotera Fornaro

Università degli Studi della Campania «Luigi Vanvitelli», Italia

**Abstract** The *Atriden Tetralogie* (1940-45) by Gerhart Hauptmann (1862-1946) does not express, as was thought after the war, the poet's resistance to Nazism: on the contrary, the work conforms to the Nazi aesthetics and ideology imposed on the interpretation of the myth since the *Oresteia* of 1936, staged on the occasion of the Olympic Games. Hauptmann, however, re-functionalises the myth to express the emotional atmosphere of Germany during the war, to exalt sacrifice for the homeland and blind faith in the *Führer*, to represent the horror of defeat and the horror of the German cities reduced to ashes by bombing. In the last tragedy of the tetralogy, *Electra*, Hauptmann poses the problem of German guilt for the horrors of World War II.

**Keywords** Gerhart Hauptmann. Nazism. Atriden. Tragedy. World War II.

**Sommario** 1 *Oresteia* e nazionalsocialismo. – 2 La tragedia greca secondo Gerhart Hauptmann. – 3 *Ifigenia a Delfi*. – 4 La legge del sacrificio e del dolore. – 5 La mistica del sacrificio e della guerra. – 6 Potere e follia. – 7 Contro i sacerdoti. – 8 I 'neri demoni'. – 9 La caduta degli dei. – 10 La forza del destino. – 11 Inciampare nella notte. – 12 La perdita dell'innocenza. – 13 Il sogno infranto del Reich. – 14 Dal buio fascista alla resistenza.

## **1 Oresteia e nazionalsocialismo**

All'inizio di agosto del 1936 nello *Staatliche Schauspielhaus* sul *Gen-darmenmarkt* a Berlino andò in scena un'*Oresteia* per la regia di Lothar Müthel (1896-1964), artista che si era formato alla scuola di Max Reinhardt, ma hitleriano sin dalla prima ora: l'*Oresteia* divenne il suo primo, importante banco di prova come regista ufficiale del regime, attività che proseguì quale sovrintendente del teatro di Vienna dopo l'*Anschluss*.<sup>1</sup> L'*Oresteia* fu inserita nel programma delle manifestazioni

---

**1** Sull'*Oresteia* del 1936 e in generale sulla tragedia greca durante il nazismo, cf. Flashar 2009, 164-80; Bierl 1996, 28-9; Fischer-Lichte 2017, 143-62; Maxwell 2016 (sinora



culturali dei giochi Olimpici, con un posto di assoluto rilievo: la rappresentazione della trilogia di Eschilo valse come spettacolare manifesto della propaganda nazista. Lo scopo dello spettacolo, analogo a quello del film *Olympia* di Leni Riefensthal, stava nel mostrare a un pubblico nazionale e internazionale una inequivocabile linea diretta - nell'arte, nella cultura, nell'eccellenza - tra i greci antichi e i tedeschi del presente.<sup>2</sup> Le premesse di questo abuso ideologico dell'antichità greca, che in Germania aveva comunque lontane radici,<sup>3</sup> si trovano, com'è noto, già in *Mein Kampf* di Hitler, e poi nei discorsi dei ministri del Reich, ove i greci antichi sono indicati quali modelli estetici e razziali. Intanto l'egemonia culturale nazista si era esercitata anche sul teatro a partire dal 1933, con le epurazioni degli artisti ebrei e comunisti e con l'imposizione sia dei temi da rappresentare che dei modi per farlo.<sup>4</sup>

Durante il cosiddetto 'Terzo Reich', la tragedia greca proliferò, mentre persino alcuni classici della cultura tedesca, come il *Guglielmo Tell* di Friedrich Schiller, che contenevano pericolosi elementi libertari, furono proibiti. *L'Antigone*, sia quella di Sofocle, nella regia di Karl Heinz Stroux, sia quella di Hölderlin, per la regia dello stesso Müthel, fu paradossalmente il dramma greco più di frequente messo in scena durante gli anni del regime: nella tragedia sofoclea lo spettatore nazista non vedeva in filigrana la rivolta individuale verso un tiranno o leggi ingiuste, oppure il disfattismo, per lo più di una donna, davanti alla ragion di Stato. Antigone impersonava piuttosto la purezza, il coraggio, l'ingenua e virginale 'anima' greca; Creonte, invece, assumeva le sembianze di un tiranno orientale, simbolo della crudeltà e dell'indole assassina attribuita agli ebrei dalla propaganda antisemita. La tragedia di Sofocle venne così epurata da ogni possibile riferimento politico e all'attualità: il mito si svolgeva in un'ambientazione metafisica, in un'insondabile lontananza, in un'atmosfera sacra e intoccabile dalla quotidianità, offrendo un'esperienza estetica immersiva, un'evasione estatica dal presente. A tutto ciò concorreva, più che il testo, la messa in scena grandiosa, ricca di effetti psichedelici, atta a suscitare emozioni intense. Così accadde anche nell'*Oresteia* del 1936, dalla monumentale scenografia neoclassica, dominata nel finale dalle *Eumenidi* da una statua colossale di Atena, che i critici contemporanei identificarono senz'ombra alcuna di dubbio con una «dea nordica».<sup>5</sup>

l'indagine più dettagliata su questa produzione). Ringrazio Gherardo Ugolini, che ha in preparazione un lavoro sull'*Oresteia* del 1936, di avermi fatto visionare del materiale da lui reperito presso l'Archivio dell'Istituto di Teatro della *Freie Universität* di Berlino.

<sup>2</sup> In generale, cf. Chapoutout 2017.

<sup>3</sup> Cf. Andurand 2013.

<sup>4</sup> Per un quadro sintetico della storia dei teatri di Berlino durante il nazismo cf. Fornaro 2019 e la bibliografia in Fischer-Lichte 2017.

<sup>5</sup> Cf. Chapoutout 2017, 176.



L'*Orestea* di Mützel nel 1936 valse perciò come manifesto dell'ancor giovane regime, i cui maggiori rappresentanti - Frick, Goebbels, Göring, Himmler e von Schirach - parteciparono alla prima del 2 agosto 1936. Le nuove 'divinità' dello Stato parevano specchiarsi nell'incombente presenza in scena di statue gigantesche degli dèi, che dominavano gli eventi e gli esseri umani piccoli, inermi rispetto alla loro volontà, puri esecutori di un superiore Fato. La traduzione usata fu quella di Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, un filologo della generazione precedente, ritoccata per motivi scenici da Mützel, soprattutto togliendo ogni riferimento al Dio cristiano, e aggiungendo ad esempio il saluto hitleriano *Heil!* invece di *Hurra!Hurra!* al v. 25 dell'*Agamennone*.<sup>6</sup> Si trattava di una scelta deliberata: nel programma dell'evento si stampò anche uno stralcio da un discorso dello stesso Wilamowitz del 1898, stralcio a cui viene dato il titolo *Confessione tedesca (Deutsches Bekenntnis)*, volendo così stabilire un rapporto di continuità tra il 'Terzo Reich' e l'età guglielmina. Lo stralcio del discorso di Wilamowitz, dedicato originariamente all'imperatore e intitolato *Volk, Staat, Sprache*<sup>7</sup> diventa significativo per comprendere l'interpretazione nazista dell'*Orestea*.

Nuova vita esige nuove forme. Nuovi strati e stati della società esigono, nel sentimento sano della loro forza e della loro importanza, il posto che si deve loro. I morti devono però seppellire i loro morti. [...] Vediamo dunque la copia animata della vita, l'arte, finalmente lottare di nuovo, con sforzi nobili e ardenti, per portare alla luce l'unico oggi vivente, l'eternità che c'è sempre stata, contro l'eterno ieri, la quotidianità banale. Il mondo va sempre avanti. Anche la politica deve avere sott'occhi tutto il mondo, se deve preoccuparsi per la Patria, per la pace e per il benessere e non c'è bisogno di dire che ha bisogno dei suoi organi per dare espressione e imporre il proprio volere [...]. Sì, abbiamo abbastanza motivi, come tedeschi, di compiacerci del nostro Reich. (trad. dell'Autrice)

Il difficile dettato di Wilamowitz stava a indicare implicitamente come intendere la trilogia eschilea: ossia come racconto di un passato sanguinoso da seppellire definitivamente e celebrazione dell'inizio di una nuova epoca, di un nuovo regno, di una nuova generazione che esige, dopo aver fatto piazza pulita del passato, di imporre la propria volontà per il bene dello Stato. Nella trilogia di Eschilo, si voleva appunto

<sup>6</sup> Devo quest'ultima segnalazione a Gherardo Ugolini. Nell'archivio della *Freie Universität* si conserva la copia della traduzione di Wilamowitz su cui lavorò Mützel. Manca comunque un lavoro analitico sulle sue modifiche e tagli. Flashar (2009, 165) non attribuisce alcun chiaro intento politico ai tagli e alle modifiche del regista, ma solo necessità sceniche.

<sup>7</sup> Ora in Wilamowitz 1925<sup>4</sup>, 136-7. Cf. Košenina 1990.

rispecchiato il passaggio da un'età dionisiaca a un'età apollinea, di pace e prosperità. Perciò veniva data importanza alle *Eumenidi*, una tragedia che invece il teatro guglielmino aveva trovato imbarazzante perché troppo legata alla celebrazione della democrazia.

Nell'edizione 1936 della trilogia di Eschilo, il pubblico poteva assistere dunque al progresso della vicenda mitica da una condizione caotica e selvaggia a un'età segnata dalla 'riconciliazione' (*Die Versöhnung* è infatti il titolo dato alle *Eumenidi*). Il cammino verso questa luminosa condizione passava attraverso il sangue della vendetta e lo scontro tra opposte forze: le potenze oscure del passato e l'accecante forza del futuro, il disordine contro l'ordine. Così l'uccisione di Clitemnestra diventava allegoria della giusta vendetta contro i traditori della repubblica di Weimar e in generale contro gli avversari della Germania, comunisti e poi anche ebrei, che avevano determinato, secondo un'interpretazione già degli anni Venti, la catastrofe della prima guerra mondiale. *L'Orestea* di Müthel, inoltre, andò in scena qualche mese dopo la promulgazione delle leggi di Norimberga che nel 1935 avevano privato della cittadinanza le persone di razza ebraica e avevano proibito i matrimoni 'misti'. Nell'*Orestea*, dunque, Egisto sembrava impersonare il carattere dell'estraneo, del corruttore, dell'usurpatore. La vendetta contro di lui appariva nella luce della giustizia, così come l'uccisione di Clitemnestra, rea innanzitutto di aver corrotto la razza 'pura' degli Atridi con un illecito legame sessuale. Oreste, il vendicatore, purificato dal necessario spargimento di sangue, vittorioso anche sulla pesante eredità della propria stirpe, diventava il capo a cui giurare fiducia eterna. La Germania, si voleva implicitamente suggerire al pubblico con uno spettacolo impressionante, entrava in un nuovo corso, la *Zeitwende* era sancita dall'analogia con il passaggio da una fase arcaica a una classica della Grecia antica, raccontato appunto dall'*Orestea*: dopo la catastrofe della prima guerra mondiale, il tradimento di Versailles e il buio della repubblica di Weimar, splendeva la 'luce' del potere raggiunto dai nazionalsocialisti.

Il ruolo di Atena nelle *Eumenidi* diventava allora decisivo: non al democratico Areopago, diviso sul da farsi, veniva demandato il compito di imporre giustizia e di compiere la riconciliazione; ma a una divinità antica, in cui si rispecchiava un'aristocrazia privata dei suoi diritti dallo stato democratico, e divinità nuova contemporaneamente, perché ritornata al potere come volontà divina che si imponeva *ex machina* e dava regole scritte che garantivano la liceità dello spargimento di sangue. In quest'uso propagandistico dell'*Orestea* si inserisce il progetto di Gerhart Hauptmann (1862-1946) di riscrivere il mito degli Atridi, come si dirà adesso.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Non si escludono, naturalmente, le influenze da altre opere 'mitologiche' antecedenti e contemporanee, prima fra tutte *L'Elektra* di Hoffmannstahl, cf. Santini 1998,

## 2 La tragedia greca secondo Gerhart Hauptmann

Non si può dire che l'interesse del poeta per la tragedia greca - nel 1936 ormai settantaquattrenne, premio Nobel per la letteratura nel lontano 1912, un vero e proprio mostro sacro del teatro naturalistico e simbolista tedesco - fosse stato suscitato dalla grecofilia nazista. Esso va inserito, invece, nelle correnti di fine Ottocento di ripensamento della civiltà greca alla luce dei suoi aspetti mistici, religiosi, magici, dionisiaci. Hauptmann non conosceva il greco, ma aveva letto i classici greci in traduzione: su di lui esercitano una grande influenza le versioni del tardo XVIII secolo e dell'inizio del XIX, ossia quella omerica di Johann Heinrich Voß e quella dei tragici di Johann Jakob Christian Donner.<sup>9</sup> Ma nella sua biblioteca ci sono anche le traduzioni dalla tragedia di Wilamowitz, e il poeta si era confrontato con ammirazione e rispetto con gli scritti del *princeps philologorum*.<sup>10</sup> Sin dalle sue prime opere, inoltre, Hauptmann aveva affrontato temi mitologici greci:<sup>11</sup> tuttavia un ripensamento da parte sua della cultura greca si realizza soprattutto attraverso l'esperienza di un viaggio in Grecia, nel 1907, durante il quale lo scrittore redasse un diario, pubblicato con il titolo *Griechische Frühling (Primavera greca)*, in cui esprime il suo personale panteismo magico, che si ritrova in altri suoi scritti, e si sofferma anche sull'origine della tragedia, ricondotta ad arcaici sacrifici umani.<sup>12</sup> Però non nel teatro di Dioniso ad Atene, dove Hauptmann non riesce a immaginare «il fecondo mondo della tragedia, nata di notte» (CA: VII, 46),<sup>13</sup> ma a Delfi sembra al poeta di poter afferrare emotivamente come fosse nata la tragedia.

Dalle profondità della fonte di sangue sotto di me saliva un'oscura, accecante follia. Mentre si rappresentava simbolicamente con il sacrificio del capro la richiesta crudele di un dio, altrimenti benevolo, e nel più elevato simbolo dell'arte drammatica piena di dio, che al sacrificio seguiva, le rocce riecheggiavano il grido tremen-

---

129-50. Per l'intertestualità nella tetralogia cf. da ultimo Sprengel 2018 e l'analisi di Frick 1998, 170-212.

<sup>9</sup> Cf. Sprengel 2018, 94-6.

<sup>10</sup> Cf. Fowler, Hoefert 1997.

<sup>11</sup> Forse sarebbe necessario un nuovo lavoro su Hauptmann e la cultura greca; credo che un libro complessivo resti quello di Voigt 1965 (rielaborazione di un libro del 1948). Utilissime premesse sono in Sprengel 2018 (uno dei massimi studiosi di Hauptmann e ottimo conoscitore del suo *Nachlass*).

<sup>12</sup> Sul significato del viaggio di Hauptmann, cf. Meidl 2012.

<sup>13</sup> L'edizione di riferimento delle opere di Hauptmann è quella della cosiddetta 'Centenar-Ausgabe': Hass, Machatzke, Bungies 1962-74 (citata in forma abbreviata come CA). In italiano, una scelta di opere di prosa e teatro di Hauptmann fu tradotta a cura di Lavinia Mazzucchetti ed Ervino Pocar per la UTET (1967).

do delle vittime umane uccise dalla mano del vendicatore, il cadere sordo dell'ascia vendicatrice, i lamenti corali di orrore, della minaccia, del timore orrendo, della disperazione selvaggia e del giubilante trionfo del sangue. Non si può negare che tragedia significa: inimicizia, persecuzione, odio e amore come furore di vita! Tragedia significa: angoscia, necessità, pericolo, pena, tortura, martirio, significa malvagità, crimine, viltà, significa assassinio, sete di sangue, incesto, macello - lì dove l'incesto solo con violenza è penetrato nell'ambito dell'orrore. Vedere una vera tragedia significa diventare di pietra, guardare negli occhi di Medusa, significa prevedere l'orrore che la vita prepara sempre in segreto persino per i favoriti degli dei. L'orrore regnava in questo spazio teatrale pubblico, e se penso come la musica racchiude in maniera eccitante l'essenza di parole semplici, di qualsiasi canzone, allora io sento un brivido freddo percorrermi pensando alle danze e ai suoni del coro che accompagnavano questa azione omicida. Mi immagino che di tanto in tanto, dal brulichio di migliaia di greci che sedevano in questo semicerchio si dovesse alzare un unico, terribile grido d'aiuto per la paura, l'angoscia, l'orrore, assordante verso il cielo degli dèi, così che la più terribile oppressione e la più terribile tensione si trasformava in follia insanabile.<sup>14</sup>

Questa concezione oscura delle origini e dell'evento tragico condiziona il poeta in altre opere di argomento greco, tra cui la tragedia *L'arco di Odisseo*, scritta direttamente dopo il viaggio in Grecia (1907-08). Ma riaffiora potentemente decenni dopo, quando Hauptmann mette mano a un'opera su Ifigenia, in cui il poeta intendeva rinnovare la tragedia greca ed entrare direttamente in competizione con Goethe, la cui *Ifigenia in Tauride* fu il dramma più rappresentato sulle scene tedesche durante il nazismo.<sup>15</sup>

Evidente è il rifiuto da parte di Hauptmann del classicismo di Weimar e winckelmanniano, chiara l'influenza su di lui delle pagine di Bachofen, Rohde, Walter Pater e soprattutto Nietzsche.<sup>16</sup> Da qui l'idea di proporre una Ifigenia nuova rispetto a quella di Goethe, nella quale, secondo Hauptmann, non si riesce a intuire l'orrore della casa dei Tantalidi: un'opera delicata, quella goethiana, che presenta persone

<sup>14</sup> CA, 7: 79. Nel presente contributo, le traduzioni dei passi di Hauptmann sono sempre dell'Autrice. Una traduzione della tetralogia a uso didattico è a cura di Marelli (Hauptmann 2010), che offre anche, nell'introduzione, una fine lettura dell'*Ifigenia in Delfi*, senza però tener presente le molteplici discussioni della letteratura secondaria, né affrontando il problema del rapporto della tetralogia con il nazismo.

<sup>15</sup> Cf. Hall 2013, 220-30.

<sup>16</sup> Sulle opere di questi autori presenti nella biblioteca di Hauptmann, cf. Sprengel 1982, 379-86.

«troppo ben educate, troppo istruite».<sup>17</sup> L'intenzione di opporre all'umanesimo goethiano un nuovo umanesimo, che tenesse conto dello scontro tra il lato irrazionale e violento della cultura greca arcaica e quello invece solare, apollineo, della cultura classica, guida la riscrittura di Hauptmann del mito di Ifigenia prima e poi di tutto il mito degli Atridi. Quest'idea si intreccia con l'abuso ideologico della cultura greca da parte delle alte gerarchie naziste e con la guerra: negare perciò un senso politico all'ultima fluviale opera drammatica di Hauptmann, opera di teatro e dunque pensata per la messa in scena pubblica sotto un regime, appare impossibile, sebbene non si debbano cercare, nei personaggi mitologici della tetralogia, controfigure di precisi personaggi dell'epoca, Hitler incluso.<sup>18</sup> Piuttosto la 'tetralogia' (il titolo fu attribuito postumo ai drammi) rispecchia i dubbi e le ambivalenze dell'anziano poeta rispetto a quel che accadde a partire dal 1933, l'anno della presa al potere di Hitler, e anche le sue oscillazioni «tra il pietismo cristiano sofferente e il dionisismo sfrenato», per usare le parole di Thomas Mann (1976, 141),<sup>19</sup> senza però dimenticare l'auspicio che una prospettiva apollinea e solare subentri finalmente alla barbarie.

La tetralogia di Hauptmann nasce perciò in maniera molto tormentata e tale tormento rispecchia. Dopo *Ifigenia a Delfi*, Hauptmann scrisse nell'ordine i cinque atti di *Ifigenia in Aulide* e gli atti unici *La morte di Agamennone* ed *Eletra*. L'intero ciclo fu completato nel novembre 1944, pubblicato per la prima volta in tre diversi volumi tra il 1944 e il 1948 e infine come opera singola nel 1949. La stesura dell'opera segue tutta la parabola della guerra e della catastrofe tedesca.<sup>20</sup> Il 15 novembre del 1941 fu rappresentata a Berlino *Ifigenia a Delfi*, e l'autore fu salutato da entusiastici applausi: l'opera ebbe 39 repliche.<sup>21</sup> Nel novembre di due anni dopo *Ifigenia in Aulide* al *Burgtheater* di Vienna con la regia di Lothar Mühel, significativamente lo stesso regista dell'*Oresteia* che aveva inaugurato i giochi olimpici del 1936. Durante la rappresentazione, Hauptmann sedette sul palco principale insieme al *Gauleiter* von Schirach. Improbabile

<sup>17</sup> Cf. la citazione di Hauptmann in Cercignani 2006, 8, nota 3: «Dies Kunstwerk ist nicht elementar [...] Es zeigt nicht, läßt nicht einmal ahnen die Furchtbarkeit der Tantaliden. Es zeigt nicht den mutterblutbefleckten, erinnyengehetzten Orest [...] Das Grausen ist nirgends wahrhaft da. Hier sprechen allzu wohlherzogene, allzu gebildete Leute [...]».

<sup>18</sup> Cf. Barbian 1999 e soprattutto Sprengel 2009. Cf. Voigt 1946 (testimonianze biografiche di opposizione al nazismo).

<sup>19</sup> Cf. Mann 1976, 141: «Der Gekreuzigte und Dionysos waren in dieser Seele mythisch vereinigt, wie in derjenigen Nietzsches, - der Schmerzensmann, der Mann von Gethsemane und der das Gewand im sakralen Tanze raffende Heidenpriester (...)». Mann gioca un ruolo importante nella ricezione di Hauptmann come autore che oppose resistenza al nazismo, pur non scegliendo la via dell'esilio.

<sup>20</sup> Cf. in maniera equilibrata Ziolkowski 2008. Per una dettagliata analisi della struttura delle tragedie, cf. Horn 2008, 269-318.

<sup>21</sup> Cf. Hall 2013, 217-20.

che Hauptmann pensasse casualmente alla riscrittura di un mito usato in maniera propagandistica dal regime sin dal 1936: proprio con tale contenuto, gradito ai nuovi detentori del potere, assecondando una personale interpretazione della cultura greca che data-va a decenni addietro, il poeta poteva pensare di rivaleggiare con Goethe e di lasciare qualcosa di imperituro alla letteratura tedesca.

### 3 *Ifigenia a Delfi*

La prima tragedia in ordine di scrittura della trilogia, dal luglio al settembre 1940,<sup>22</sup> prende avvio da una pagina del *Viaggio in Italia* di Goethe (19 ottobre 1786) dove il poeta, seguendo la *fabula* 122 di Igi-no, scrive un abbozzo per una continuazione della sua *Ifigenia in Tauride*.<sup>23</sup> Nel piano di Goethe, Elettra attende a Delfi che Oreste e Pilade portino dalla Tauride l'immagine della dea e sta offrendo in voto nel tempio di Apollo l'ascia con cui la madre ha ucciso Agamennone e Oreste ha commesso il matricidio, quando un greco giunto nel tempio le racconta come quelli fossero stati sacrificati dalla sacerdotessa della Tauride e lui stesso si fosse fortunatamente salvato. Giungono Oreste, Pilade e Ifigenia, nella quale il greco riconosce la tremenda sacerdotessa della Tauride: Elettra sta per ucciderla con la stessa ascia che tante sventure ha già portato alla sua famiglia, ma le sorelle si riconoscono e si abbracciano. Quest'ultima scena, aggiunge Goethe, se riuscita, sarebbe stata la più grandiosa e commovente mai vista in teatro.<sup>24</sup> Fin qui Goethe: Hauptmann prende lo schema di Goethe, ma la sua Ifigenia acquista tratti inediti e sconosciuti alla tradizione precedente.

Al melodramma goethiano, che ha antecedenti nell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide, Hauptmann oppone una tragedia senza lieto fine. La sua Ifigenia ha perso l'originaria identità: ormai è una creatura delle tenebre, come la dea che officia, e non intende smettere di essere la sacerdotessa di Ecate, alla quale è profondamente devota. Oreste e Pilade giungono a Delfi insieme alla sacerdotessa, di cui nel dramma

<sup>22</sup> Una minuziosa ricostruzione delle stesure della tetralogia di Hauptmann si deve a Santini (1998).

<sup>23</sup> Hauptmann nella Premessa alla prima edizione della tragedia (1941), dice di aver ricevuto dall'intendente generale del teatro tedesco a Praga, Oskar Walleck, alcuni numeri di un giornale da lui diretto, nel quale trova il testo di Goethe, che trascrive. L'idea che vi era espressa catturò Hauptmann, al punto da cominciare a lavorare a una tragedia che la sviluppasse. Tuttavia, specifica Hauptmann, egli non intende certo gareggiare con il divino Goethe, né mancargli di rispetto: «Argomenti come questo erano già antichi duemila anni fa e già allora sono stati trattati come dramma: dunque non si può obiettare nulla se anche centinaia di anni dopo Goethe esercitano la loro attrattiva sulla fantasia di un autore drammatico» (CA, 3: 1026).

<sup>24</sup> CA, 3: 1026: «Wenn diese Szene gelingt, so ist nicht leicht etwas Größeres und Ruhrenderes auf dem Theater gesehen worden».

di Hauptmann non conoscono l'identità, per portare l'immagine della dea Ecate dalla Tauride allo spettrale tempio della dea, che costituisce l'ambientazione unica della tragedia. Elettra sta aspettando nel tempio e a lei Oreste si presenta nelle vesti false di Terone: non riconosce la sorella, ma è attratto da lei, persino dal punto di vista sessuale. Oreste/Terone appare in preda a 'nera follia', ma non è il solo, perché i personaggi agiscono al confine tra realtà e incubo, tra visioni mostruose e superumane e miserie e desolazioni umane: «La verità è solo sogno! E sogno è verità», esclama Oreste/Terone dopo essere apparso in scena, con i capelli lunghi, bianchi, portando all'altare del tempio un remo, lo stesso altare dove appena prima Elettra, che sta dormendo, ha deposto la doppia ascia, strumento d'assassino di Clitemnestra.<sup>25</sup> Oreste/Terone afferma di essere a capo di una spedizione che riconduce il simulacro della dea Ecate a Delfi e la sacerdotessa, che in Tauride officiava i sacrifici umani e ha ucciso anche Oreste e Pilade. Perciò quando, nella quinta scena del secondo atto, Ifigenia compare come anonima somma sacerdotessa, vestita di rosso, alla guida di un corteo funebre, ieratica e più alta delle altre figure, con «un immobile sorriso arcaico»,<sup>26</sup> Elettra vuole assalirla e ucciderla perché in lei crede di vedere l'assassina del fratello, che invece si palesa e rivela di essere ancora vivo, insieme a Pilade. Al temporale che si è addensato per l'arrivo della dea tenebrosa segue ora il trionfo della luce, Pircone, il sommo sacerdote del tempio, può annunciare la riconciliazione tra Apollo e Artemide/Ecate. I fratelli e Pilade, finalmente liberi dalle tenebre della follia, si sciolgono in un abbraccio riconciliatore e in un pianto consolatorio. Ma la sacerdotessa che una volta fu Ifigenia non saluta i fratelli e permane nella sua ieratica indifferenza. Il sangue che le scorre nelle vene, dice, è più simile alla neve dell'Olimpo che al fulmine di Zeus. Come Ecate resta fredda davanti ai sanguinosi sacrifici che esige, così adesso la sacerdotessa rimane intoccata dall'affetto e dalla gioia che coinvolge i fratelli e l'amico, reciprocamente riconosciuti.

Ifigenia, sollecitata da Oreste, rifiuta di ricordare il nome di Agamennone e persino il proprio nome. Coprendosi il volto con un velo nero si ritira per sempre nei recessi del tempio, a cui gli altri non hanno accesso, sacrificandosi alla dea:

**25** CA, 3: 1040: «Einerlei! denn Wahrheit ist nur Traum! und Traum ist Wahrheit!».

**26** CA, VII: 1063 (didascalia): «ein unbewegliches archaisches Lächeln».

Quel che mi sta intorno, | quel che si annida in me | muore impo-  
tente nella veste sacerdotale | che mi avvolge. | Un giorno fu por-  
tata una vergine sull'altare, | ebbene sì, ero io. | Non voglio e non  
posso sapere, cos'è che accadde. | Basta: morii ed entrai nel divi-  
no | e non voglio di nuovo vivere nel mondo mortale.<sup>27</sup>

Il giorno dopo, Ifigenia implora la dea di proteggerla e di tenerla nascosta, perché tornare quella che era un tempo le sarebbe stato insostenibile. Ripete il suo desiderio nell'intenso colloquio con la sorella, che la considera un «dolore che cammina»;<sup>28</sup> non un dolore, ma la «morte che cammina», la corregge Ifigenia: nulla di quel che era stato è adesso, nulla può tornare indietro. Il suo dolore individuale diventa strumento di redenzione per il mondo intero.<sup>29</sup> Del resto, la vergogna le impedirebbe di tornare alla luce, perché così sarebbe chiaro che Agamennone ha ingannato tutti, che il sacrificio non c'è stato. Lei, al contrario, dovrebbe scontare la pena per aver sacrificato, come sacerdotessa, tanti giovani in Tauride. Elettra si sente «piccola»,<sup>30</sup> enormemente piccola, rispetto all'immensità del sacrificio di Ifigenia, ma Pilade la convince ad accettare il sacrificio della sorella: Apollo ha scacciato le Erinni e Oreste ha sognato la madre, che gli ha donato l'alloro dell'espiazione. Oreste sta dunque per essere nominato nuovo signore di Argo, quando giunge la notizia che la sacerdotessa di Ecate si è gettata dalle rupi Fedriadi, che incombono su Delfi. Il suicidio, oscuramente annunciato, si è consumato. Così si è compiuta la volontà del dio, decreta il sommo sacerdote Pircone: neppure la volontà di Ecate/Artemide, infatti, può opporsi a quella di Apollo. Ifigenia doveva morire:

Il cerchio è chiuso: si è compiuto | il volere del dio! [...] L'oracolo di Delfi, l'onnipotente, | stabilì una volta per questa sacerdotessa | il sacrificio mortale! E persino la dea non può spezzare | l'alto decreto di (Apollo) Pitone.<sup>31</sup>

**27** CA, 3: 1068: «Was hier sich um mich, was sich an mich nestelt, | ohnmächtig stirbt es an dem Priesterkleid, | das mich umgibt. Ward eine Jungfrau einst | der Göttin auf dem Altar dargebracht, nun, so geschah es auch dereinst mit mir. | Ich will und mag nicht wissen, wie's geschah. | Genug: ich starb ins Göttliche hinein und mag im Sterblichen nicht wieder leben».

**28** CA, 3: 1077: «ELEKTRA. [...] Du scheinst mir, Höhe, wie ein Schmerz, der wandelt - | nein, mehr: als wie der Schmerz der ganzen Welt».

**29** Proprio in questo consisterebbe il senso del tragico in Hauptmann secondo Hofmann 2002.

**30** CA, 3: 1086: «sie (sc. Ifigenia) hat | mich klein gemacht! uns alle winzig klein!»

**31** CA, 3: 1090: «PYRKON. Vollendet ist der Ring: geschehen ist | der Götter Ratschluß! [...] Der Spruch von Delphi, der allmächtige, | bestimmte dieser Priesterin dereinst | den Opfertod! Und Pythos hohen Spruch | vermochte selbst die Göttin nicht zu brechen».



#### 4 La legge del sacrificio e del dolore

*L'Ifigenia a Delfi* inizia con un dissidio cosmico, tra le divinità della luce e del buio, tra Apollo e la sorella Artemide, che è anche Ecate, e finisce con la loro riconciliazione, a cui corrisponde la reintegrazione sociale del matricida Oreste, completamente purificato. Il volere degli dèi, in particolare di Apollo, riporta l'armonia, che per realizzarsi ha bisogno del volontario suicidio/sacrificio di Ifigenia. L'individuo si fa strumento di una volontà superiore, che non si può contraddire né cambiare. La scelta di Ifigenia si iscrive nell'ambito della necessità di compiere il destino, inteso quale forza che supera la volontà degli stessi dei. Perciò l'auto-sacrificio di Ifigenia appare un gesto necessario per chiudere definitivamente con il passato.<sup>32</sup> Hauptmann si concentra sugli aspetti più universali del mito, riflette sull'insignificanza della singola esistenza rispetto alla stirpe, al popolo, alla razza, al mondo intero. Più alte ragioni spiegano il dolore perennemente presente nel mondo, un dolore però fecondo di speranza nel cambiamento, relegato in un passato mitico, ancestrale. Del resto, come si è accennato, Hauptmann vedeva proprio nel sacrificio umano il nucleo originario della tragedia e del tragico, inteso quale sempiterna condizione esistenziale per l'uomo.

Se Goethe con l'abbozzo dell'*Ifigenia a Delfi* riaffermava l'idea di un umanesimo universale nel segno della fratellanza umana e della pace, che è al centro della sua *Ifigenia in Tauride*, Hauptmann andava deliberatamente in direzione contraria: il nuovo costava sangue e fatica, i sentimenti dei singoli sono nulla rispetto ai disegni del Fato. La legge del dolore domina le umane vicende,<sup>33</sup> ma del resto solo attraverso il dolore è possibile il cambiamento. La barbarie irrompe ciclicamente nel mondo, ma ciclicamente pure si prospetta una nuova età di luce. La tragedia di Hauptmann, dunque, sembra annunciare un 'nuovo mondo' sulle rovine del mondo antico, arcaico e sanguinario, che si può conciliare con l'idea della luce apollinea apportata dal cosiddetto 'Terzo Reich': in linea cioè con la concezione sottesa all'*Oresteia* presentata ai giochi olimpici nel 1936, in linea con i coevi proclami di Alfred Rosenberg e Joseph Goebbels, e anche con alcune notazioni diaristiche dello stesso Hauptmann, che sino al 1940 crede alla potenza del progetto hitleriano, alla guerra, e alla sua capacità rigeneratrice per la Germania.<sup>34</sup> Scrisse Alfred Rosenberg:

**32** Il significato del sacrificio di Ifigenia rimane però controverso, tanto più che non compariva nella prima redazione della tragedia. Cf. la fine argomentazione di Cercignani 2006, 107-10. Sul significato del sacrificio e dell'autosacrificio nella concezione del tragico di Hauptmann cf. Hofmann 2002.

**33** Cf. Delvaux 1994; Aretz 1999, 361-2, con la bibliografia precedente.

**34** Cf. Ziolkowski 2008, 49; Santini 1998, 127-8.

La greccità è un'unica protesta della nuova vita contro l'essenza oscura, ctonia, estatica delle popolazioni dell'Asia minore. Si chiama Apollo, compendiato con un nome solo, questa greccità che ci è così affine. (cit. in Ziolkowski 2008, 31)

Ifigenia, non più greca ma taurica, non ha possibilità di reintegrarsi nella sua famiglia a Delfi. Il suo auto-sacrificio libera definitivamente la sua stirpe da una macchia originaria, e così il sacrificio, atto barbaro e primordiale, acquista un nuovo senso. Si pensi alla martellante propaganda che di lì a poco sarebbe stata diffusa sul *Völkischer Beobachter*, l'organo principale della stampa nazista, esaltando fanaticamente il sacrificio per la patria come forma suprema di eroismo.<sup>35</sup> La mistica del dolore, il ridimensionamento della volontà individuale, nonché il culto della violenza e la visione del mondo come campo di battaglia di forze tremende tra loro opposte, elementi contenuti nella tragedia di Hauptmann, sembrano conformarsi alle premesse ideologiche del nazismo. Restavano dubbi e drammatiche scissioni interiori, più nell'autore, probabilmente, che nel pubblico. Il ritorno alla barbarie mitica da parte di Hauptmann avveniva all'indomani della 'notte dei cristalli' (9 novembre 1938) e soprattutto, con l'evolversi della guerra, la speranza nel rinascimento tedesco promesso dal cosiddetto 'Terzo Reich' e la prospettiva di un'età apollinea entrò in una crisi irreversibile: tutti gli aspetti di questa crisi si riflettono nella costruzione mitologica della tetralogia. Mentre *Ifigenia a Delfi* fu scritta e completata nel giro di tre mesi, il testo della successiva *Ifigenia in Aulide* viene sottoposto da Hauptmann a una serie di revisioni e ripensamenti tra il settembre 1940 e il settembre 1943.

---

35 Cf. Terrell 2011.

## 5 La mistica del sacrificio e della guerra

L'*Ifigenia in Aulide* di Hauptmann è una tragedia oscura, sanguinosa e visionaria insieme.<sup>36</sup> Il primo atto si apre con il discorso di Critolao, una guardia degli uomini di Menelao, ispirato al prologo dell'*Agamennone* di Eschilo, in cui l'uomo terrorizzato descrive la situazione di stallo nel porto di Aulide e lo stato dell'esercito, decimato dalla siccità. I capi degli Achei si accusano reciprocamente di essere causa del flagello, dovuto all'ira di un dio, e come capro espiatorio viene scelto Palamede, giustiziato con la lapidazione. Un sacrificio inutile, dice con sofferenza la guardia, temendo che presto qualcun altro cadrà ingiustamente vittima di un sacrificio. Menelao sa che l'esercito è sobillato soprattutto da Odisseo, che non vuole andare in guerra e non è zittito da Agamennone: quest'ultimo giace in uno stato di incoscienza e delirio, dopo aver commesso un sacrilegio, spingendosi a cacciare nel bosco sacro alla dea Artemide. Perciò, ha decretato Calcante, deve sacrificare la figlia, e tutto il popolo chiede al Re a gran voce l'impensabile sacrificio. Appare all'orizzonte la nave nera di Ecate, sul cui ponte vi sono cani, cavalli, leoni: tutta la notte riecheggia del latrare dei cani. La dea vuole vendetta ed esige il sacrificio e Agamennone, incapace di dormire o trovare requie con quei lamenti e rumori, impazzisce, sebbene abbia dato l'ordine di andare a chiamare la figlia. Agamennone entra in scena fuori di sé, non sa «se è ancora, o se non è»,<sup>37</sup> mette in dubbio la divinità di Zeus che chiede un sacrificio così ingiusto e straziante, cerca di ribellarsi contro una divinità che gioca con gli uomini come un gatto con il topo e spedisce Critolao ad avvisare Clitemnestra di tornare indietro. Lo prega di non ascoltare le preghiere di Ifigenia (chiamata anche omericamente Ifianassa), la quale cieca come tutti i giovani, che troppo facilmente si sacrificano, potrebbe voler trasgredire il nuovo comando del padre. A Menelao, che emerge dalla notte per consolare il fratello, Agamennone dice: «in quest'ora della mia più alta necessità | un dio benigno ti pone al mio fianco, lo sento, come salvatore».<sup>38</sup> Agamennone sa che l'esercito è a un passo dall'ammutinamento e Odisseo vuole detronizzarlo. Menelao invita il fratello a recuperare la forza regale che gli viene dall'essere un discendente dei Titani e a riprendere in mano l'esercito.

**36** Per un confronto serrato con l'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, cf. Aretz 1999, 375-82.

**37** CA, 3: 850: «Ich weiß nicht, ob ich bin, noch, ob ich nicht bin».

**38** CA, 3: 852: «In dieser Stunde meiner höchsten Not stellt er dich neben mich, ich fühl's, als Retter».

## 6 Potere e follia

Clitemnestra e Ifigenia sono giunte nell'accampamento, il messaggio è arrivato troppo tardi. Agamennone, allora, rivolge il pugnale contro il proprio petto, preferendo sacrificare sé stesso invece della figlia. Menelao e la guardia, Critolao, impediscono il suicidio e Ifigenia abbraccia il padre: ma Agamennone non la riconosce, né riconosce Clitemnestra. In preda a obnubilamento, sviene e viene sorretto dal fratello, che grida: «troppe cose insieme lo opprimono!». <sup>39</sup> Le donne non possono sapere cosa significhi la guerra e quale pericolo incomba su chi comanda: una congiura ha già ucciso Palamede, un'altra vorrebbe altrettanto per Agamennone. Clitemnestra reagisce stupita, non riesce a giustificare il messaggio che la chiamava al campo per festeggiare le nozze di Ifigenia con Achille. Agamennone, riavutosi, le ordina di tornare immediatamente a Micene, ma Ifigenia appare profondamente e improvvisamente cambiata. Come prima Agamennone, afferma di non sapere più chi sia. Anche Clitemnestra non capisce l'improvviso rifiuto da parte del Re, divenuto irriconoscibile persino agli occhi della moglie, che lo considera un «malato»: <sup>40</sup> ma un Re non può ammalarsi, perché con lui si ammala tutto l'esercito degli Achei. Agamennone chiede a Clitemnestra di nascondersi in una locanda sul Citerone, dove lui più tardi le avrebbe spiegato ogni cosa. Interviene però Calcante, minacciando Agamennone: non può opporsi a un dio, mandare via Clitemnestra significherebbe chiamare l'esercito alla rivolta. Nonostante questo terribile ammonimento, spaventata da qualcosa di indefinito nello sguardo di Calcante, Clitemnestra parte. Il secondo atto è ambientato sul Citerone, dove Clitemnestra attende ormai da cinque giorni, incerta sul da farsi: se aspettare Agamennone o se tornare a casa. Entra in scena Peitho, una schiava di Clitemnestra, oscura figura femminile «dalle sembianze di una zingara»: <sup>41</sup> figlia di una sacerdotessa di Ecate, rapita dalla Tauride, non conosce sonno. I suoi occhi vagano nel vuoto e lei stessa vive a contatto con le ombre. Vede la sventura incombere su tutta la famiglia, ma non può nulla davanti a tale visione. Fu la nutrice di Ifigenia bambina, ma uccise suo figlio, purché non subisse la fatica e la pena della vita. Mentre dialoga con Ifigenia, che da lei vorrebbe un farmaco per guarire dalla malattia che l'ha afferrata da quando ha visto il padre nell'accampamento, entra in contatto con la sua dea, con Ecate, che esige un sacrificio; come in trance, al modo di Cassandra nell'*Agamennone* di Eschilo, Peitho racconta a Ifigenia, presa dal

<sup>39</sup> CA, 3: 857: «Allzuviel drang auf ihn ein!»

<sup>40</sup> CA, 3: 860: «Denn du | bist krank!»

<sup>41</sup> CA, 3: 863 (didascalìa): «Peitho, eine Taurierin, ein zigeunerisch aussehendes Weib...»

suo sogno d'amore per Achille, incomprensibili ma tristi visioni, che confondono la fanciulla. Peitho, la maga, consiglia a Clitemnestra di fuggire il più presto possibile: ma come Cassandra non è creduta.

## 7 Contro i sacerdoti

Il lungo dialogo tra Clitemnestra e Peitho diventa cruciale ai fini dell'interpretazione della tragedia: come già nei primi due atti, Agamennone viene descritto da Clitemnestra nel pieno della sua forza e nel suo soverchiante potere e carisma sugli altri capi greci; ma come nei primi due atti, il Re appare circondato da chi trama contro di lui, e specialmente Calcante, esponente della razza avida di denaro e bramosa di potere dei sacerdoti, coloro che abusano della credulità della massa. A lui Peitho attribuisce la responsabilità del vero, grande pericolo corso da Agamennone: Calcante ha del resto interpretato il volere di Artemide, che è stata involontariamente offesa da Agamennone. Calcante vuole perciò nuovamente instaurare in Grecia l'arcaico rito di sacrifici umani, ma Peitho non riesce a rivelare a Clitemnestra, ormai rabbiosa e desiderosa di tornare all'accampamento per vendicarsi di Calcante, che è proprio Ifigenia la vittima predestinata.

Il contrasto tra Agamennone e Calcante si configura dunque come quello tra il nuovo e il vecchio, tra civiltà e barbarie. Il Re dei greci appare superiore fisicamente ed eticamente agli altri, un buon Re, una guida perfetta, succube di divinità invidiose e capricciose e di una casta sacerdotale corrotta e crudele nella quale il pubblico entusiasta e convintamente nazista poteva intravedere gli esponenti dell'invisa 'razza ebraica'.<sup>42</sup> D'altro canto, l'inquietudine di Agamennone è giustificata: non solo la guerra esige un bagno di sangue e riduce il mondo a una distesa di corpi in putrefazione, che ammorbano l'aria; ma, tranne che sulla sua famiglia, Agamennone non può contare su nessuno. Palamede, suo caro amico, è stato assassinato; Odisseo capeggia la rivolta dell'esercito; Calcante cospira orrendamente contro di lui. Hauptmann usa il mito come narrazione delle difficoltà del regime e del peso che grava sul capo di chi comanda. L'atmosfera di dubbio e di dissolvimento dipende dall'enorme responsabilità che incombe sul *Führer*. Agamennone è dunque il Re amato dal popolo e dalla sua famiglia, il padre affettuoso e forte, che forze più grandi, malvagie, hanno cambiato per sempre, minandone la psiche: l'antico Agamennone non vive più - dice il Re, giunto sul Citerone per prendere la figlia, a Clitemnestra. Come Prometeo, è divenuto

---

<sup>42</sup> Al contrario, secondo Usmiani (1999), Calcante sarebbe una controfigura di Hitler e tutta la tetralogia sarebbe una condanna della Shoah.

ingiustamente vittima degli dèi. La «tempesta del destino»<sup>43</sup> ne ha annientato la volontà, né può, come vorrebbe Clitemnestra, uccidere Calcante, perché il sacerdote è solo la voce della moltitudine che esige in scena sangue e sacrificio. A nulla valgono le minacce e la rabbia di Clitemnestra. Agamennone sa di non poter cambiare la volontà degli dèi, che si manifesta intanto con un terremoto. «Morte è verità, non vita»,<sup>44</sup> esclama Agamennone, mentre irrompe il caos, tutto oscilla, e lui stesso sviene. Quando giace ancora incosciente, giunge il fedele Critolao, che descrive la situazione come da fine del mondo: la terra ha tremato, le città tutte sprofondano, si ha paura di una catastrofe definitiva; quel che sembrava costruito per l'eternità, scricchiola e oscilla nelle fondamenta. Le stelle deviano dal loro corso, la terra è febbricitante, e con lei gli uomini. Gli dei si mostrano di nuovo nel loro più minaccioso volto. Non è in questione una vita più o meno felice, ma la stessa sopravvivenza, degli esseri umani e del mondo. Ogni ricchezza svanisce, la terra feconda diviene arida, la carestia infuria, la peste decima uomini e animali, affamata come una lupa. Le fonti sono secche. Sacrificare su sanguinosi altari donne e bambini appare alla folla impazzita l'unico mezzo per tentare di acquietare l'ira degli dei. Clitemnestra decide di fuggire, Critolao resta a guardia di Agamennone. Entra Ifigenia, che non riconosce nemmeno il padre, poi lo crede morto. «L'uomo è morto in lui, non il dio»,<sup>45</sup> sembra confermare Critolao. Il Re si risveglia e parla in maniera enigmatica con la figlia, riconoscendo segni infausti: il mazzo di asfodeli che cade dalle braccia della fanciulla, il vino che versato a terra si sparge come sangue. Agamennone vuole fuggire via, ordina alla figlia di raggiungere la madre e di tornare a casa, a Micene, ma Ifigenia non vuole: preferirebbe la morte alla separazione dal padre.

---

**43** CA, 3: 886: «so wenig bah'ich einen Willen noch | im Schicksalssturme, der mit beiden spielt».

**44** CA, 3: 889: «Tod ist Wahrheit - Leben nicht!»

**45** CA, 3: 893: «Der Mensch ist tot in ihm, doch nicht der Gott!»

## 8 I 'neri demoni'

Il terzo atto è ambientato a Micene. Peitho ha mandato a chiamare Testore, padre di Calcante, nel tentativo di liberare Ifigenia, tornata con la madre a casa, dalla maledizione che le è stata inflitta dall'indovino in Aulide. Uccelli neri sono penetrati nella camera della fanciulla, e le hanno strappato il velo dal volto. Testore non capisce né il presagio, né perché Calcante dovrebbe aver chiesto il sacrificio della principessa. Peitho gli oppone l'incomprensibilità e la follia che regnano su tutto. Testore si rifiuta di credere che la Grecia possa tornare in uno stato di barbarie, officiato dal figlio descritto da Peitho come un «demone nero».<sup>46</sup> L'atmosfera di Micene è ancora più oscura che in Aulide: si attende che Agamennone torni, da un momento all'altro, per esigere la figlia da sacrificare. Egisto, parlando con Clitemnestra, dichiara che gli si opporrà con tutto sé stesso: ma non è l'Egisto amante della regina, come nella tragedia greca. È invece un uomo che Agamennone ha umiliato e cacciato in esilio, al quale non ha voluto concedere in sposa proprio Ifigenia; a suo tempo fu anche uno dei pretendenti di Clitemnestra, ma troppo giovane. Arriva Agamennone, fuori di sé, per prendere Ifigenia: Clitemnestra tenta di impedirglielo in ogni modo, ma è la stessa fanciulla, fuggita dalla sorveglianza di Egisto, a gettarsi tra le braccia del padre e a gridare: «devo morire come vittima sull'altare | degli Achei e per la vittoria degli Achei: | questo adesso è il mio volere!».<sup>47</sup> Mentre Ifigenia viene ormai presa dal delirio, una schiera di vecchi, capeggiata da un centenario con la barba bianca, entra in scena a chiedere la vittima per il dio.

Nel quarto atto l'ambientazione si sposta di nuovo nell'accampamento acheo, dove appare Menelao in catene – prigioniero dell'esercito, che ne vuole la lapidazione – e dove Calcante, Achille e Odisseo stanno decidendo sul da farsi e sul sacrificio di Ifigenia richiesto dal dio. Il popolo tutto è in sobillazione, urla morte ai capi, cerca la figlia del Re, chiede giustizia. Calcante riesce a calmare la folla promettendo che Achille andrà a Micene e ricondurrà a forza Agamennone e Ifigenia, legata come un agnello da sacrificio. Promette anche che quando il coltello la taglierà la gola, allora, copiosa, scorrerà la pioggia e finalmente finirà la siccità.

La rappresentazione della folla, attraverso singole voci, ricorda da vicino esperimenti del teatro espressionista del primo Novecento, e in particolare *l'Antigone* (1917) di Walter Hasenclever.<sup>48</sup> Dispe-

<sup>46</sup> CA, 3: 901: «Doch was ich sprach, ist Wahrheit, und dein Sohn | ist jener schwarze Dämon, der sie ausspie».

<sup>47</sup> CA, 3: 912: «Ich soll als Opfer sterben auf dem Altar | Achaias und für der Achäer Sieg: | das aber ist mein eigener Wille nun!».

<sup>48</sup> Cf. Hasenclever 2013.

rato, affamato, il popolo vuole il sacrificio non della sola Ifigenia, ma di tutte le vergini; accusa tutti i capi di essere dei traditori, di usarli per raggiungere i loro scopi; ma ne ha anche per Calcante

che ruba tesori nascosti | e li deposita nella cantina di casa sua! | Non vogliamo la guerra, vogliamo pane! | Deve comandare l'aratro | le rocce devono fiorire! | Avanti, torniamo a casa! - Siamo forse pesci? No! | Abbiamo bisogno di campi fecondi, non del mare! | A morte, a morte i capi! - Colpite a morte i capi!<sup>49</sup>

La scena della rivoluzione viene interrotta dal fulmine di Zeus e dall'apparizione, che ha del soprannaturale, di Taltibio, che annuncia come Agamennone, «il Re più ricco della Grecia - | ed anche senza quel che qui accade il più potente dell'Ellade»,<sup>50</sup> sia pronto a sacrificare sua figlia e descrive il grandioso corteo che si sta avvicinando, in cui Ifigenia, più simile a Selene, è trasportata con un carro aureo di buoi bianchi, coperta da un velo, con un segno della mezzaluna sulla fronte. Compare la statua della dea Ecate, e una sacerdotessa simile a Peitho. Si compie allora il rito, in un'atmosfera spettrale ma di estremo coinvolgimento sinestetico: la folla è ammutolita, risuona la voce di Ifigenia che grida di volersi sacrificare per la patria. Comincia, recita la didascalia, un

immenso parossismo di commozione e pianto. Ci si inginocchia, ci si prostra, si striscia davanti a Ifigenia, si baciano le sue mani. Achille, per impedire che la folla si avvicini troppo, la protegge. Anche Calcante mostra segni di commozione.<sup>51</sup>

La descrizione della didascalia rinvia a molte delle scene isteriche di folla che si trovano nei filmati dell'epoca. Le voci all'unisono salutano Agamennone: «Heil, König Agamennon! Heil! Heil! Heil!» (CA, 3: 925).

Il discorso di Agamennone contiene tutti i *topoi* delle ideologie fasciste: il ringraziamento al popolo per il sostegno, l'urgenza e la difficoltà dell'ora, l'inizio di un'epoca nuova, la necessità del sacrificio per la patria, la sacralità del sangue.<sup>52</sup> Col sacrificio di Ifigenia,

<sup>49</sup> CA, 3: 923: «Wir wollen keinen Krieg, wir wollen Brot! - | Der Pflug soll herrschen, blühen soll der Karst! | Auf, auf zur Heimat! - Sind wir Fische? Nein! - | Wir brauchen fetten Acker, nicht das Meer! - | Tod, Tod den Fürsten! - Schlagt die Fürsten tot!».

<sup>50</sup> CA, 3: 924: «Ein Mann, der reichste König Griechenlands - | auch ohne alles das, was hier geschieht, | der mächtigste in Hellas».

<sup>51</sup> CA, 3: 925: «Es beginnt ein ungeheuer Paroxysmus der Rührung und des Weinens. Man kniet nieder, stürzt nieder, kriecht zu Iphigenie, küßt ihre Hände. Achilleus, um den Zudrang zu hemmen, tritt vor sie. Auch Kalchas gibt Zeichen der Erschütterung».

<sup>52</sup> Per questi contenuti nel generale, cf. Jesi 1979. Delvaux (1992, 200-3) vede nell'incitamento alla guerra contro Troia echi della propaganda nazionalsocialista contro



affidato ad Achille, Agamennone promette riconciliazione e perdono nello stato maggiore, si presenta come l'uomo della provvidenza, l'eletto dalla divinità. Agamennone diventa sacerdote e Re in una sola persona e grida alla guerra sacra. La folla entusiasta si affretta alle navi per la partenza. Nel quinto atto, all'interno del tempio, Calcante, Critolao e Peitho dialogano tra loro. Achille non vuole più sacrificare Ifigenia, che appare in scena in preda a visioni e sogni. Il sacrificio sembra dunque ancora in forse, ma compaiono tre personificazioni della divinità: Kore, la Madre e la Nutrice,<sup>53</sup> che prendono Ifigenia, la imbarcano sulla nave nera di Ecate e la portano in Tauride, per renderla la somma sacerdotessa della dea. Solo allora Agamennone, in stato ancora di trance, può urlare al popolo che gli dèi sono finalmente placati e che si può andare a Troia.

## 9 La caduta degli dei

Contaminando l'*Agamennone* di Eschilo, l'Euripide dell'*Ifigenia in Aulide* e l'*Edipo Re* di Sofocle, usando a profusione notizie storico-religiose di varia provenienza sul culto di Ecate, della luna, dei sacrifici, Hauptmann scrive una strana tragedia, ambientata in una situazione eccezionale, in un momento di stasi luttuosa, di rovina totale ma anche inaspettata: «O Dio, in quale oscurità siamo presi!», esclama nel prologo Critolao.<sup>54</sup> La guerra non c'è ancora, le navi dei Greci non possono salpare verso Troia, ma la necessità della guerra, le sue leggi che superano persino la volontà degli dèi, i suoi orrori, dominano un mondo stretto dalla morsa delle sventure naturali: la siccità e i terremoti.

Morte e distruzione regnano in un mondo agonizzante, minacciato dalla metaforica nave nera di Ecate all'orizzonte. Ma è proprio nell'ora suprema della rovina che si annuncia la rinascita. Non si tratta più, dice Critolao a Clitemnestra, della vita dei singoli: ne va del mondo intero, del Tutto. In questo momento apocalittico, i personaggi principali - Agamennone, Clitemnestra, Ifigenia - cadono in uno stato di labilità psichica, perdono il senso della realtà, sono preda di visioni, sogni terrificanti, presagi. Un mondo fermo nell'immobilità della morte e della follia: «chi guardando vicino e lontano | va cercando una sponda | e non la trova e vaga instabile nel vasto Tutto, | e poiché prova angosce senza nome | e trova la vita eterna piena

---

gli ebrei. Il *Völkischer Beobachter*, nel recensire lungamente la prima, si sofferma sulla capacità di Hauptmann di conciliare uno stile elevato con il discorso 'naturalistico', anzi 'realistico'.

<sup>53</sup> Sui significati simbolici di queste tre emissarie di Ecate, cf. Cercignani 2006, 83-4 nota 22.

<sup>54</sup> CA, 3: 845: «O Gott, in welchem Graun sind wir gefangen!».

d'orrore, | ulula preso da selvaggia follia e vuole la morte»,<sup>55</sup> dice l'infanticida Peitho. In questo stato di impotenza, i capi litigano tra loro. Palamede (l'amico più stretto di Agamennone) viene lapidato: questo episodio sembra riflettere i vari regolamenti di conti all'interno delle alte gerarchie naziste o le accuse di alto tradimento – ad esempio il caso, che fece molto scalpore, di Rudolf Hess, imprigionato nel maggio 1941 nel Regno Unito, dove si era paracadutato per condurre a termine una mai chiarita missione: un pazzo, come fu definito da Hitler che ne era stato il più caro amico.

Ma su tutti i personaggi spicca Agamennone: un uomo tormentato, che non sa più chi è e che davanti alla dolorosa decisione di dover uccidere la figlia sviene; un uomo in preda alla sua coscienza vacillante, che però addossa su di sé il dolore del mondo e con un atto estremo di responsabilità accetta di sacrificare la figlia. Non vi è alcuna crudeltà in questo Agamennone *Führer* indiscusso dei Greci, ma un profondo conflitto interiore che si risolve mettendo la patria sopra ogni cosa.

Il drammaturgo, che meditava di intitolare tutta la tragedia *Agamennone*, vuole decisamente valorizzare e rendere originale il suo personaggio rispetto a tutte le fonti antiche. L'Agamennone di Hauptmann ha lo stesso sangue dei Titani, è fratello di Prometeo, e come questo è destinato a soffrire per il bene dell'umanità intera. La sua sofferenza serve a redimere tutti, il suo eroismo implica un dolore smisurato e diventa preludio a una grandezza eterna. Il Re è anche sacerdote e unico interprete degli dèi:

la terra trema sotto i suoi passi. | Chi tra gli altri capi può contrapporglisi, | se l'ira gli si addensa sotto le ciglia? | Odisseo trema, Aiace, persino Achille. | La determinatezza di Zeus promana dai suoi occhi neri, | quella che unisce in modo inconfutabile azione e parola. | Se parla, è come tuonasse – potenza primordiale! | Inutile è opporsi. | Il popolo greco era disperso, distrutto; | l'Atride lo ha reso unito per una sola impresa; | nessuno mai poteva farlo, tranne lui. | E questa grande impresa – in un modo o nell'altro – | la porterà a termine come signore dell'Ellade.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> CA, 3: 863: «Wes Auge Nahes und auch Fernes sieht, | der irrt umher und sucht nach einem Ufer | und findet's nicht und schwebt im weiten All, | und wie er namenlose Ängste fühlt | und ewiges Leben grauenvoll empfindet, | heult er in wildem Wahsinn nach dem Tod».

<sup>56</sup> CA, 3: 876-7: «Die Erde zittert unter seinen Sohlen. | Wer unter allen Fürsten hält ihm stand, | wenn Zorn sich unter seiner Braue sammelt? | Odysseus zittert, Aias, selbst Achill. | Zeus' Ratschluß zuckt aus seinen schwarzen Augen, | der Wort und Tat unwidersprechlich eint. | Donner ist's, wenn er spricht – urmächtiger! | Vergeblich ist's, dawider sich zu setzen. | Zersprengt, zerrissen war das Griechenvolk; zu einer Tat hat's der Atrid' geeint: | was keiner je vermocht hat außer ihm».

Così afferma un'adorante Clitemnestra. E Ifigenia lo saluta come dio: «lui è un dio! Credetemi! Si avvicina!».<sup>57</sup> Il popolo lo osanna con l'urlo nazista, *Heil! Heil!* e lo segue ciecamente. Agamennone (come Edipo) è incolpevole. Sono gli dèi e gli uomini che cospirano contro la sua grandezza. Al tormento interiore di Agamennone, alla necessità che lo stringe da ogni parte, fa riscontro una classe di generali infida e pronta al tradimento, non solo del *Führer*, ma anche del popolo, che perciò arriva a maledire i capi e a rivoltarsi contro di loro, ma è poi riappacificato dalla potenza e dal carisma di Agamennone.

Soprattutto l'ultimo, lungo discorso del sommo Re, che compare in scena in un'armatura tutta un fulgore d'oro, rivela l'uso di luoghi comuni della retorica fascista, dall'«urgenza dell'ora» usata già da Mussolini a proposito della disfatta di Caporetto, alla corruzione del nemico e alla sofferenza del popolo come esortazione alla guerra,<sup>58</sup> ai toni sacrali dei discorsi del ministro della propaganda Joseph Goebbels: in particolare, viene in mente il discorso allo stadio di quest'ultimo del 18 febbraio 1943, in cui il ministro della propaganda annunciava la guerra totale, e strumentalizzava la disfatta di Stalingrado come momento di resurrezione e rivincita della Germania rispetto alle forze giudeo-bolsceviche.<sup>59</sup> Il discorso di Goebbels si concentra sull'«urgenza dell'ora» (*Die Stunde drängt! Die Stunde aber drängt; Eile ist ihr Gebot. Der totale Krieg also ist das Gebot der Stunde!*), e l'Agamennone di Hauptmann esordisce: «Heilig ist | die

57 CA, 3: 905: «Er ist ein Gott! Oh, glaubt mir doch: er naht!»

58 CA, 3: 928: «Und nun, ihr Griechenstämme, hört mich an! ! Ihr Dorier, Jonier und Aiolier, | ihr habt den Priester-König nun gesehen. | Hört jetzt, was Ares spricht - mit meiner Stimme - , | der große allgewaltige Herr des Kriegs: | Krieg! Krieg | den üppigen Dardanern Krieg! | Schon kräuselt sich die Welle, fegt ein Hauch| die Wasserbahn: auf, auf nach Ilion, | wo Alexandros mit Helenen geil, | der Troas fette Triften vom Gebrüll | und brünstigen Gestampf der Rinder dröhnen! | Indes von Durst und Hunger Hellas stirbt, | praßt Troja tag und Nächte lang beim Gastmahl, | um dann in Bett der Wollust sich zu wälzen. |Nun wartet euer die Trojanerin, | das Gastmahl euer und die fette Trift, | damit ihr Haus und Altar in ihr gründet. | Hört, wie die Segel flattern: Wind kommt auf! | Bald kehren unsre hohlen Schiffe wieder, | mit Schätzen schwer befrachtet bis zum Rand. | O welch ein Jubel, wenn das Griechenschwert | vom schwarzen Phrygerblute wütend träuft, | vom geilen Blut des Paris euer Speer, |wenn ihr zu Haus und Herd ruhmreich zurückkehrt!»; «E ora, stirpi dei Greci, ascoltatemi! | Dori, Ioni ed Eoli, |avete visto adesso il re-sacerdote. | Adesso ascoltate, quel che Ares dice - con la mia voce - | il grande onnipotente signore della battaglia: |Guerra! Guerra! Guerra ai lussuriosi Dardani! | L'onda già si innalza, scorre la brezza sul filo |dell'acqua: avanti, avanti, a Illo, |dove Alessandro ha voglia di Elena,| i grassi pascoli della Troade rimbombano del muggito) e del calpestio fervente dei buoi! | Mentre l'Ellade muore di sete e fame, | Troia giorno e notte festeggia nei banchetti | per poi rotolarsi nel letto di libidine. | Ora vi aspetta la Troiana, | il banchetto e il grasso pascolo, | perché vi fondiate la vostra casa e altare. | Ascoltate, come sbattono le vele: si alza il vento! | Presto torneranno le nostre concave navi, | cariche di tesori. | O quale gioia, se la spada greca furiosa gronda di nero sangue frigio, | la vostra spada del libidinoso sangue di Paride, | se voi tornate a casa e al focolare pieni di gloria!»

59 Longerich 2023, che ristampa e commenta il discorso.

Stunde, über alle Maßen groß» (CA, 3: 925); Goebbels poi afferma la necessità di seguire il *Führer* e infine si rivolge direttamente al popolo: *Nun Volk steh' auf und Sturm, brich los!*, e con un analogo incitamento al popolo si chiude la tragedia di Hauptmann. Più difficile da interpretare è l'ambiguità della figura di Calcante, il sacerdote consigliere dei Re che vuole a tutti i costi il sacrificio della vergine. Nel dopoguerra si è pensato che Hauptmann avesse voluto rappresentare con Calcante la fede cieca e fanatica delle SS. Piuttosto questa figura di sacerdote, che poi abiura la sua fede e lascia il posto ad Agamennone, sembra rappresentare il rapporto conflittuale del regime con tutte le fedi religiose (tema che ricorre più volte, ad esempio, nei diari di Goebbels). Inoltre, Calcante porta ad esempio i tratti sanguinari che la leggenda antisemita e la propaganda nazista attribuiva agli ebrei, coloro che sacrificavano i bambini, quando afferma: «e quando il colpo del coltello | segue al fiotto di sangue, cade la pioggia dall'aria | e ricco è il nutrimento, che tutti vi sazia: | il dio di Delfi me l'ha ordinato». <sup>60</sup> La tragedia, in generale, significa una fanatica esaltazione del sacrificio come unica via possibile per uscire da una rovinosa situazione di stallo, del sacrificio come redenzione, del sacrificio come primo passo verso la vittoria, in una visione affine con l'ideologia nazista, e certo non ad esso opposta. <sup>61</sup>

<sup>60</sup> CA, 3: 922: «Und wenn dem Stoß des Messers | der Blutstrahl folgt, fällt Regen aus der Luft | und reichlich Nahrung, die euch alle sättigt: | der Gott zu Delphi hat es mir verbrieft».

<sup>61</sup> Così come l'idea che una grande disfatta (nella tragedia la rovina dovuta alla siccità e al terremoto) sia il preludio di un nuovo inizio appare diffusa, specie dopo Stalingrado, e su questo concordano Goebbels da una parte, Rosenberg dall'altra. Cf. Jesi 1979, 65: «la mitologia dell'uccidere e dell'essere uccisi [diventa] procedura di accelerazione dell'avvento e della fondazione del nuovo regno, della nuova legge, del nuovo uomo. La guerra, voluta dagli ebrei che sono notoriamente assetati di sangue e che fin dai primordi praticarono ritualmente sacrifici umani e manipolazioni del sangue, viene sfruttata per un opposto disegno se i soldati e i civili tedeschi continuano a morire a migliaia nel quadro di un'operazione sacrificale che li fa non vittime passive ma - almeno nelle intenzioni di Hitler - vittime che non esitano a morire, che, nei casi estremi, vogliono morire: la resistenza fino alla morte, l'assoluto rifiuto della resa anche quando qualsiasi considerazione di logica militare profana la renderebbe opportuna e inevitabile, è l'atteggiamento che mira a salvaguardare questa connotazione rituale, l'unica per cui il tedesco che muore in guerra favorisce il futuro della Germania anziché gli interessi dei suoi nemici». Cf. anche l'opera *Das Opfer* (1941) di Eberhard Wolfgang Möller, su cui richiama fuggacemente l'attenzione Santini 1998, 130-1; Terrell 2011.

## 10 La forza del destino

Nonostante il sacrificio di Ifigenia, nonostante la forza di Agamennone, nonostante lo slancio del popolo, su tutto incombe la volontà del Fato. Il destino, superiore agli uomini ma anche agli dèi, riappare in tutta la sua forza nelle due ultime tragedie della tetralogia. Significativo è che ambedue gli atti unici della tetralogia siano ambientati di notte, quasi a escludere la possibilità di un ritorno della luce e lo spegnersi di ogni speranza. La *Morte di Agamennone*, scritta tra il luglio e il settembre 1942, quando cioè il fronte orientale si era ormai aperto ed era iniziato l'assedio di Stalingrado, comincia nel tempio di Demetra sui monti vicino a Micene. Nella reggia, hanno il potere Clitemnestra ed Egisto: perciò Oreste e Pilade, adulti, si allontanano dalla regione, dove sono in pericolo. Pilade ed Elettra, presente al loro commiato, si amano, e quest'ultima resta nel tempio insieme al vecchio sacerdote Testore. Non si sa cosa sia accaduto a Troia; voci dicono che i Troiani hanno vinto, che i greci sono stati distrutti. Angoscia e paura annullano ogni speranza: «oh, chi è Zeus? Si dice: il padre degli dei - | padre degli uomini, mi sembra, non è. | Siamo una stirpe invisa al Dio, | che invano si sforza di piacergli»,<sup>62</sup> dice Elettra chiaramente variando e assolutizzando l'attacco dell'Inno a Zeus' della parodo dell'*Agamennone*. Elettra odia la madre, che accusa di non aver mai amato né Ifigenia, né il padre, al quale invece lei era legata, e che ora crede morto, anche se in un delirio sembra vederlo, vivo e presente, ritornato da lei. E invero Agamennone ritorna, ma non su un carro splendente come Elettra aveva immaginato: bensì come naufrago, insieme al fedele Critolao e a Cassandra. I tre sono affamati, chiedono ospitalità e Agamennone dà a Elettra un anello perché possa con quello comprare del cibo. Agamennone appare del tutto provato dal Fato: «non so, ciò che so o che non so. | Poseidone, che mi odia, perché | da poco ho schiacciato Ilio sotto il mio bronzo calcagno, | mi blocca il cervello»,<sup>63</sup> versi che diventano più comprensibili dopo la disfatta di Stalingrado, dopo il ritorno dei reduci, mutilati nel corpo e nella mente. Anche Cassandra, interrogata da Testore, non ricorda nemmeno il nome di Troia; semicieca, ricorda di essere fuggita da un incendio, poi essere stata gettata nella stiva di una nave dopo essere stata violentata da uno stalliere, riconoscente a Agamennone che, dopo il naufragio, l'ha presa con sé. Tra i due c'è un forte legame di amicizia e rispetto. Una volta però che si viene a

**62** CA, 3: 952: «Oh, wer ist Zeus? Es heißt: der Göttervater - | Vater der Menschen, scheint mir, ist er nicht. | Wir sind dem Gotte ein verfeimt Geschlecht, | das sich vergeblich müht, ihm zu gefallen».

**63** CA, 3: 956: «Ich weiß nicht, was ich weiß und was ich nicht weiß. | Poseidon, der mich haßt, weil Ilios jüngst unter meinem erznen Fuß zerbrach, | lähmt mir das Hirn».

sapere chi sia la regina della regione, tutto si chiarisce. Ma la dura legge espressa da Agamennone è che nessuno sfugge al potere del destino, nemmeno i vincitori di una guerra.

E così Agamennone chiede a Cassandra cosa è che li aspetta adesso. La profetessa vaticina: meglio abituarsi alla notte di Ade, non ci sarà, per loro, alcun domani. Arriva improvvisamente Clitemnestra. L'ha svegliata il sogno di un uomo gigantesco, dalla cui ferita sul capo usciva un fiotto di sangue nero, e così aveva deciso in piena notte di sacrificare un agnello nero a Ifigenia. Testore la convince a prendere un bagno. Elettra, che ha riconosciuto il padre, senza però che ci sia stato tra loro alcun gesto d'affetto, corre in città a chiamare a raccolta il popolo, perché vuole evitare al padre la morte. Si sa, infatti, sin dall'inizio, che Agamennone sarà ucciso da Clitemnestra.

I personaggi della tragedia sono marionette, assolutamente privi di emozioni e di sentimenti, agiscono come sotto l'effetto di allucinazioni, la vicenda non offre alcuna sorpresa o tensione. Agamennone chiede alla moglie di essere condotto nel bagno, per poter essere riconosciuto, dopo essere stato lavato dalla sporcizia della guerra e del naufragio. La vendetta di Clitemnestra, che ha come unica ragione il sacrificio di Ifigenia, può dunque essere facilmente compiuta; inutilmente Cassandra tenta di convincerla che la figlia è viva, e non ha ragioni per vendicarsi. Cassandra sa quello che accade nel bagno, ma resta fredda, immobile; viene uccisa da Egisto, intanto sopraggiunto, solo perché alla domanda «dov'è la Regina?»<sup>64</sup> risponde «con suo marito»,<sup>65</sup> offendendolo. Cassandra muore silenziosamente. Clitemnestra rientra in scena fuori di sé: non sa più cosa ha fatto, non sa più chi è. Agamennone urla per un'ultima volta ed Egisto capisce cosa è successo, non vuole la colpa dell'azione, vorrebbe subito fuggire. Clitemnestra inveisce contro di lui, che è un «nulla»,<sup>66</sup> eppure dichiara ancora di non aver agito in base alla propria volontà, ma spinta da forze esterne. Come una folle, presenta il suo trionfo, la sua vendetta, davanti ai vecchi di Argo che - chiamati da Elettra - sono invece venuti a festeggiare il ritorno del Re. Egisto li minaccia, uccide persino Testore, quelli vanno via invocando il nome di Oreste. Clitemnestra e Egisto incendiano il tempio.

**64** CA, 3: 979: «Was hat sich hier begeben, und wo ist | die Königin?»

**65** CA, 3: 979: «Bei ihrem Gatten».

**66** CA, 3: 982: «Wer bist du, und wie heißt du? Rede nicht: | du bist kein Etwas, nein, du bist win Nichts!».

## 11 Inciampare nella notte

La visione del mondo di Hauptmann è divenuta palesemente più sconsolata rispetto al momento della stesura dell'*Ifigenia a Delfi*: gli esseri umani agiscono in maniera insensata, senza poter conoscere lo scopo delle loro azioni. Sono giocattoli nelle mani degli dèi. «L'arma preferita degli dèi contro di noi | gli uomini, è colpirci con la cecità | così che noi inciampiamo nella notte»,<sup>67</sup> dice Cassandra, il cui sapere risulta inutile, come nel mito antico, perché nessuno le crede. Proprio come ciechi, gli esseri umani buttano via la loro esistenza, oppressi dal senso di colpa, come Agamennone, o dall'odio, come Clitemnestra, per fatti che non sono mai accaduti, assolutamente impotenti nel cambiare il corso delle cose. L'ombra di Ifigenia costituisce il filo conduttore della tragedia: all'inizio Testore crede di vederla come Empusa, venuta a spaventare chi ha preso parte al suo sacrificio; Clitemnestra arriva nel tempio perché vuole sacrificare alla figlia; Elettra la evoca continuamente, così come Agamennone. Ifigenia personifica l'onnipresenza della morte. Agamennone racconta che Calcante si è ucciso perché non sopportava di essere stato il messaggero del dio che ne voleva il sacrificio. Se nell'*Ifigenia in Aulide* domina la guerra e le sue conseguenze, tra cui lo smarrimento della mente degli uomini, qui ormai la morte assurge a unica legge della vita: si vive a contatto con la morte e per la morte. Gli esseri umani, tutti, non sanno e non contano nulla: Agamennone non è un crudele tiranno o un padre snaturato. Anzi: è un uomo piegato più degli altri dal destino, perché più degli altri forte e potente.<sup>68</sup>

<sup>67</sup> CA, 3: 976: «Der Götter liebste Waffe gegen uns, | die Menschen, ist, mit Blindheit uns zu schlagen, | so daß wir dumpf hinstolpern in die Nacht».

<sup>68</sup> In questo Agamennone si riconosce più il modello dell'Odiseo epico che il personaggio della tragedia. Cf. Sprengel 2018.

## 12 La perdita dell'innocenza

Nello stesso tempio incendiato e devastato, dove dalla terra fuoriesce un vapore repellente, e ancora ci sono le ossa di coloro che lì sono stati uccisi, arrivano Pilade e Oreste nel primo atto dell'*Elettra*, l'ultima tragedia in ordine di redazione, scritta per lo più nelle ultime fasi della guerra, dal settembre 1943 al novembre 1944 e rivista ancora nel gennaio 1945. L'ambientazione risente dell'impressione che il poeta aveva delle città tedesche ridotte «in cenere»<sup>69</sup> dai bombardamenti. L'avvento del nuovo Reich, apollineo e luminoso, non può ormai che essere messo in dubbio.

Oreste vorrebbe fuggire via da quel luogo d'orrore, ma Pilade gli ricorda che non hanno scelta: devono compiere ciò che il destino ha imposto loro. Oreste si sente vecchissimo, su di lui pesano le colpe della stirpe e pesa soprattutto la necessità della vendetta, anche se invero da sempre si sente orfano, poiché ha guardato al padre come a un dio, più che a un padre, e dunque con paura e rispetto, non con amore. Dalle rovine, viene fuori Elettra, che è stata scacciata dalla madre e vaga impazzita, in preda solo al desiderio di vendetta. Rivela al fratello e a Pilade che quello è stato il luogo dell'assassinio, mostra loro la doppia ascia che fu l'arma del delitto. Pilade non la riconosce, è anzi spaventato dalla visione della donna, che racconta tutto, mostra il luogo dove fu uccisa Cassandra, dal cui sangue lei stessa è stata trasformata in profetessa e in colei che deve portare a termine il destino. Adesso è giunta l'ora. Nulla di umano è rimasto in Elettra, che ha vissuto come una lupa nascondendosi e sfuggendo alla morte per fame a cui l'avevano condannata la madre ed Egisto. Pilade vorrebbe portarla via, ma Elettra vive solo per la vendetta e ha già messo nelle mani del fratello l'ascia. Un violento temporale rivela l'assenso del dio.

Giungono a ripararsi lì Clitemnestra ed Egisto. Pilade si rivela e viene alle armi con Egisto, ma non lo uccide, perché lascia ai due fratelli l'onere e l'onore della vendetta. Elettra e Clitemnestra si confrontano, alla regina Pilade rivela che la sua vendetta su Agamennone è stata inutile, perché Ifigenia vive ed è sacerdotessa in Tauride. Oreste, tormentato come Amleto, cerca di strappare alla madre un gesto o una parola d'affetto, inutilmente. Le chiede infine chi è che ha ucciso il padre: Egisto nega di essere stato lui, Clitemnestra attribuisce la colpa a uno sconosciuto; poi, pressata da Elettra, finalmente ammette di aver «giustiziato» lei «colui che, senza pietà, aveva

---

<sup>69</sup> Cf. Ziolkowski (2008, 50), che cita il diario di Hauptmann (7 dicembre 1943): «Colonia è in cenere, Stoccarda, Mannheim, Magonza, Lipsia, Francoforte, Amburgo, Brema, Berlino...Quel che trent'anni di pace hanno costruito in Germania, ora è un campo di macerie. Come si è potuti giungere a questo? Non c'è un motivo possibile che possa trovarsi tra gli uomini, un motivo razionale. Resta come causa prima imperscrutabile l'irrazionale, il destino degli uomini e del mondo».



ucciso Ifigenia». <sup>70</sup> Mentre Oreste la minaccia con la stessa scure con cui è stato trucidato Agamennone, Clitemnestra cerca di trattare e promette di restituirgli il regno. Egisto si oppone, viene trafitto da Pilade, delira e poi muore, dopo aver ricordato che tutto quel che lì è accaduto è voluto dalla Moira, l'unica che tutto sa. Clitemnestra si getta su di lui; da quel momento, i personaggi sono in preda a follia, non sanno più chi sono, dove si trovano, quale sia il rapporto tra loro. Clitemnestra cerca persino di strozzare Oreste: «il mondo deve finalmente morire, come noi», <sup>71</sup> grida la donna impazzita, i due continuano a lottare fuori scena, nello stesso bagno dove era stato ucciso Agamennone. Oreste alla fine rientra in scena e urla alla sorella: «se qualcuno, tra gli dèi o gli uomini, chiede | se si sia realizzato l'oracolo divino di Delfi: taci | e mostragli questa affilata doppia ascia!». <sup>72</sup>

### 13 Il sogno infranto del Reich

*L'Elettra* rappresenta l'epilogo della tetralogia di Hauptmann. Il nazismo è caduto, la guerra perduta, della potenza e del fulgore di Hitler non resta che un vago, confuso, ricordo. La nuova generazione ha perso per sempre la propria giovinezza, come lamenta Oreste, e la propria innocenza, come accade a Pilade trasformatosi suo malgrado in un assassino. Non vi sono più sentimenti: l'amore che legava Elettra e Pilade non può essere risuscitato, la follia ha ridotto Elettra allo stato di una fiera selvaggia e assetata di vendetta. Ma anche la vendetta, imposta dall'oracolo del dio, appare insensata e comunque non dà alcuna soddisfazione a esseri umani che hanno perso completamente sé stessi, ai quali non spetta alcun futuro.

*L'Elettra*, in cui l'ispirazione dalle fonti greche diventa ancora più flebile, vale come tragedia del disincanto finale, della perdita di ogni speranza, di ogni fede e principio di realtà. La parabola del sogno del grande Reich, di una nuova epoca di pace, prosperità, vigore si è infranta nel più tragico dei modi. Non vi sono più parole con le quali descrivere né la forza del destino né l'orrore per quel che è accaduto, solo macerie e gli strumenti di morte, come la duplice ascia, sporca di sangue, protagonista implicita di tutta la trilogia. Cosa davvero è accaduto? Quale è stata la malattia misteriosa che ha avvolto gli esseri umani e ne ha condizionato le azioni? La tragedia suona anche come un primo tentativo di discolpa da parte del popolo colpevole, i

<sup>70</sup> CA, 3: 1017: «Gerichtet hab'ich den mit diesem Beil| der Iphigenien gnadenlos getötet».

<sup>71</sup> CA, 3: 1023: «Die Welt soll endlich sterben: sie wie wir».

<sup>72</sup> CA, 3: 1023: «Fragt jemand unter Göttern oder Menschen, | ob Delphis Götterspruch vollstreckt sei: schweige | und zeige ihm dies doppelschärfige Beil!».

tedeschi: come se nessuno si fosse realmente reso conto di quel che stava accadendo, come se davvero si fosse propagata una febbre collettiva, come se un dio malvagio avesse usato i tedeschi come strumento di rovina, degli altri e di loro stessi. Resta un mondo di esseri smarriti, dimentichi, svuotati di ogni sentimento e di ogni speranza. L'ultima tragedia della tetralogia, che è anche l'ultima tragedia del poeta, rappresenta una generazione perduta, i ragazzini di Hitler che nelle ultimissime fasi della guerra non si arrendevano e continuavano disperatamente a opporsi all'avanzata alleata; quei bambini-soldato che tentarono di fermare i Sovietici alle porte di Berlino, quando ormai il loro *Führer* si era tolto la vita nel bunker.

## 14 Dal buio fascista alla resistenza

La ricezione della tetralogia di Hauptmann è stata condizionata dal dato di fatto che fu messa in scena per intero la prima volta solo nel 1962, in occasione delle celebrazioni per il centenario della nascita del poeta, da un regista, Erwin Piscator (1893-1966), che, com'è noto, durante il nazismo era dovuto andare via ed era tornato dall'esilio negli Stati Uniti solo nel 1951. Nell'interpretazione di Piscator, che scorcia molto la tetralogia per poterla mettere in scena, Hauptmann aveva rappresentato i greci come barbari, alludendo ai nazisti, ne aveva allegorizzato la fine e la speranza di un nuovo mondo dopo la caduta di Hitler (Rabenstein-Michel 1996). Piscator non solo cercava di riabilitare la figura di Hauptmann e di spezzare l'omertà dei tedeschi sul loro recente passato, ma apriva la via al teatro politico sulle scene tedesche: qualche mese dopo, nello stesso *Theater am Kurfürstendamm*, viene rappresentato *Der Stellvertreter (Il vicario)*, di Rolf Hochhuth, che tanto scandalo causò portando in scena documenti del silenzio della Santa Sede davanti alla deportazione degli ebrei di Roma; e soprattutto *Die Ermittlung (L'istruttoria)* di Peter Weiss, che spezzò clamorosamente il silenzio di piombo sui campi di concentramento, e rielabora in forma di oratorio le testimonianze delle vittime al processo di Norimberga. Contemporaneamente alla tetralogia di Hauptmann, inoltre, veniva nuovamente rappresentata al *Berliner Ensemble*, il teatro fondato da Brecht nella parte orientale di Berlino, l'*Antigone* dello stesso Brecht: ossia l'opera che aveva segnato, nel 1948, il ritorno del grande drammaturgo tedesco e di sua moglie Helene Weigel dall'esilio negli Stati Uniti e che marca, com'è noto, la cesura fondamentale, nella storia del teatro europeo, tra classicismo reazionario e rifunzionalizzazione didattica del mito, usato come allegoria della storia recente spiegata nei meccanismi perversi del potere e dell'economia. Ma quei legami che in Brecht erano lasciati quasi *in toto* all'interpretazione dello spettatore, nella messa in scena della Tetralogia degli Atridi di Piscator diventano espliciti.

A destra e a sinistra della scena ci sono due lavagne nere. Su di esse sono scritte le date parallele tra la scrittura di quattro drammi sugli Atridi e la caduta dell'impero di Hitler. L'impulso dato da Piscator non è dunque di secondo piano. La tetralogia degli Atridi - il cammino compiuto da Ifigenia da Aulide verso Delfi - equivale per lui al dramma della colpa tedesca e della sua espiazione. E per renderlo ancora più esplicito, fa scorrere sul sipario una proiezione di Dresda distrutta e lascia echeggiare il sibilo dei bombardieri tra i versi di Hauptmann. (Ritter 1962)

L'interpretazione della tetralogia data da Erwin Piscator si basa anche sulla supposta corrispondenza dei protagonisti della tetralogia con figure reali: Agamennone sarebbe Hitler, Calcante Goebbels, Clitemnestra il movimento di resistenza, Ifigenia la vittima (il popolo ebreo), Oreste l'esercito fedele a Hitler. Piscator, però, così non fa che adattare all'opera di uno scrittore che era ormai nell'Olimpo della drammaturgia tedesca la sua poetica del teatro politico. Così, «in una terra (la Germania), che ha mancato di imparare dall'orrore dell'ultima guerra», l'ultima opera di Hauptmann, secondo Piscator, vale come «monito: ricordare, perché il mondo diventi migliore». <sup>73</sup> Ma quella di Piscator era una semplificazione, anche in senso stilistico, perché fu tagliata più di metà dell'opera di Hauptmann. Nella nuova messa in scena andava persa la fascinazione per quel mondo violento e arcaico che era stata invece giudicata positivamente dai critici nazisti alla rappresentazione dell'*Ifigenia in Aulide*. Veniva negata la speranza, evidente nella prima delle opere, *Ifigenia in Delfi*, in un regime nuovo, purificato dagli orrori del passato. Andava perso ogni dilemma, ogni dubbio, ogni esitazione che invece anima la poesia di Hauptmann. Non si tratta, ancora oggi, di determinare se Hauptmann scrisse un'opera per mostrare la sua adesione al fascismo, che non ci fu esplicitamente come non ci fu una presa di posizione palesemente contraria. Ma non si può negare, come ha efficacemente scritto Wolfgang Emmerich (1994, 83), che la sua tetralogia riesca a dare un «quadro nascosto dell'era fascista e del suo terrore»: e perciò non è un caso che non ebbe alcun seguito nella Repubblica Democratica Tedesca.

<sup>73</sup> Corsivo aggiunto. Hauptmann, *Atriden-Tetralogie*, ottobre 1962, programma di sala, dalla nota del regista: «In einem Lande, das aus Schrecken des letzten Krieges zu lernen versäumt hat, ist es ein Mahnruf: sich zu erinnern, damit es besser wird auf der Welt».

## Bibliografia

- Andurand, A. (2013). *Le Mythe grec allemand. Histoire d'une affinité élective*. Rennes: Presses Universitaire des Rennes.
- Aretz, S. (1999). *Die Opferung der Iphigeneia in Aulis. Die Rezeption des Mythos in antiken und modernen Dramen*. Stuttgart; Leipzig: Teubner.
- Barbian, J.P. (1999). «Zwischen allen Stühlen. Gerhart Hauptmann im 'Dritten Reich'». *Text+Kritik*, 142, 43-63.
- Bierl, A. (1996). *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne. Theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung*. Stuttgart: M&V.
- Cercignani, F. (2006). «'Ferrea è la sentenza della Chera'. Gerhart Hauptmann e la Tetralogia degli Atridi». *Studia theodisca*, 13, 79-110.
- Chapoutut, J. (2017). *Il nazismo e l'Antichità*. Trad. di V. Zini. Torino: Einaudi. Trad. di: *Le nazisme et l'Antiquité*. Paris: Presses universitaires de France, 2012.
- Delvaux, P. (1992). *Antiker Mythos und Zeitgeschehen. Sinnstruktur und Zeitbezüge in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie*. Amsterdam: Rodopi.
- Delvaux, P. (1994). *Leid soll lehren. Historische Zusammenhänge in Gerhart Hauptmanns "Atriden-Tetralogie"*. Amsterdam: Rodopi.
- Emmerich, W. (1994). *Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR*. Opladen: Westdeutsche Verlag.
- Fischer-Lichte, E. (2017). «Hailing a Racial Kinship: Performances of Greek Tragedies during the Third Reich». Fischer-Lichte, E. (ed.), *Tragedy's Endurance. Performances of Greek Tragedies and Cultural Identity in Germany since 1800*. Oxford: Oxford University Press, 143-82.
- Flashar, H. (2009). *Inszenierung der Antike: Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*. 2e Ausgabe. München: Beck.
- Fornaro, S. (2019). *Berlino. Tra passato e futuro*. Bologna: Cue Press.
- Fowler, R.; Hoefert, S. (1997). «Gerhart Hauptmann and Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: New Documents». *Antike und Abendland*, 1, 21-32.
- Frick, W. (1998). *Die mythische Methode. Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Hall, E. (2013). *Adventures with Iphigenia in Tauris. A Cultural History of Euripides' Black Sea Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Hasenclever, W. (2013). *Antigone*. A cura di S. Fornaro. Milano; Udine: Mimesis.
- Hass, H.E.; Machatzke, M.; Bungies, W. (Hrsgg) (1962-74). *Gerhart Hauptmann. Sämtliche Werke*. 11 Bde. Berlin: Propyläen.
- Hauptmann, G. (2010). *La tetralogia degli Atridi*. Trad. di C. Marelli. Milano: EDUCatt.
- Hofmann, P. (2002). «Versuch über das Scheitern Zu Gerhart Hauptmanns Geburt der Tragödie aus dem Geist des (Selbst-)Opfers». *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 76, 138-62.
- Horn, C. (2008). *Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne*. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing. <http://books.openedition.org/ksp/1973>.
- Jesi, F. (1979). *Cultura di destra*. Milano: Garzanti.
- Košenina, A. (1990). «Die Germanisierung des Hellenentums. Ein ungedrucktes Gratulationsgedicht von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff zu Wilhelm Raabes 70. Geburtstag». *Quaderni di storia*, 31, 121-7.
- Longerich, P. (2023). *Die Sportpalast-Rede 1943: Goebbels und der 'totale Krieg'*. München: Siedler.

- Mann, T. [1952] (1976). «Gerhart Hauptmann 1952». Schrimpf, H.J. (Hrsg.), *Gerhart Hauptmann*. Darmstadt: Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, 134-44.
- Maxwell, R.E. (2016). *Aeschylus and National Socialism: Lothar Müthel's Orestie as Nazi Propaganda* [MA Dissertation]. Provo: Brigham Young University. <https://scholarsarchive.byu.edu/etd/6020>.
- Meidl, C. (2012). *Griechenland-Imaginationen. Reiseberichte im 20. Jahrhundert von Gerhart Hauptmann bis Wolfgang Koeppen*. Berlin; Boston: de Gruyter.
- Rabenstein-Michel, I. (1996). «Überprüfung einer Stellungnahme: zur politischen Aussage in Gerhart Hauptmanns *Atridentetralogie*». *Cahiers d'Études Germaniques*, 30, 79-93.
- Ritter, H. (1962). «Antike mit Stuka. Gerhart Hauptmann ‚Atriden‘ am Theater am Kurfürsterdamm». *Tagespiegel*.
- Santini, D. (1998). *Gerhart Hauptmann zwischen Modernität und Tradition. Neue Perspektiven zur Atriden-Tetralogie*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Sprengel, P. (1982). *Wirklichkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk Gerhart Hauptmanns aufgrund des handschriftlichen Nachlasses*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Sprengel, P. (2009). *Der Dichter stand auf hoher Küste. Gerhart Hauptmann im Dritten Reich*. Berlin: Propyläen.
- Sprengel, P. (2018). «Schiffbruch im Totenreich. Konkurrierende Antike-Bezüge in Gerhart Hauptmanns Einakter Agamemnon's Tod». *Philologus*, 162(1), 92-111.
- Terrell, R. (2011). «Reading Death and Sacrifice in the Berlin Völkischer Beobachter, February 1942 – March 1943». *Concept*, 34. <https://concept.journals.villanova.edu/index.php/concept/article/view/559>.
- Usmiani, R. (1969). «Towards an Interpretation of Hauptmann's *House of Atreus*». *Modern Drama*, 12, 286-97.
- Voigt, F.A. (1946). «Gerhart Hauptmann unter der Herrschaft des Nazismus». *Monatshefte*, 38(5), 298-303.
- Voigt, F.A. (1965). *Gerhart Hauptmann und die Antike*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Wilamowitz-Moellendorff, von U. (1925<sup>4</sup>). *Reden und Vorträge*. Berlin: Weidmann, 135-49.
- Ziolkowski, T. (2008). «Gerhart Hauptmann Ambivalenz». Ziolkowski, T. (Hrsg.), *Mythologisierte Gegenwart*. München: Fink, 39-51.



## Indice dei passi citati

- Acusilao  
*Frammenti*  
3 F. 30 n. 12
- Afareo  
*Testimonianze*  
1.1-2 S. 60 n. 25  
2.1-2 S. 60 n. 25  
2.16-19 S. 60  
3.1-2 S. 60 n. 25
- Alcifrone  
3.12 91 n. 86
- Alessi  
*Frammenti*  
3 K.-A. 89 n. 77  
78 K.-A. 80 n. 38  
88-9 K.-A. 83 n. 49  
112.5-6 K.-A. 79 nn. 33-4  
140 K.-A. 83 n. 49  
171 K.-A. 82 en. 45
- Alfieri, Vittorio  
*Agamennone*  
3.2.179-94 126  
3.5.318-20 123  
*Antigone*  
1.3.154-5 124  
*Della Tirannide*  
1.2 121-2  
2.4 123  
*Mirra*  
3.2.78-81 122  
*Oreste*  
1.4.247-8 125  
2.2.221 127  
2.2.312-15 123  
5.13.188-92 127  
*Parere sulle tragedie* 118-20, 122  
*Polinice*  
1.1.13-17 125  
1.1.43-4 125  
4.1.207-9 125  
*Risposta dell'Autore* 8, 120-1, 124 n. 5  
*Rosmunda*  
1.1.53-4 125
- Anassila  
*Frammenti*  
22 K.-A. 87 n. 68
- Antifane  
*Frammenti*  
27.14-18 K.-A. 89 n. 77  
66-8 K.-A. 83 n. 49  
174-6 K.-A. 83 n. 49  
179 K.-A. 89 n. 77  
192 K.-A. 64  
194 K.-A. 64
- Antifonte  
*Frammenti*  
42 B. 88  
*Orazioni*  
5.9-10 79 n. 35
- [Apollodoro]  
*Biblioteca*  
3.14.6 66
- Aristonico  
*Sui segni critici dell'Iliade e dell'Odissea*  
II. 23.296 29

- Aristofane
- Acarnesi*
- 9-12 66, 91 n. 84
- 140 66
- 702 78 n. 31
- 849 78 n. 29
- 1150-73 73-4, 79 n. 37
- Cavalieri*
- 400 78 n. 29
- 534 78 n. 29
- 765 87 n. 68
- Donne all'Assemblea*
- 1181 74 n. 11
- Donne alle Tesmoforie*
- 170 66
- Lisistrata*
- 928 83 n. 49
- Nuvole*
- 338-9 74 n. 11
- Pace*
- 702-3 78 n. 29
- 741-3 83 n. 49
- 1356-7 74 n. 11
- Rane*
- 62-5 83 n. 49
- 303-6 85 n. 60
- 549-89 83 n. 49
- 868 91 n. 84
- 914-15 91 n. 83
- 923-4 91 n. 83
- 1018 91 n. 83
- 1058 91 n. 83
- Uccelli*
- 289-90 76 n. 17
- 496-8 76 e n. 18
- 710-12 75-6
- 1470-93 75-6, 79
- Vespe*
- 60 83 n. 49
- 1253-4 79 n. 33
- 1422 79 n. 33
- 1498-532 60 n. 27
- Frammenti*
- 448 K.-A. 74 n. 11
- 490 K.-A. 86 n. 64
- Aristofane di Bisanzio
- hypothesis Eur. Alc.* 55-6 n. 1
- Aristotele
- Costituzione degli Ateniesi*
- 52.1 79 n. 35
- Poetica*
- 1453a 36-9 93
- 1454a 28-9 83 n. 50
- 1461b 21 83 n. 50
- 1461b 33-5 86 n. 64
- 1462a 8-11 86 n. 64
- Retorica*
- 1401a 24-25 58 n. 17
- 1401a 35-1401b 2 58
- Arpocrazione
- Lessico dei dieci oratori*
- A 267 K. 89 n. 76
- K 59 K. 86
- Π 21 K. 88
- Ateneo
- I sofisti a banchetto*
- 6.247e 82
- 8.338f-339c 89 n. 77
- 10.451e-452a 64 e nn. 44-6
- 12.551d 86
- Carcino
- Frammenti*
- 1g S. 60-1, 63
- Catullo
- Canti*
- 64 98
- Cicerone
- Frammenti*
- 44 Blänsdorf<sup>a</sup> 110 n. 32
- L'Accademia*
- 2.89 102 n. 11
- Sull'amicizia*
- 24 97
- Sulla divinazione*
- 1.131 105-6
- Sulla natura degli dèi*
- 2.65 110
- 2.91 105
- Cratino
- Frammenti*
- 23 K.-A. 83 n. 49
- 346 K.-A. 83 n. 49
- Testimonianze*
- 12-13 K.-A. 74 n. 12, 78 n. 29
- Cratino il Giovane
- Frammenti*
- 4 K.-A. 83 n. 49
- D'Annunzio, Gabriele
- La fiaccola sotto il moggio* 154-5
- Nel primo centenario della nascita di Victor Hugo*
- 298 154 n. 3



305	154 n. 3	9.94	43 n. 26
<b>Demostene</b>		<b>Eschilo</b>	
<i>Orazioni</i>		<i>Agamennone</i>	
1.22	49	104	17
4.47	79 n. 35	190-1	18
30.21	43 n. 22	224-5	17
40.6	44 n. 28	228-47	17, 18 n. 4
45.27	44 n. 28	320 ss.	14
46.18	43 n. 24	403-28	14
54.1.24	79 n. 35	551 ss.	14
54.8	79 n. 33	636 ss.	14
<b>Difilo</b>		700-16	14
<i>Frammenti</i>		783-1071	41 n. 14, 134, 137
45 K.-A.	83 n. 49	1072-330	14, 16 e n. 2, 131, 134-6, 138-41 e nn. 19 e 23
57 K.-A.	89 n. 77	1335	140
<b>Diomede</b>		1365	140
GL I 490.10 Keil	100	1372 ss.	131
<b>Dionigi di Alicarnasso</b>		1384-94	137
<i>Isocrate</i>		1405-6	137
18	60 n. 25	1414-20	17, 24
<i>Frammenti</i>		1440-7	134, 136-7
FGrHist 251 F4.	57	1501	24
<b>Diodoro Siculo</b>		1507	24
<i>Biblioteca storica</i>		1523-7	18
11.65	36	1555-61	18-19, 23
<b>Efippo</b>		1590-603	16
<i>Frammenti</i>		<b>Coefore</b>	
2 K.-A.	83 n. 49	225-36	41 n. 8
<b>Elio Aristide</b>		503	45 n. 35
<i>Orazioni</i>		695	88 n. 71
46	66 n. 54	831-7	50 n. 53
<b>Ennio</b>		983-9	62-3
<i>Alcmeone</i>		1021-62	72 n. 5
25-31 Ribbeck <sup>3</sup>	102 n. 11	1065-77	15, 40 n. 2
<i>Annali</i>		<b>Eumenidi</b>	
6-10 Skutsch	110	40-56	87-8, 92
<i>Epicarmo</i>		63-4	92 e n. 90
39.1-2 Courtney	111	69	88
<i>Tieste</i>		93-139	16 n. 3, 92 nn. 89-90
302 Ribbeck <sup>3</sup>	110	179-234	92 n. 90
<b>Epicarmo</b>		747-772	40 n. 1
<i>Frammenti</i>		<b>Sette contro Tebe</b>	
18 K.-A.	83 n. 49	116	62
66 K.-A.	83 n. 49	512	62
<b>Erodoto</b>		673	41 n. 14
<i>Le Storie</i>		<b>Supplici</b>	
1.67-8	101 n. 9	139	62
2.35	42 n. 18	590-2	41 n. 14, 62
7.6.2	49 n. 50	<i>Frammenti</i>	
7.108	49 n. 50	238-240 R.	56
7.130	49 n. 50		

44 R.	109 n. 31	614	50
<i>Testimonianze</i>		623-7	46-7
1A.31-2 R.	90 n. 80	664-70	44 n. 30
1A.53-5 R.	90 n. 80	693	45
1A.48-9 R.	91 n. 84	761	43 n. 27
Eschine		777	46
<i>Orazioni</i>		781-2	48
1.41	89 n. 77	787-90	47
1.52	89 n. 76	794	48
Esichio		802-12	47, 49 e n. 51
<i>Lessico</i>		835-7	49
s.v. ἐχέπωλοι	30 n. 9	862-5	50
Esiodo		872	50
<i>Opere e giorni</i>		880-7	40, 50
536-40	75 n. 16	1011-50	129, 137
Eubulide		1093-6	41-2
<i>Frammenti</i>		1244	59
6 K.-A.	83 n. 49	1254-5	50
Eubulo		1273-5	50
<i>Frammenti</i>		<i>Eraacle</i>	
*93.10 K.-A.	79 n. 33	527	42 n. 17
Eupoli		<i>Eraclidi</i>	
<i>Frammenti</i>		474-7	42 n. 17
*179 K.-A.	78 n. 31	<i>Fenicie</i>	
Euripide		1407-9	49
<i>Andromaca</i>		<i>Ifigenia in Aulide</i>	
595-60	42 n. 17	831-6	42 n. 17
876-7	42 n. 17	<i>Ifigenia fra i Tauri</i>	
920	42 n. 16	1-3	45 n. 35
993-1008	66	807	45 n. 35
<i>Ecuba</i>		823-6	45 n. 35
658	89 n. 71	918	43 n. 25
<i>Elena</i>		980-6	40 n. 1
1013-16	110 n. 34	<i>Ione</i>	
<i>Elettra</i>		491-502	47 n. 40
63	40	1316	42 n. 16
87-9	40 n. 6	<i>Oreste</i>	
90-4	40 n. 5, 41 e n. 9	108	42 n. 17
215-24	41 enn. 12 e 13	255	89 n. 77
258-60	43 en. 23	538-9	59
288-9	41 n. 9	866-956	93 n. 92
336-8	41 n. 11	971-3	45 n. 35
343-4	42	1653-65	40 n. 1
384-5	44	<i>Supplici</i>	
447-51	44 en. 32	531-6	110 n. 34
460	49-50	<i>Troiane</i>	
479-88	43 n. 27, 44 n. 32, 49 n. 52	308 ss.	139 n. 19
509	41 n. 9	<i>Frammenti</i>	
518-44	41 n. 10	484 K.	109 n. 31
549	44	696-727c K.	55-6
549-56	43-5 enn. 29 e 34	781.11-13 K.	63-4

- 839 K. 108-9  
941 K. 109-10
- Eustazio  
*Commento a Od.* 4.3 65
- Ferecide  
*Frammenti*  
11 D. 65 n. 53  
20 F. 30 n. 12  
132 F. 33-4
- Filemone  
*Frammenti*  
95 K.-A. 111
- Filetero  
*Frammenti*  
9 K.-A. 87 n. 68
- Filocle  
*Frammenti*  
2 S. 66  
*Testimonianze*  
1-3b S. 66 n. 54
- Filostrato  
*Vita di Apollonio*  
6.11 91 n. 84
- Fozio  
*Lessico*  
κ 193 Th. 60-2
- Frinico Comico  
*Frammenti*  
24 K.-A. 83 n. 49
- von Goethe, Johann Wolfgang  
*Viaggio in Italia*  
19 ottobre 1786 172
- Hauptmann, Gerhart  
*Elettra* 190-1  
*Ifigenia a Delfi* 173-4  
*Ifigenia in Aulide* 177-86  
*Morte di Agamennone* 187-9  
*Primavera greca* 169-70
- Hughes, Ted  
*The 'Oresteia' by Aeschylus  
in a Version by Ted Hughes*  
p. 59 22-3
- Igino  
*Favole*  
120.5 103  
121 103  
122 172  
261 101 n. 8
- Inscriptiones Graecae*  
II<sup>2</sup> 1965.6 77 n. 28  
II<sup>2</sup> 2199.154 77 n. 28
- II<sup>2</sup> 2318, fr. G col. 8.1010-11 90 n. 81  
II<sup>2</sup> 2319, col. 3.18 86 n. 64  
II<sup>2</sup> 2320, col. 2.4-5 90 n. 81  
II<sup>2</sup> 2320, col. 2.20-1 90 n. 81  
II<sup>2</sup> 2320, col. 2.34-5 90 n. 81  
II<sup>2</sup> 2364.50.53 77 n. 28
- Iperide  
*Orazioni*  
2.4.7 81
- Iseo  
*Orazioni*  
8.3 80  
8.44 80-1  
10.15 43 n. 26
- Isocrate  
*Orazioni*  
7.58 74 n. 10
- Lattanzio Placido  
*Commento alla Tebaide di Stazio*  
12.511 99-100
- Libanio  
*Epistole*  
1477.5 78 n. 29
- Licofrone  
*Alessandra*  
348-58 135 n. 14
- Lisia  
*Orazioni*  
3.7-8 79 n. 33  
3.12 79 n. 33  
3.15-19 79 n. 33  
10.10 79 n. 35  
13.63 79 n. 35
- Lucilio  
*Frammenti*  
567 M. 85 n. 61
- Lucrezio  
*Sulla natura*  
2.991-1009 108  
5.318-23 108 n. 26
- Marco, Evangelista  
*Vangelo*  
4.21-2 155 n. 4
- Menandro  
*L'Arbitrato*  
910 93 n. 91  
*L'Uomo di Sicione*  
176-271 93 n. 91
- Frammenti*  
228 K.-A. 82 n. 45  
254 K.-A. 82 n. 45

- 415 K.-A. 61
- Meredith, George  
*Cassandra*  
 11-15 135 n. 14  
 41-5 135 n. 14
- Mnesimaco  
*Frammenti*  
 2 K.-A. 83 n. 49
- Müthel, Lothar  
*Agamennone*  
 25 167
- Mythographus Vaticanus*  
 2.193 100
- Nicia  
*Frammenti*  
 5 G.-P. 78 n. 29
- Nicostrato  
*Frammenti*  
 23 K.-A. 82 n. 45
- Nonio Marcello  
*Frammenti*  
 105 Lindsay 108  
 209 Lindsay 108
- Omero  
*Iliade*  
 2.570-3 30  
 3.277 62  
 4.458 29 n. 6  
 22.24 44 n. 31  
 23.43-6 40 n. 7  
 23.135-6 40 n. 7  
 23.293-300 29  
*Odissea*  
 1.29-30 71  
 1.40 71  
 1.298-300 71  
 3.195-8 71  
 3.249-50 71  
 3.306-10 71, 72 n. 1  
 4.22 34  
 4.546-7 71  
 11.421 136  
 14.420-35 47 n. 42
- O'Neill, Eugene  
*Il lutto si addice a Elettra* 155-6
- Ovidio  
*Lettere dal Ponto*  
 2.6.28 98  
 3.2 97  
*Tristezze*  
 4.4 97
- Pacuvio  
*Antiope*  
 12-14 Ribbeck<sup>3</sup> 112  
*Crise*  
 76-7 Ribbeck<sup>3</sup> 104  
 80-2 Ribbeck<sup>3</sup> 107 n. 22.  
 86-93 Ribbeck<sup>3</sup> 104-8 e n. 26  
 366-75 Ribbeck<sup>3</sup> 112  
*Dulorestes*  
 181-2 Warmington 67 n. 63  
 184 Warmington 67 n. 63
- Papiro di Ossirinco XIII 1611*  
 fr. 17 60
- Pasolini, Pier Paolo  
*Pilade* 157-60
- Pausania Atticista  
*Lessico*  
 κ 15 Erbse 60-1, 64
- Pausania Periegeta  
*Periegesi della Grecia*  
 1.28.6 20, 90 n. 80  
 2.15.1 31 n. 13  
 2.18.6-8 65 n. 52  
 8.34.4 61
- Pfeiffer, Emily  
*Cassandra*  
 1.1-4 135, 138  
 1.6-14 135-6, 138, 141  
 2.1-5 135, 138-9, 141-2  
 2.7-14 136, 138-9, 141-2  
*Clitemnestra*  
 1.1-5 139-41  
 1.7-14 137, 139-41  
 2.1-7 137, 140-2  
 2.9-14 138-41
- Pindaro  
*Peani*  
 6.112-17 101
- Pirandello, Luigi  
*Il fu Mattia Pascal*  
 12 148-9
- Platone  
*Cratilo*  
 394e 81  
*Leggi*  
 874b 79 n. 35  
*Simposio*  
 173a 74 n. 11  
 174a 74 n. 11  
 212d-e 78

- Platone Comico  
*Frammenti*  
 235 K.-A. 85 n. 61
- Plauto  
*Il cartaginese*  
 3 107 n. 23
- Plutarco  
*Agesilao*  
 9.7 30 n. 10  
 21 86 n. 64  
*Cimone*  
 16.1 35  
*Moralia*  
 32f 30 n. 10  
 209b 30 n. 10  
 348d 86 n. 64  
 349a 74 n. 11  
 498b 30 n. 10  
 988a 30 n. 10  
*Vite dei dieci oratori*  
 838a 60 n. 25  
 839d 60  
 841f 91
- Polieno  
*Stratagemmi*  
 6.10 86 n. 64
- Polluce  
*Onomasticon*  
 4.130 91 n. 86
- Prisciano  
*GL II 542.26* 85 n. 61
- Quintiliano  
*Istituzione oratoria*  
 10.1.66 91 n. 83
- Saba, Umberto  
*L'amico* 151  
*L'eroe* 150-1  
*Oreste* 152-3
- Sannirione  
*Frammenti*  
 8 K.-A. 85 n. 60
- Sartre, Jean Paul  
*La nausea* 157  
*Le mosche* 156-7  
*Scholia in Aristophanem*  
*Ach.* 9-12 91 n. 84  
*Ach.* 332 56, 68  
*Ach.* 1150a 74  
*Ach.* 1167a 76-7  
*Ach.* 1167c 76-7  
*Av.* 281c 66 n. 54
- Av.* 712 76-7  
*Av.* 1484b 76-7  
*Av.* 1490a-b 77  
*Ran.* 67 58 n. 11  
*Ran.* 868 91 n. 84  
*Scholia in Dionysium Thracem*  
 163.22-4 85 n. 59  
*Scholia in Euripidem*  
*Andr.* 32 66-7  
*Or.* 5 31 n. 13, 33  
*Or.* 268 72 n. 3  
*Or.* 279 84-5 e n. 59  
*Or.* 1388 63  
*Or.* 1654 66 n. 53  
*Or.* 1655 65 n. 53  
*Or.* 1691 83 n. 50  
*Scholia in Homerum*  
*Il.* 4. 458a-b 29 n. 6  
*Il.* 23.296a 29 n. 6  
*Il.* 23.296b 30  
*Il.* 23.296c 30-1  
*Od.* 4.5 65 n. 53  
*Od.* 4.22 33-4
- Seneca  
*Agamennone*  
 251-2 140  
 714-15 136  
 723-5 135, 139 n. 19  
 726 ss. 139  
 738-40 140  
*Medea*  
 862-9 141 n. 22
- Senofonte  
*Memorabili*  
 1.2.62 79 n. 35  
*Simposio*  
 3.1 86 n. 64.
- Servio  
*Commento all'Eneide*  
 2.116 101 n. 8  
 4.473 99  
 6.136 101 n. 8  
 7.188 102
- Sesto Empirico  
*Contro i Matematici*  
 1.215 83 n. 50
- Sofocle  
*Edipo a Colono*  
 1110 89 n. 72  
*Elettra*  
 10 45 n. 35

- 301-2 141  
 502-7 45 n. 35  
 525-51 137  
 1508-10 40 n. 1  
*Frammenti*  
 726-30 R. 103-4
- Stazio  
*Tebaide*  
 12.509-11 99
- Stesicoro  
*Frammenti*  
 171-82b D.-F. 72 n. 3
- Strabone  
*Geografia*  
 8.6.19 36
- Strattide  
*Frammenti*  
 1 K.-A. 84  
 46-53 K.-A. 85 n. 62  
 63 K.-A. 85 n. 60  
*Testimonianze*  
 1.11-13 K.-A. 85 n. 63
- Suda  
 α 4556 A. 60 n. 25  
 β 374 A. 78 n. 31  
 ε 3693 A. 57-8  
 ε 3694 A. 57  
 ε 3992 A. 30 n. 9  
 κ 394 A. 63 n. 41  
 κ 397 A. 60-2  
 κ 2344 A. 78 n. 29  
 ο 538 A. 77  
 τ 613 A. 57  
 φ 378 A. 66 n. 54
- Supplementum Epigraphicum Graecum*  
 1.247 47 n. 40
- Teodette  
*Frammenti*  
 2 S. 59  
 4-6 S. 58, 64  
 18-19 S. 60, 64
- Teognide tragico  
*Frammenti*  
 2 S. 66
- Testimonianze*  
 1-3 S. 66
- Testori, Giovanni  
*Il ventre del teatro*  
 p. 34 161-2  
 p. 42 162  
 p. 44 162  
*sdisOrè*  
 p. 9 161  
 p. 11 161  
 p. 20 161  
 p. 26 161  
 p. 86 10, 162  
 p. 108 162  
 p. 110 10, 162  
 p. 118 163
- Timocle  
*Frammenti*  
 27-8 K.-A. 86-91  
 31 K.-A. 89 n. 77
- Tucidide  
*La Guerra del Peloponneso*  
 1.9.2. 33 n. 16  
 1.17 61  
 1.111.1 80 n. 38  
 2.45.2 44 n. 28  
 5.49 43 n. 26  
 8.67.1 74 n. 10
- Tzetzes  
*Esegesi*  
 p. 68 Hermann 31 n. 13
- Varrone  
*Sulla lingua latina*  
 5.17 105  
 5.60 108
- Virgilio  
*Eneide*  
 2.405 136  
 2.663 101  
 3.330-2 100-1  
 4.465-73 98-9
- Vitruvio  
*L'architettura*  
 8, praef. 1 108
- von Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich  
*Popolo, Stato, Lingua* 167

# Lexis Supplementi | Supplements

1. Deriu, Morena (2020). *Nēsoi. L'immaginario insulare nell'Odissea*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 1.
2. Burden-Strevens, Christopher; Madsen, Jesper Majbom; Pistellato, Antonio (eds) (2020). *Cassius Dio and the Principate*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 2.
3. Martínez Fernández, Iker (2021). *El ejemplo y su antagonista. Arquitectura de la 'imitatio' en la filosofía de Cicerón*. Studi di Filosofia Antica | Lexis Ancient Philosophy 1.
4. Andò, Valeria (2021). *Euripide: Ifigenia in Aulide. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*. Fonti, testi e commenti | Lexis Sources, Texts and Commentaries 1.
5. Cattanei, Elisabetta; Maso, Stefano (a cura di) (2021). *Paradeigmata voluntatis. All'origine della concezione moderna di volontà*. Studi di Filosofia Antica | Lexis Ancient Philosophy 2.
6. Acciarino, Damiano (2022). *Atlas of Renaissance Antiquarianism*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 3.
7. Magnaldi, Giuseppina (2022). *Illuminare i testi. La parola-segnale nelle tradizioni manoscritte di prosatori latini*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 4.
8. Angioni, Maria Cecilia (2022). *L'"Oresteia" di Eschilo nelle parole di Pier Paolo Pasolini*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 5.
9. Cassan, Melania (2022). *Animus. Studio sulla psicologia di Seneca*. Studi di Filosofia Antica | Lexis Ancient Philosophy 3.
10. Citti, Francesco; Iannucci, Alessandro; Ziosi, Antonio (a cura di) (2022). *Agamennone classico e contemporaneo*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 6.
11. Rodighiero, Andrea; Scavello, Giacomo; Maganuco, Anna (a cura di) (2022). *METra 1. Epica e tragedia greca: una mappatura*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 7.

Per acquistare | To purchase:  
<https://fondazionecafoscari.storen.com/shop>

Da più di due millenni la vicenda mitica di Oreste, stretto fra la necessità di vendicare il padre assassinato e l'orrore dell'atto matricida, solleva un complesso di istanze etico-religiose e intellettuali capaci di interrogare nel profondo società e individui di epoche e luoghi diversi, in relazione a concetti come la vendetta, la contaminazione, l'autodeterminazione umana e l'eterodirezione divina. Questo volume presenta gli atti del Convegno Internazionale *Il mito degli Atridi dal teatro antico all'epoca contemporanea*, tenuto presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa il 26-27 maggio 2020, nell'ambito del Progetto di Ricerca di Ateneo 2020 dallo stesso titolo. I saggi spaziano su vari momenti della lunga storia di questo affascinante complesso mitico.



Università  
Ca' Foscari  
Venezia