

Lexis Supplementi | Supplements 10

e-ISSN 2724-0142
ISSN 2724-377X

Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 6

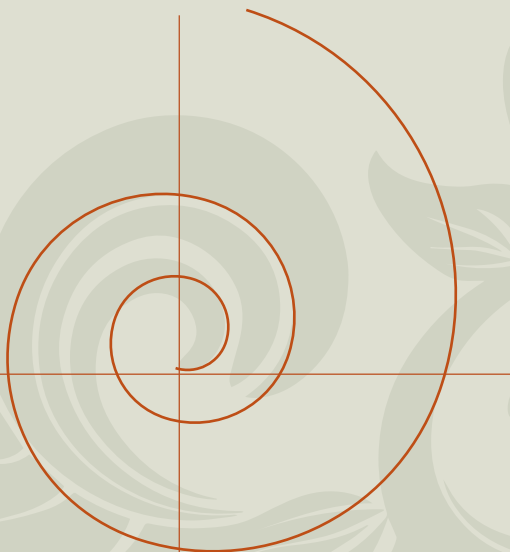
Agamennone classico e contemporaneo

a cura di

Francesco Citti, Alessandro Iannucci,
Antonio Ziosi



Edizioni
Ca' Foscari



Agamennone classico e contemporaneo

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

10 | 6



Edizioni
Ca' Foscari

Lexis Supplementi | Supplements

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

Editors-in-chief

Vittorio Citti (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 (Università degli Studi di Catania, Italia)

Luigi Battezzato (Scuola Normale Superiore di Pisa, Italia)

Riccardo Di Donato (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 (Università degli Studi di Torino, Italia)

Silvia Mattiacci (Università degli Studi di Siena, Italia)

Giuseppe Mastromarco (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/>

Agamennone classico e contemporaneo

a cura di

Francesco Citti, Alessandro Iannucci,
Antonio Ziosi

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press

2022

Agamennone classico e contemporaneo
a cura di Francesco Citti, Alessandro Iannucci, Antonio Ziosi

© 2022 Francesco Citti, Alessandro Iannucci, Antonio Ziosi per il testo
© 2022 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 doppia revisione anonima 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 has received a favourable evaluation by subject matter experts, through a double 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.

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

1a edizione dicembre 2022
ISBN 978-88-6969-632-9 [ebook]
ISBN 978-88-6969-633-6 [print]



Centro Studi *La permanenza del Classico*
Ricerche 46

Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica
Alma Mater Studiorum
Università di Bologna

<https://centri.unibo.it/permanenza/it>

Agamennone classico e contemporaneo / Francesco Citti, Alessandro Iannucci, Antonio Ziosi
— 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2022. — viii + 304 pp.; 23 cm. — (Lexis Supplementi | Supplements; 10, 6). ISBN 978-88-6969-633-6.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/en/edizioni/libri/978-88-6969-633-6>
DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-632-9>

Agamennone classico e contemporaneo

a cura di Francesco Citti, Alessandro Iannucci, Antonio Ziosi

Abstract

Like its predecessors, *Edipo classico e contemporaneo*, edited by F. Citti and A. Iannucci (Hildesheim; Zürich; New York, 2012) and *Troiane classiche e contemporanee*, edited by F. Citti, A. Iannucci, A. Ziosi (Hildesheim; Zürich; New York, 2017) this new volume seeks to stage a dialogue between a Greek play and a Latin one, Aeschylus's *Agamemnon* and its Latin rewriting by Seneca. But at the same time, this intertextual dialogue becomes, in turn, a fundamental hypotext for further and varied 'rewritings' of the myth and the story of Agamemnon, in plays, opera librettos, novels, films, paintings and re-enactments, from the Renaissance to the present day, as many papers in this book show, with new and original insights in the ever-growing realm of Reception studies.

Keywords Aeschylus. Seneca. Agamemnon. Tragedy. Reception studies.

Agamennone classico e contemporaneo

a cura di Francesco Citti, Alessandro Iannucci, Antonio Ziosi

Sommario

Premessa

Francesco Citti, Alessandro Iannucci, Antonio Ziosi 3

Il dialogo tra Clitemestra e il Coro nella scena finale dell'Agamennone (vv. 1407-1576)

Struttura strofica, drammaturgia, assetto lirico
Liana Lomiento, Giampaolo Galvani 9

'Formularità tragica' nell'Agamennone di Eschilo

Andrea Rodighiero 41

Agamennone βουληφόρος? La sovranità alla prova del processo deliberativo

Nicola Cusumano 69

The Chariot and Its Antagonist Steeds

About Aeschylus' Persae 171-200 and Plato's Phaedrus 246ab
Antonio Panaino 85

La strana coppia. Tieste e Cassandra profeti di sventura nell'Agamemnon di Seneca

Francesca Romana Berno 125

Quo plura possis, plura patienter feras

Agamennone modello di sapienza nelle Troiane di Seneca
Alfredo Casamento 143

Il finale dell'Agamennone di Seneca:

i modelli post-eschilei
Lucia Degiovanni 167

L'Agamemnon di Seneca nel volgarizzamento tardo-quattrocentesco di Evangelista Fossa

Tecniche e finalità di traduzione
Arianna Capirossi 181

Quando il mito perde i suoi dèi La storia degli Atridi in <i>House of Names</i> di Colm Tóibín Enrico Medda	199
Le Orestee espanse del nuovo millennio: Antonio Latella, Anagoor, Jan Fabre Maddalena Giovannelli	217
L'Orestea nel nuovo millennio: il re-enactment di Milo Rau Massimo Fusillo	231
Eschilo in Sicilia: l'Agamènnuni di Isgro e Pirrotta (1983-2021) Martina Treu	243
Echi e silenzi: fortuna e sfortuna dell'Agamennone nel teatro musicale Giovanna Casali	257
Agamennone (ri)figurato Gian Luca Tusini	273
Indice dei nomi, dei personaggi, dei luoghi, dei passi citati e delle cose notevoli Ottavia Mazzon	287

Agamennone classico e contemporaneo

Agamennone classico e contemporaneo

a cura di Francesco Citti, Alessandro Iannucci, Antonio Ziosi

Premessa

Francesco Citti

Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

Alessandro Iannucci

Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

Antonio Ziosi

Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

La genesi di questo volume (piuttosto lunga e complessa) risale ai primi mesi del 2019, con il primo progetto di un convegno e uno spettacolo su *Agamennone* a Ravenna. L'obiettivo era realizzare un evento in cui trovassero sintesi, nel segno di un doppio 'Agamennone' di Eschilo e di Seneca, le attività di didattica e ricerca delle discipline legate alle letterature greca e latina, e dialogare anche con la città sul tema della presenza dei classici nella contemporaneità, grazie allo spettacolo teatrale.

Il convegno scientifico internazionale era inizialmente previsto nei giorni 4 e 5 marzo 2020, mentre lo spettacolo teatrale era in cartellone il 4 marzo 2020 al Teatro Rasi, con una nuova messinscena dell'*Agamennone* di Eschilo di Archivio Zeta, nella traduzione di Federico Condello.

Nella seconda metà del febbraio 2020, come è noto, la situazione è precipitata velocemente. Al primo rinvio (forse un triste primato tra i convegni in programma in quell'anno in Europa) dello spettacolo e del convegno a ottobre 2020, è poi seguita la progressiva chiusura, in Italia, di tutti gli spazi di aggregazione (scuole, università, teatri, musei, esercizi commerciali), tristemente nota come lockdown. E ancora nell'autunno del 2020 (e non era certo immaginabile) la situazione pandemica ha costretto a mantenere il cosiddetto distanziamen-

to sociale e a svolgere le attività universitarie nella sola modalità a distanza. Per questo, *obtorto collo*, abbiamo proposto ai nostri ospiti di intervenire 'da remoto', in un ciclo di conferenze a due voci. Le conferenze online - ne eravamo e ne siamo consapevoli - sono prive di corpo, non consentono quelle riflessioni *conviviali* in cui i contributi presentati nelle sessioni ufficiali trovano spazi informali di discussione; ma in quel momento era l'unico strumento disponibile per continuare a scambiarcisi pensieri e parole. E magari la facile accessibilità dell'*online* avrebbe potuto favorire la partecipazione dei dottorandi e degli studenti di varie sedi. Insomma, abbiamo cercato di trasformare in bene una oggettiva limitazione.

Lo spettacolo allestito da Enrica Sangiovanni e Gianluca Guidotti di ArchivioZeta non si è (ancora) tenuto; nel frattempo ne è stato ricavato un affascinante cortometraggio, *φωτός / photós: tragedia della luce. Frammenti da Eschilo/Agamennone*.

Tra l'11 febbraio e il 14 maggio 2021, si sono così avvicinati in otto appuntamenti i colleghi e gli amici che hanno confermato l'intenzione di presentare i loro lavori, pensati per l'anno precedente. E molti altri, presiedendo o soltanto partecipando, si sono via via uniti a noi. Queste puntate, durante un periodo in cui l'isolamento era ancora una dolorosa limitazione della vita universitaria (e non solo), hanno consentito, prima e dopo le conferenze, di incontrarci, di salutarci, di commentare le relazioni, ed anche di scherzare: hanno mantenuto vivo il senso di comunità e appartenenza, nel condiviso percepire come ancora vivi, e attuali, i nostri classici.

Classico e contemporaneo: questo il progetto nato al Dipartimento di Beni Culturali già per un primo convegno *Edipo classico e contemporaneo. Le storie di Edipo tra riscritture e performance*, tenutosi il 15-16 marzo 2010 e poi pubblicato, appunto negli 'atti' *Edipo classico e contemporaneo*, a cura di F. Citti e A. Iannucci (Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms Verlag, 2012). Una sfida cui presto si è aggregato il più giovane collega Antonio Ziosi per il successivo *Le Troiane: testi classici e riscritture moderne*, 26-27 febbraio 2015, poi edito, ancora una volta a distanza di un paio d'anni, in *Troiane classiche e contemporanee*, a cura di F. Citti, A. Iannucci, A. Ziosi (Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms Verlag, 2017). Nel licenziare questo terzo lavoro - e ci è caro immaginarne altri per il futuro - crediamo di poterne affermarne la necessità, e l'utilità.

Innanzitutto l'idea di far dialogare tra loro - e tra i loro interpreti - una tragedia greca e la sua ripresa latina. E di metterle entrambe in relazione in quanto *ipotesto* di ulteriori riscritture, moderne e contemporanee, affidate a media diversi come la plasticità del mito antico consente: drammi, romanzi, film, dipinti, *re-enactment*. Gli stessi *reception studies* erano un terreno poco frequentato: a distanza di poco più di un decennio, come questo volume forse più dei precedenti dimostra, l'obiettivo di raccogliere accanto a saggi filologici

di impianto tradizionale indaghi critiche e rigorose sulla fortuna si dimostra una sfida vincente e necessaria per dare corso alla continuità e alla permanenza del classico.

Fin dalla prima sperimentazione, con *Edipo classico e contemporaneo*, le diverse componenti di interpretazione di un testo sono tenute insieme, e si rivolgono a un pubblico diversificato. Così anche in questo nuovo *Agamennone classico e contemporaneo*.

Nella prima parte vi sono dunque quattro contributi intorno all'*Agamennone* di Eschilo.

Liana Lomiento e Giampaolo Galvani, in «Il dialogo tra Clitemestra e il Coro nella scena finale dell'*Agamennone* (vv. 1407-1576). Struttura strofica, drammaturgia, assetto lirico», prendono in esame la complessa struttura strofica del dialogo tra Clitemestra e il Coro (vv. 1407-504), collegando l'analisi critico-testuale e metrica alla complessiva drammaturgia e alla resa scenica: si tratta di un lavoro particolarmente significativo anche dal punto di vista metodologico perché chiarisce una volta di più la natura sostanzialmente musicale e performativa delle strutture metriche.

Andrea Rodighiero, in «'Formularità tragica' nell'*Agamennone* di Eschilo», introduce il tema della relazione tra epica, oralità e testo e analizza alcune 'formule tragiche' dell'*Agamennone* come parte di un repertorio ripetibile e variabile, talora utilizzato anche nelle didascalie interne per indicazioni registiche; in alcuni casi si tratta di una formularità cui probabilmente lo stesso Eschilo dà origine e che trasmette poi alla tradizione teatrale successiva. Questo filone di ricerca particolarmente innovativo non mancherà in futuro, ne siamo certi, di portare ulteriori significativi apporti alla comprensione del *corpus* drammatico greco.

Nicola Cusumano in «*Agamennone βουλευφόρος?* La sovranità alla prova del processo deliberativo», analizza il personaggio letterario e teatrale 'Agamennone' alla luce delle continue prove deliberative cui è soggetta la sua *leadership*, con particolare riferimento all'*Ifigenia in Aulide* di Euripide. Il complesso tema della 'giustificazione' del potere e dei modi in cui si costruisce il consenso, al centro specie della riflessione tucididea, è da tempo oggetto delle ricerche di Cusumano: e in questo contributo l'orizzonte critico si allarga fino a comprendere - e al tempo stesso illuminare - la ben nota funzione di dibattito pubblico assolta dal teatro attico, su temi contemporanei tanto per gli uomini del V secolo a.C. quanto per noi.

Con il contributo di Antonio Panaino, «The Chariot and Its antagonist Steeds. About Aeschylus' *Persae* 171-200 and Plato's *Phaedrus* 246ab», la prospettiva si amplia alla luce dei contatti con la cultura iranica; è preso quindi in esame, come significativo *case study*, utile anche all'interpretazione dell'ingresso trionfale sul carro di Agamennone come 're barbaro', il tema della 'coppia' di cavalli, e dei suoi valori simbolici, nello stesso Eschilo.

Tre saggi sono dedicati all'*Agamennone* di Seneca.

Francesca Romana Berno, in «La strana coppia. Tieste e Cassandra profeti di sventura nell'*Agamemnon* di Seneca», si sofferma sulle due profezie sulla morte del re da parte dell'ombra di Tieste e di Cassandra. Mentre Tieste sembra insistere sulla vendetta postuma contro il fratello e focalizza quindi la sua attenzione sul figlio incestuoso Egisto, Cassandra, che incentra la narrazione su Clitemestra, sembra invece sottolineare il ruolo della fortuna nel 'giusto' rovesciamento della sorte del vincitore. Ma entrambe le visioni sono smentite: i due personaggi si rivelano come interpreti volutamente tendenziosi, tesi a leggere il delitto secondo i propri personali desideri di rivalsa.

Alfredo Casamento, in «*Quo plura possis, plura patienter feras*. Agamennone modello di sapienza nelle *Troiane* di Seneca», analizza l'agone verbale tra Pirro e Agamennone alla luce della tradizione letteraria greca e latina, soffermandosi in particolare sulla caratterizzazione di Agamennone che incarna un nuovo modello di regalità coerente con l'ideologia senecana.

Lucia Degiovanni, in «Il finale dell'*Agamennone* di Seneca: i modelli post-eschilei», prende in esame i modelli greco-latini della scena Elettra-Clitemestra-Egisto nell'Atto V dell'*Agamennone* di Seneca: l'*Elettra* di Sofocle, l'*Aegisthus* di Livio Andronico, la *Clitemestra* di Accio e il *Dulorestes* di Pacuvio.

Con il contributo di Arianna Capirossi, «L'*Agamemnon* di Seneca nel volgarizzamento tardo-quattrocentesco di Evangelista Fossa», si entra in un universo sempre più frequentato anche dai classicisti: la grande stagione dei volgarizzamenti dei classici. La prima traduzione in versi, parziale, dell'*Agamemnon*, realizzata da Evangelista Fossa e pubblicata a Venezia il 28 gennaio 1497, interessante sia a livello metrico sia a livello contenutistico (rilevante è la cristianizzazione dell'ipotesto), rivela i suoi legami non solo con la tradizione letteraria umanistica, ma si dimostra particolarmente indebitata nei confronti dei commenti umanistici alle tragedie di Seneca di Gellio Bernardino Marmitta e Daniele Caetani.

Alle riscritture letterarie è dedicato il contributo di Enrico Medda, «Quando il mito perde i suoi dèi. La storia degli Atridi in *House of Names* di Colm Tóibín», che mette in luce l'attenzione rivolta dallo scrittore irlandese alla psicologia dei personaggi della saga degli Atridi. La relazione tra i molteplici modelli (Sofocle e Euripide oltre a Eschilo) e il romanzo è quindi còlta in questa esigenza tutta contemporanea di riempire le molteplici reticenze lasciate dalla drammaturgia antica sulle emozioni e i sentimenti dei protagonisti (e le vittime) delle azioni innescate dalle scelte di Agamennone: Clitemestra, Ifigenia, Oreste, Elettra e Egisto.

Le più recenti messe in scena di *Agamennone* sono oggetto di tre contributi. Maddalena Giovannelli in «Le *Orestee* espanse del nuovo millennio: Antonio Latella, Anagoor, Jan Fabre», si occupa di tre mo-

numerali rappresentazioni dell'intera *Oresteia* del nuovo millennio: *Mount Olympus: To Glorify the Cult of Tragedy*, di Jan Fabre (2015), *Santa Estasi*, di Antonio Latella (2018), *Oresteia* di Anagoor (2018). Non si tratta di semplici nuove messe in scena, ma di progetti volti a esplorare la possibilità di una riattualizzazione della trilogia, realizzata anche attraverso l'estensione del testo, e finalizzata alla condivisione con il pubblico dello spazio performativo e alla sua aggregazione intorno a un'esperienza teatrale tragica.

Massimo Fusillo, in «L'*Oresteia* nel nuovo millennio: il *re-enactment* di Milo Rau», si concentra sulla rilettura politica del recente *Orestes in Mosul* (2019), in cui la durezza e le macerie del mito antico si connettono con quelle della storia contemporanea, tanto nel luogo della performance (l'ex califfato jihadista, ora liberato ma completamente distrutto) quanto nella scrittura drammaturgica; in sorprendente continuità con l'interpretazione eschilea di Pasolini, il *re-enactment* assume così una singolare capacità di lettura politica del presente.

Martina Treu dedica il saggio intitolato «Eschilo in Sicilia: l'*Agamènnuni* di Isgrò e Pirrotta (1983-2021)» alla prima parte dell'*Oresteia* di Emilio Isgrò, rappresentata tra le macerie di Gibellina nel 1983 e ripresa nel 2021, come monologo, da Vincenzo Pirrotta. Il contributo mira a mostrare come per entrambi gli artisti, la Sicilia risulti un crocevia di culture e linguaggi in cui la tradizione greca è ancora vibrante e carica di significati.

Infine, la musica e le arti visive. Giovanna Casali, in «Echi e silenzi: fortuna e sfortuna dell'*Agamènnone* nel teatro musicale», analizza la ricezione della tragedia eschilea nel melodramma, mettendo in luce, in particolare, la scarsa fortuna e le ragioni del complessivo silenzio sul dramma, a fronte dell'ampia diffusione di alcuni dei suoi personaggi in numerosi libretti d'opera, specie in riferimento a Ifigenia.

Gian Luca Tusini, in «Agamènnone (ri-figurato)», analizza i modi in cui i personaggi dell'*Oresteia* sono immaginati dall'arte visiva tra Otto- e Novecento secondo registri variabili, che spesso si collegano alla messinscena; il contributo non ricerca i contorni di un'improbabile intertestualità ma piuttosto esplora la continua ridefinizione dei personaggi, che contribuisce a renderne riconoscibile identità.

Questa la breve sintesi della genesi e dei contenuti di un volume che intendiamo presentare non tanto come l'ennesimo titolo da aggiungere a una bibliografia ormai 'sterminata', come si è soliti dire: piuttosto come una nuova *introduzione* alla lettura, in parallelo, di due testi in qualche modo esemplari, e non solo per gli antichisti. Due classici contemporanei.

Bologna-Ravenna, ottobre 2022

Il dialogo tra Clitemestra e il Coro nella scena finale dell'*Agamennone* (vv. 1407-1576) Struttura strofica, drammaturgia, assetto lirico

Liana Lomiento

Università di Urbino «Carlo Bo», Italia

Giampaolo Galvani

Università di Urbino «Carlo Bo», Italia

Abstract The paper examines the final scene of the *Agamemnon*, and particularly the impressive musical section, with the dialogue between Clytemnestra and the Chorus, immediately preceding the concluding intervention by Aegisthus (vv. 1407-504). The articulated strophic structure of the entire section is analysed from the point of view of dramaturgy and scenic rendering; on this occasion, some precise critical-textual and methodological considerations are carried out concerning the general metrical structure of the song.

Keywords Agamemnon ll. 1407-1576. Lyric-epirrhematic amoibaion. Music. Dramaturgy. Colometry.

Sommario 1 Struttura strofica e drammaturgia (Liana Lomiento). – 2 Assetto lirico (Giampaolo Galvani).

1 **Struttura strofica e drammaturgia (Liana Lomiento)**

Il finale dell'*Agamennone*, come anche il finale delle *Eumenidi*, che, rispettivamente, aprono e concludono la trilogia dell'*Oresteia*, sono per la gran parte occupati, nella concezione dell'autore, da una tipologia scenica che negli studi moderni è definita 'amebeo lirico-epir-

rematico'. Si tratta di una forma di dialogo caratteristica del teatro greco classico, nota a noi proprio a partire dai *Persiani* di Eschilo, rappresentati nel 472 a.C. In questa tipologia di dialogo, intervengono di norma due personaggi o, com'è più consueto nel teatro eschileo superstiti, il Coro e un personaggio. Di essi, l'uno, in Eschilo solitamente il Coro, intona un canto, nei versi tipici dell'antica tradizione lirica, e l'altro replica pronunciando, di norma, trimetri giambici, misure di ritmo ternario o, più raramente, dimetri anapestici, misure di ritmo più largo, quaternario, tipiche della recitazione o del recitativo.¹ Questi interventi recitati, o in recitativo, sono definiti 'epirremi' negli studi moderni.² Per via del suo carattere dialogico, da cui la designazione di *amoibaion* ('dialogo'), l'amebeo lirico-epirrematico è un genere strofico eminentemente teatrale, con la caratteristica del doppio registro, del canto e della recitazione, che lo rende unico e del tutto peculiare rispetto a ogni altra scena dialogata del teatro, sia antico che moderno.³ Proprio per via di questa particolarissima struttura, che lascia interagire, nella forma di botta e risposta, il recitato (o il recitativo) e il canto, l'amebeo lirico-epirrematico ha sollecitato gli studiosi di volta in volta a indagarne le caratteristiche tematiche e psicologico-emotive, come pure gli aspetti musicali inerenti alla specifica articolazione strofica delle parti cantate e recitate. Sotto questo rispetto, la struttura lirico-epirrematica è utilizzata dagli antichi autori di teatro con una certa libertà nella realizzazione e nel bilanciamento tra le sezioni in versi lirici, destinate al canto che in Eschilo sono sempre in responsione tra loro, e le sezioni epirrematiche, che in molti casi sono anch'esse tra loro in responsione, secondo uno schema **AbA'b'** ...,⁴ ma in molti altri esibiscono estensioni asimmetriche, con schema **AbA'c** ..., in obbedienza a specifiche ragioni estetiche e drammaturgiche.⁵ Sono segnali importanti che ineriscono alla concezione musicale, e sono dunque elementi della significazione non assolutamente sottovalutabili ai fini di una esatta intelligenza dell'opera teatrale antica. L'indagine sulle forme musicali consente, nel caso specifico, un parziale recupero dell'impatto estetico dell'arte eschilea, tale da trasformarci in 'spettatori', in luogo di 'lettori'.⁶

¹ In occorrenze isolate si trovano anche tetrametri trocaici catalettici, in *Pers.* 697-9; in Sofocle, anche in esametri dattilici, cf. Lomiento 2020a, 154-7.

² Cf. Lomiento 2018a, 11 nota 10.

³ Lomiento 2018a, 11 e nota 11.

⁴ Con le lettere maiuscole che indicano le sezioni liriche, e le lettere minuscole che indicano le sezioni epirrematiche.

⁵ Cf. Lomiento 2018a, 15; per il caso delle *Vespe* cf. Lomiento 2020a.

⁶ Sull'importanza di questa 'trasformazione' nell'avvicinarsi all'arte antica, cf. Scott 1984, 77.

Nel finale dell'*Agamennone*, la forma musicale dell'*amebeo* lirico-epirrematico, nel modo specifico, e molto originale, in cui Eschilo lo ha concepito, dà un contributo significativo alla definizione dei personaggi, in particolare del personaggio di Clitemestra, e al potente effetto emotivo della scena sul pubblico. Provare a evidenziarlo sarà l'oggetto del mio breve intervento.

Nonostante il Coro dei vecchi consiglieri fedeli al re Agamennone manifesti a più riprese, nel corso di questa tragedia, la tendenza a inquadrarla nel ruolo di una donna facile a entusiasinarsi, credula e impressionabile, conforme al pensiero comune che riservava ai soli maschi la capacità di prendere decisioni sagge, confinando le femmine ai domini dell'emotività e dei sentimenti,⁷ Clitemestra dimostra ben presto di saper parlare e ragionare in maniera assennata, come farebbe un uomo,⁸ e reagisce con fastidio alle critiche degli anziani.⁹ Ella è ben consapevole dei doveri che tradizionalmente spettano alla sposa fedele,¹⁰ di proteggere i beni dello sposo e difendere l'integrità della casa. Tuttavia sa appropriarsi, al momento opportuno, del linguaggio tipico della sfera maschile e della guerra, arrivando in qualche caso a rappresentarsi in termini di parità rispetto al maschio, al punto di indurre lo stesso Agamennone ad ammonirla,¹¹ e a equiparare la propria azione assassina ad un cimento degno di un eroe dell'epica.¹² In tutta la tragedia, Clitemestra si mostra in grado di utilizzare il linguaggio in maniera manipolativa e mimetica, secondo quanto di volta in volta sembra più funzionale ai suoi piani.¹³ La diabolica abilità della regina ad atteggiarsi attraverso parole ingannevoli, la sua 'lingua odiosa di cagna', è stigmatizzata nel discorso profetico di Cassandra,¹⁴ ove è messo a nudo il rovesciamento dei ruoli tra maschio e femmina che ha percorso la prima parte della tragedia e, con la visione della vacca che aggredisce il toro, è efficacemente anticipata l'inaccettabile uccisione dell'uomo perpetrata dalla femmina.¹⁵ Il pudore che di norma

7 Cf. vv. 277, 479-86; Medda 2017, 2: 194.

8 Cf. v. 351.

9 Cf. vv. 590-3; Medda 2017, 2: 346.

10 Cf. vv. 605-11, 861-913.

11 V. 940: «non s'addice a una donna desiderare lo scontro». Qui e in seguito, le traduzioni che adotto per l'*Agamennone* sono quelle di Medda 2017; cf. anche vv. 1390-4, 1399, 1401-3; Medda 2017, 3: 353.

12 Cf. vv. 1377-8, 1404-6.

13 Cf. v. 1372 ss., che Medda 2017, 3: 316, definisce la *rhexis* dello smascheramento, nella quale si svela la natura ingannatrice del *logos* usato dalla regina in precedenza, cf. specialmente i vv. 855-913.

14 V. 1228; così intende Medda 2017, 3: 234.

15 Cf. vv. 1125-8, 1228-31. Di qui la ricerca, da parte di Cassandra, vv. 1232-6, di una definizione adatta a descrivere la natura perversa della donna capace di simili aberrazioni; cf. Medda 2017, 3: 237.

contraddistingue il comportamento femminile è effettivamente rifiutato da Clitemestra, al punto che ella giunge a compiacersi dell'assassinio e persino del sangue che la imbratta, proprio come le Erinini, nelle *Eumenidi*, dell'odore del sangue di Oreste.¹⁶ Osserva bene Enrico Medda nel suo recentissimo commento, che Clitemestra presenta la propria azione come l'esito legittimo di un'ostilità insanabile: ella ha ucciso un nemico, e ciò le dà il diritto, come a un guerriero dell'*epos*, di levare il suo vanto sul corpo che giace.¹⁷ È un vanto intollerabile e assurdo per gli anziani di Argo, sul cadavere del re. Nella parte conclusiva della tragedia, dopo il delitto, la donna è ormai pronta a combattere a viso aperto, senza più necessità di inganni. Esige d'essere trattata da pari a pari, suscitando lo sgomento del Coro, come risulta chiaro dai vv. 1399-406, dove all'esclamazione di stupore con cui i vecchi di Argo reagiscono all'audacia verbale della regina, e al vanto inopportuno, ella risponde fiera:

cercate di mettermi alla prova come una donna sciocca, ma con cuore che non trema io parlo a chi sa bene, e, che tu voglia lodarmi o biasimarmi, fa lo stesso: questo è Agamennone, il mio sposo, ed è un cadavere, ad opera di questa mia destra, artefice di giustizia.

È a questo punto che inizia l'amebeo lirico-epirrematico con cui l'*Agamennone* si avvia alla conclusione. La sua struttura strofica si può schematizzare come segue (vv. 1407-576):

A (1407-11) **b** (1412-25) **A'** (1426-30) **c** (1431-47)

B (1448-54) **C** (1455-61) **d** (1462-7) **B'** (1468-74) **d'** (1475-80)

D (1481-8) **E** (1489-96) **e** (1497-504) **D'** (1505-12) **E'** (1513-20) **f** (1521-9)

F (1530-6) **G** (1537-50) **g** (1551-9) **F'** (1560-6) **h** (1567-76)

L'intensificazione dell'emotività del Coro è segnalata, al livello della musica, dal passaggio dal semplice dialogo in trimetri giambici al canto, con il quale i vecchi argivi aprono la scena (**AA'**). La sfrontatezza di Clitemestra è qui, per un colmo di incredulità, attribuita all'effetto di qualche cibo, o bevanda malefica.¹⁸ Nell'antistrofe, il Coro esprime una nuova condanna per i 'pensieri smisurati' e la superbia della donna, conseguenti al suo crimine: un grumo di sangue si scorge ancora sugli occhi, ed ella dovrà pagare 'colpo su colpo'

16 Cf. vv. 1372, 1389-92; *Eum.* v. 254.

17 Medda 2017, 3: 332.

18 Cf. vv. 1407-11.

per ciò che ha commesso.¹⁹ Se il canto è il segno attraverso il quale la musica evidenzia la commozione e l'afflizione del Coro, i trimetri giambici di Clitemestra nella replica epirrematica (**bc**) stilizzano il controllo razionale e la risolutezza con cui la regina recrimina e ribatte, punto per punto, alle accuse, contestando che nessuno osò muovere una critica quando il re sacrificò la piccola Ifigenia, 'frutto carissimo' delle sue doglie.²⁰ Per la giustizia di sua figlia, per la Rovina e l'Erinni, ella sgozzò lo sposo: qui, la menzione dell'Erinni introduce l'idea della vendetta in seno alla famiglia, e prepara il tema centrale sviluppato nel resto dell'amebeo, ovvero l'azione di potenze demoniche che si sono scatenate all'interno della casa. A partire dal v. 1448, l'articolazione strofica dell'amebeo si complica.²¹ Il dialogo lirico-epirrematico propriamente detto prosegue ancora con tre coppie antistrofiche intonate dal Coro (**BB DD' FF'**) cui, rispettivamente, s'intercalano gli interventi epirrematici di Clitemestra (**dd', ef, gh**). Questi ultimi non sono più in trimetri giambici recitati, ma in dimetri anapestici, che introducono l'effetto di un 'allargando' metrico-ritmico, per usare un'immagine attinta al gergo della musica, che connota il tono ora più maestoso e imponente della regina, ulteriormente marcato, forse, dalla resa in recitativo.²² In più, tra le sezioni lirico-epirrematiche propriamente dette, s'interpongono quattro strofe 'aggiunte': due strofe mesodiche, tra la strofe e l'antistrofe, rispettivamente della II e della IV coppia (**BCB, FGF'**), e due efimnii, ovvero ritornelli lirici, che si ripetono identici dopo la strofe e l'antistrofe della III coppia (**DED'E'**). Anche in questa sezione del dialogo lirico-epirrematico, così complesso sul piano strofico-musicale, il confronto tra i vecchi e la regina prosegue tra smarrimento, biasimo e indignazione, quando Clitemestra, prendendo spunto dal riferimento fatto dal Coro al demone vendicatore che si abbatte sulla reggia (1468), e dopo avere rievocato le vicende degli Atridi (1462-7, 1475-80, **dd'**), dove affondano le autentiche radici dei mali della stirpe, giunge a identificarsi con l'antico aspro demone di Atreo (1501), con l'Erinni stessa, 'commensale crudele', che 'ha dato in pagamento' Agamennone, aggiungendo un adulto al sacrificio dei giovani (1502-4, 1524-7, **ef**).²³ La maggiore complessità strofica e musicale, e l'introduzione dei dimetri anapestici che sostituiscono i trimetri giambici nelle sezioni epirrematiche contribuiscono, in sintonia con il testo verbale, a connotare il clima psicologico di crescente gravità che ca-

19 Vv. 1426-30.

20 Vv. 1417-18.

21 Gli editori ottocenteschi ritenevano separate le due sezioni ai vv. 1407a-47 e ai vv. 1448-575, erroneamente: si tratta di due fasi distinte del medesimo amebeo.

22 Come ritengono ad esempio Scott 1984, 71; Sommerstein 2012, 153.

23 Vv. 1468, 1475-80, 1501, 1502-4.

ratterizza questa parte del dialogo fino alla sezione conclusiva, dove l'ultima coppia antistrofica (**FF'**) evidenzia, nel culmine del confronto, l'incapacità del Coro a proseguire un dialogo infruttuoso con la regina, e a temere per la rovina in cui sembra 'invischiata' la stirpe.²⁴ Le ultime repliche di Clitemestra (**gh**), d'altra parte, si chiudono con una nota d'incertezza sul futuro, forse foriero di nuovi delitti, subito prima che Egisto faccia il suo ingresso per dare spazio all'*exodos*.

Intendo soffermarmi ora a esaminare più da vicino la funzione estetica e drammaturgica degli anapesti introdotti in questi versi in luogo dei trimetri giambici nelle sezioni epirrematiche alla luce dell'*usus* eschileo e, d'altra parte, il significato musicale delle sezioni liriche aggiunte, introdotte all'interno della bilanciata struttura *standard* del dialogo lirico-epirrematico. Se guardiamo alle tredici scene di amebeo lirico-epirrematico che si contano nel teatro eschileo superstite, le misure anapestiche nelle sezioni epirrematiche sono utilizzate soltanto in tre occorrenze.²⁵ Di queste, due nella sola *Oresteia* ovvero, oltre all'amebeo dell'*Agamennone* del quale ci stiamo occupando, nelle *Eumenidi*.²⁶ Quest'ultima tragedia, come dicevamo, ha - proprio come accade nell'*Agamennone* - il finale occupato quasi interamente da una spettacolare scena di amebeo lirico-epirrematico tra le Erinni e Atena. Il terzo caso è nel *Prometeo*,²⁷ nel dialogo lirico-epirrematico di Prometeo con le figlie di Oceano. Ci troviamo nella parodo, il canto d'ingresso del Coro sulla scena, e gli anapesti

24 Vv. 1530, 1566.

25 Cf. Lomiento 2018a, 21 (Tabella 1); sono esclusi da questo novero i frammenti, per i quali, nella maggioranza dei casi, non è evidentemente possibile ricostruire il contesto strofico-musicale. Non includo in questo novero neanche *Choeph.* vv. 306-478; nel grandioso disegno musicale del *kommos* delle *Coefore*, che occupa un sesto dell'intera tragedia si snoda una lunga, articolata invocazione allo spirito di Agamennone, a tre voci, intorno alla sua tomba, e al tempo stesso un tardivo compianto funebre, a cui prendono parte Oreste, Elettra e il Coro delle fanciulle portatrici di libagioni. Il canto spetta a tutte e tre le voci, al solo Coro le sezioni anapestiche (cf. Sommerstein 2012, 127-8). Nonostante esibisca la tipica alternanza di canto e sequenze apparentemente epirrematiche (qui anapestiche), la scena non sembra rientrare nella tipologia dell'amebeo lirico-epirrematico, dove solitamente dialogano due voci discordanti, giacché si tratta invece, come detto, di una lunga preghiera comune. Gli anapesti di apertura introducono il lamento, con l'invocazione delle Moire potenti, che compiano giustizia (vv. 306-14), gli anapesti finali suggellano il canto con un'ultima invocazione agli dei beati che concedano aiuto, e la vittoria (vv. 476-8). Nelle sezioni anapestiche intercalate alle sezioni in versi lirici, le fanciulle partecipano al lamento, di volta in volta interagendo con Elettra. Sembra, in un tale contesto, del tutto naturale ipotizzare che anche le sezioni anapestiche fossero in questo caso intonate, al pari di tutte le altre strofe liriche: tale la verisimile opinione di Scott 1984, 88-90; cf. spec. 92 «in the *Choephoroi*, since there is unity among the participants, there is no need for the inflexible opposition inherent in the epirrhematic form». La complessa articolazione del canto ha lo schema ABA'b CBC'c DEDb' FEF' GHII'G'H' LL' MM'd, cf. Lomiento 2018a, 21 (Tabella 1). Wilamowitz la definì la struttura più complessa nella poesia greca, cf. Scott 1984, 87 e nota 92.

26 *Eum.* vv. 778-1020.

27 Vv. 114-92.

pronunciati dal Titano che risponde al canto delle dee tipicamente ne accompagnano l'entrata.²⁸ Il tono è grave e ricco di *pathos*: Prometeo deplora la propria tormentata condizione, e la dispotica durezza di Zeus.²⁹ Ha i caratteri tipici di un amebeo lirico-epirrematico anche l'ampia scena che occupa quasi per intero il finale delle *Eumenidi* ed esibisce nelle sezioni epirrematiche che spettano alla dea Atena in dialogo con le Furie, la medesima transizione dai trimetri giambici alle misure anapestiche osservabile già nella prima tragedia della trilogia, ed è una corrispondenza che non sembra casuale.³⁰ Anche qui, come nelle repliche di Clitemestra nell'*Agamennone*, il passaggio alle misure anapestiche segna un innalzamento del registro discorsivo, con l'introduzione di un ritmo improntato a maggior compostezza e maestà:³¹ da una prima fase del dialogo nella quale la dea Atena, recitando in trimetri giambici, tenta con argomenti persuasivi di placare la furia delle dèe,³² nella seconda parte della scena, una volta ottenuta la disponibilità delle Erinni a deporre l'ira e a cooperare, ha inizio una nuova sezione dell'amebeo lirico-epirrematico,³³ nella quale s'intrecciano le voci delle Erinni, ormai benevole, che intonano benedizioni per la città, e di Atena, in misure anapestiche recitate (o eseguite in recitativo), con cui la dea rende grazie a *Peitho*, che le ha consentito la vittoria,³⁴ ed esorta gli Areopagiti dapprima, e poi l'intera cittadinanza, a rispettare la grandezza delle dèe che la città acquisisce, e a rendere loro i giusti onori. Esattamente come nelle *Eumenidi*, anche nell'*Agamennone* il passaggio dalle sezioni epirrematiche in trimetri giambici recitati a quelle in misure anapestiche

28 La struttura del dialogo è ABbB'c CdC'e (bcde = an), vedi Lomiento 2018a, 21 (Tabella 1). Sull'ingresso 'a volo' del Coro nel *Prometeo*, cf. *ex.gr.* Di Benedetto, Medda 1997, 86 s. L'ingresso in volo non esigerebbe propriamente d'essere sostenuto da anapesti 'di marcia', che tuttavia, almeno a livello funzionale, sembrerebbero segnalare l'arrivo in scena del gruppo corale; vedi *infra*, pp. 16-17.

29 Non entro qui nella dibattuta questione dell'autenticità del *Prometeo*, sulla quale le posizioni degli studiosi si dividono. Cf. Di Benedetto, Medda 1997, 339-40, con dosso-grafia. Mi limito a considerare l'opera in quanto trasmessa come parte del *corpus* eschileo; in ogni caso le osservazioni di carattere formale, inerenti alla prassi compositiva e allo stile musicale delle opere, consentono di evidenziare - in questa tragedia - analogie e differenze rispetto allo stile eschileo.

30 Vv. 778-1020; schema: 778-891 AbA'c BdB'e (bcde = 3ia); 916-1020: AbA'c BdB'd' CeC' (bcdd'e = an). Si tratta, in entrambi i casi, di figure femminili e autorevoli, che intendono ripristinare una forma di giustizia: primitiva, e ispirata al principio del taglio, quella di Clitemestra, nuova e 'politica', quella di Atena.

31 Vv. 927-37, 948-55, 968-75, 988-95, 1003-13.

32 Vv. 778-891.

33 Vv. 916-1020.

34 Vv. 970-1.

recitate, o eseguite in recitativo,³⁵ è il segno, al livello musicale, di un innalzamento del tono, quando Clitemestra, identificata con la figura stessa del 'demone vendicatore' di Ifigenia,³⁶ con accresciuta imponenza e autorità risponde alle accuse inflessibili del Coro.³⁷ Lasciando da parte il caso del *Prometeo*, dove l'uso degli anapesti epirrematici nella parodo lascia a mio avviso un'incertezza sulla funzione propria di queste misure, tra la solennità del testo pronunciato dal Titano e la circostanza scenica, che potrebbe plausibilmente indicare per le sequenze anapestiche una funzione di accompagnamento dell'ingresso del Coro, secondo una prassi più comunemente riscontrabile in Euripide e, soprattutto, in Sofocle (vedi *infra*, e p. 9), i dati significativi in nostro possesso, provenienti da *Agamennone* ed *Eumenidi*, dove - come osservato - gli anapesti si avvicinano a sezioni epirrematiche in trimetri giambici, con un effetto, dicevamo, di 'allargando' metrico-ritmico, fanno ritenere che Eschilo usasse gli anapesti nelle sezioni epirrematiche nel dialogo lirico-epirrematico con la funzione di connotare un discorso di registro più alto, più maestoso, più pieno e prominente. Tale impressione trova forse conferma nella ripresa di questa originale tecnica eschilea da parte di Euripide nell'*Alcesti*,³⁸ dove la transizione dai trimetri giambici ai dimetri anapestici nelle battute epirrematiche di Admeto in dialogo con il canto della sposa morente segna di fatto un allargarsi del ritmo nel momento culminante dell'invocazione ad Alcesti, che non muoia, ed è anche notevole, qui, l'esatta simmetria, che emula il modello, delle parti liriche ed epirrematiche assegnate ai due coniugi.

Per il resto, in Euripide l'anapesto nel dialogo lirico-epirrematico è usato in altri quattro casi (su un totale di 28 amebai lirico-epirrematici), contestualmente all'annuncio dell'ingresso di un personaggio sulla scena, come in *Andr.* 1173-230 (vv. 1226-30) oppure nella parodo (*Med.* 96-212) e nell'epiparodo (*Alc.* 861-933). In *Andr.* 501-44, pur se in assenza di una transizione dai trimetri giambici ai dimetri anapestici, l'anapesto sembra riprendere la medesima funzione espressiva di 'allargando' del metro-ritmo, e dunque di istituzione di un clima solenne, che ha nell'*Agamennone* e nelle *Eumenidi*. È qui significativo che, evidentemente al fine di differenziare meglio la funzione espressiva degli anapesti epirrematici di Menelao, il salvifico ingresso di Peleo sia annunciato dal Coro in trimetri giambici, in luogo degli anapesti, consueti in questi

³⁵ Scott 1984, 71 sostiene siano in recitativo; così anche Sommerstein 2012, 153; Rosenmeyer 1982, 31. Cf. *supra* nota 22.

³⁶ V. 1501.

³⁷ Cf. Lomiento 2018b, 42 nota 78.

³⁸ Vv. 243-79.

casi di annuncio, vv. 545-6. In Sofocle, l'uso delle misure anapestiche nelle sezioni epirrematiche si registra in sei occorrenze, su un totale di diciassette casi di amebeo lirico-epirrematico; in quattro casi (*Ai.* 201-62; *Ant.* 802-38; *Phil.* 135-218; *OC* 118-253) si usano solo misure anapestiche, in due casi invece (*Ant.* 1257-305, 1306-46) si usano sia i trimetri giambici che i dimetri anapestici. Tale distribuzione, tuttavia, non sembra, nell'opera superstita di Sofocle, minimamente influenzare l'aspetto espressivo. In tutti e sei i casi, in effetti, le sezioni anapestiche o risultano incastonate nella parodo dialogica, e dunque la scelta del metro può essere determinata, come anche in Euripide, dalla funzione tipica che l'anapesto ha in molti canti d'ingresso corale (ad es. *Ant.* 201-61; *Phil.* 135-218; *OC* 118-253) oppure le battute epirrematiche in anapesti sono contestuali all'annuncio di un personaggio che fa il suo ingresso in scena (*Ant.* 802-38; 1257-305), o dell'uscita di tutti al termine della tragedia (*Ant.* 1347-53) e dunque prevale in questi casi la funzione del metro di annuncio. In conclusione, l'uso delle misure anapestiche negli amebai lirico-epirrematici di Sofocle non sembra avere la medesima funzione, osservabile in Eschilo, di 'allargando' del ritmo che sostiene una dizione più solenne, ma la funzione didascalica di un indicatore di scena, in concomitanza con il canto di ingresso del Coro oppure con le entrate o le uscite dei personaggi.

Tornando al finale dell'*Agamennone*, c'è un ulteriore aspetto interessante. Rispetto alla funzione espressiva di 'allargando' del ritmo, che diviene più statico, maestoso e prominente, sottolineata dalle misure anapestiche nelle sezioni recitate (o in recitativo) degli amebai lirico-epirrematici, mi sembra che un ruolo espressivo del tutto differente sia svolto dagli anapesti cantati che introducono ciascuna delle quattro strofe 'aggiunte', in posizione, rispettivamente, di mesodo e di efimnio (**C EE' G**), intercalate alla struttura bilanciata e perfettamente riconoscibile dell'amebeo lirico-epirrematico (**AbA'c BCdB'd' DE eD'E' f FGg F'h**):³⁹

³⁹ La presunta irregolarità strutturale dell'amebeo parve problematica agli editori ottocenteschi, che ipotizzarono la presenza di lacune, con l'intento, da una parte, di ripristinare la risonanza anche negli epirremi anapestici, dall'altra di uniformare la struttura inserendo una ripetizione del mesodo **C** (dopo l'ant. 2, tra i vv. 1474 e 1475) e una del mesodo **G** (dopo l'ant. 4, fra i vv. 1566 e 1567). Sulla vicenda ecdotica di queste sezioni nelle edizioni ottocentesche rinvio alla sintesi in Medda 2017, 3: 310-11; cf. anche Galvani, *Struttura lirica*, in questo volume. Sulla struttura tradizionale del 'lamento funebre' cf. Alexiou 2002, 133, che individua uno schema tripartito A (allocuzione diretta al defunto) B (esposizione della causa della morte) A (allocuzione diretta al defunto), su cui osserva «While by no means every lament conforms to this pattern, there is a sufficient number of examples, early and late, to establish its traditional basis beyond doubt».

C (vv. 1455-61)

Ahi, *folle Elena*,
che da sola quelle molte,
davvero molte vite hai distrutto a Troia;
ma adesso ti sei ornata della corona più piena,
che a lungo sarà ricordata,
grazie al sangue che non si può lavare,
la Contesa di salde radici che era allora nella casa,
sventura per il marito.

E (vv. 1489-96)

Iò! Iò!
Mio re, mio re, come ti piangerò?
Che parole trarrò dal mio cuore fedele?
Tu giaci in questa tela di ragno,
esalando in un'empia morte l'ultimo respiro,
ohimè! ohimè! disteso in questo modo ignobile,
domato di morte subdola per mano di tua moglie
con un'arma a doppio taglio.

E' (vv. 1513-20)

Iò! Iò!
Mio re, mio re, come ti piangerò?
Che parole trarrò dal mio cuore fedele?
Tu giaci in questa tela di ragno,
esalando in un'empia morte l'ultimo respiro,
ohimè! ohimè! disteso in questo modo ignobile,
domato di morte subdola per mano di tua moglie
con un'arma a doppio taglio.

G (vv. 1537-50)

Iò! Terra, Terra, mi avessi tu inghiottito
prima di vedere quest'uomo
occupare il misero giaciglio della vasca dai bordi argentei!
Chi lo seppellirà? Chi leverà il lamento funebre?
Avrai cuore tu di far questo?
Piangere tuo marito dopo averlo ucciso
e ingiustamente fare alla sua ombra
un omaggio non gradito in cambio di grandi azioni?
Chi con sincerità d'animo si darà pena
di levare fra le lacrime sulla tomba
una lode per quest'uomo divino?

(trad. di E. Medda)

Sul piano della composizione metrica, ciascuna delle quattro strofe è fatta iniziare con una serie di anapesti lirici (poi continuati da altri metri lirici diversi); sul piano lessicale tutte e quattro cominciano con un'esclamazione dolorosa (vv. 1455, 1489 = 1513, 1537); dal punto di vista strofico, se considerate in continuità, tutte insieme esibiscono uno schema **CEE'G** che gli antichi teorici avevano individuato nitidamente, denominandolo 'schema periodico'.⁴⁰ Dal punto di vista tematico, esse evidentemente racchiudono un canto di dolore, un accorato lamento funebre improvvisato dai vecchi consiglieri per il re.⁴¹ Prendendo le mosse dall'evocazione di Elena, alla quale è fatta risalire ogni sventura (C),⁴² il canto prosegue con il compianto, due volte ripetuto in forma identica nell'efimnio (EE'),⁴³ del re morto ammazzato da subdola mano, per terminare con un'invocazione alla Terra (G),⁴⁴ e il rimpianto di non essere stati inghiottiti dalla dea prima di assistere alla misera fine del sovrano, con l'inquietudine che il re non possa ricevere una sepoltura degna del suo valore e del suo rango.⁴⁵ Se la lamentazione rituale spetta tradizionalmente alle donne, un uomo che pianga, in qualche modo, cessa d'essere un uomo: così, in certo senso, i vecchi consiglieri di fronte alla virile sovrana.⁴⁶ In questa complessa semantica musicale, gli

40 Hephaest. *De poem.* p. 67, 20-2 Consbruch.

41 Come è sottolineato anche da precisi dettagli nel testo, cf. vv. 1490 = 1514 (πῶς σε δακρύσω;) e v. 1541 (τίς ὁ θρηνήσω;). Una sorta di γῶος, che nella tragedia attica non è mai nettamente distinto dal θρηῆνος, cf. Alexiou 2002, 103. Medda 2017, 3: 375 individua uno «sconsolato» lamento per la morte del re solo nell'efimnio (curiosamente definito «astrofico», ma esso ha in realtà una responsione esatta con l'efimnio corrispondente, ripetuto dopo l'antistrofe, ai vv. 1513-20), con una continuazione nel secondo mesodo. In realtà l'intera tetrade periodica C EE'G si configura come canto funebre, caratterizzata da autonomia tematica, coerenza semantica interna e continuità metrico-musicale. Sul lamento funebre nel rituale greco vedi Alexiou 2002; come atto essenzialmente femminile cf. Alexiou 2002, 108. Il fatto che si tratti di un lamento funebre espresso da uomini probabilmente spiega l'assenza dei riferimenti alle lacrime che sgorgano dagli occhi, ai graffi incisi sulla pelle, al pianto disperato e senza tregua, che tipicamente caratterizzano il *threnos* femminile (su cui cf. Di Benedetto 1971, 170 s.).

42 Vv. 1455-61.

43 Vv. 1489-96 = 1513-20. Notevole, in particolare, il futuro performativo πῶς σε δακρύσω; (vv. 1490 = 1514), che riferimento evidentemente all'attualità stessa del compianto. Così, probabilmente, deve intendersi, al v. 1541, anche il futuro τίς ὁ θρηνήσω;.

44 Vv. 1537-50.

45 Questo particolare aspetto sarà ripreso nel grande *kommos* delle *Coefore*, vv. 429-33 = 439-43. Il desiderio di morire cercando oblio dai mali è peraltro «topico nel *threnos*», cf. Mirto 1984, 76; cf. già Di Benedetto 1971, 171.

46 Cf. Staten 1993, 359. D'altro canto, se la lamentazione rituale spetta alla componente femminile della famiglia (cf. Hame 2004, 518); cf. anche Vermeule 1979, 15; Stears 1998, 113-27; cf. anche Alexiou 2002, 10-14), il familiare più stretto, Clitemestra, è l'autrice dell'assassinio, e come tale dovrebbe essere esclusa dalla cerimonia. Di qui la preoccupazione dei vecchi: τίς ὁ θρηνήσω;, «chi leverà il lamento funebre?», v. 1541. Cf. anche la nota 45.

anapesti incipitari non sembrano avere – come è stato suggerito – il banale compito di evidenziare l'interazione del Coro con la regina.⁴⁷ Tra l'altro, Clitemestra recita gli anapesti epirrematici nell'amebeo (o li esegue in recitativo), mentre gli anapesti lirici che segnano l'attacco di ciascuna delle quattro strofe corali 'intercalate' sono destinati al canto. L'impressione è, piuttosto, che, nelle quattro strofe 'aggiunte', che veicolano il lamento per il defunto re e introducono nella cornice *standard* dell'amebeo lirico-epirrematico un elemento di novità e di asimmetria, gli anapesti lirici assumano una funzione di ricordo e di enfasi sottolineando, al tempo stesso, la continuità musicale delle quattro strofe che configurano il compianto funebre e la loro coesa unità tematica, nell'ambito di quello che, a questo punto con chiarezza, risulta essere un geniale intreccio di generi musicali concepito da Eschilo per avviare, con impatto emotivo impressionante e un'inquietante incertezza sul futuro, la prima tragedia della trilogia alla sua conclusione.⁴⁸

47 Scott 1984, 73: «Their mutual understanding is both verbal and musical: Clytemnestra declares that they have spoken truthfully of Zeus's law and hopes that her act, though not glorious, may be sufficient to create peace in the house; they concur in her judgment of the act but can see another killing that is not far off. Each party shows a move toward agreement on the anapaestic meter, the chorus in its last ephymnion and Clytemnestra in her last anapaestic stanza. Although these stanzas are not juxtaposed to show full harmony, there is a modicum of agreement in their words along with a musical hint of common element in their attitudes». Uno studio sugli anapesti in Eschilo che si muove in tutt'altra direzione e pone a confronto la funzione degli anapesti e dei trimetri giambici è quella di Pötscher 1959. Pötscher ipotizza una specializzazione dell'anapesto, al pari del trimetro giambico, nei discorsi rivolti a un interlocutore dialogante (1959, 97 s.).

48 L'uso di ritmi κατά δάκτυλον in canti trenodici è documentato da Euripide, che tra l'altro fa ampio uso dei cosiddetti 'anapesti di lamento', la cui funzione espressiva è assimilabile a quella dei docmi. Canti propriamente trenodici sono in *Andr.* 1173-83 = 1186-96, dove il *threnos* intonato dal vecchio Peleo sul cadavere orrendamente sfigurato di Neottolema è, nella I coppia antistrofica, articolato pressoché interamente in misure dattiliche (nella chiusa c'è un dimetro ionico *a minore*); nel finale delle *Fenicie* (vv. 1480-508), il funereo canto di Antigone è caratterizzato da un lungo *incipit* in dattili, preceduto dal canto anapestico del Coro (seguono misure giambo-coriambiche, vv. 1509-32; ancora dattili e ionici *a minore*, vv. 1533-45; dattili e anapesti, vv. 1546-59; giambi e dattili, vv. 1560-7; trochei, dattili e anapesti, vv. 1558-81); un *incipit* anapestico caratterizza anche il γόος intonato da Elettra sulla tomba di Agamennone in *Eur. El.* 112 ss. = 127 ss., che ha struttura mesodica nella seconda coppia strofica (AA'BCB'): seguono misure gliconiche, vv. 115-26; anche la seconda coppia strofica inizia con misure dattilico-anapestiche (vv. 140-1 = 157-8) e prosegue con misure gliconiche; la strofe mesodica è in metri gliconici. Nel teatro di Eschilo gli anapesti trenodici caratterizzano due coppie antistrofiche nella parte iniziale del lungo *kommos* lirico intonato da Serse e dai vecchi persiani per i caduti in battaglia (*Pers.* 932-40 = 941-9, 974-87 = 988-1001), come pure il grande *kommos* delle *Coefore* (vv. 306-478) che presenta, intercalati alle strofe intonate da Elettra e Oreste, gli anapesti intonati dal coro delle donne, che concelebrano il rito (vv. 306-14, 340-4, 372-9, 400-4, 476-8).

2 Assetto lirico (Giampaolo Galvani)

Il forte impatto emotivo che l'ultimo corale dell'*Agamennone* doveva esercitare sugli spettatori è pienamente apprezzabile solo nel momento in cui si tenga conto sia del dettato verbale sia della dimensione musicale che caratterizzavano la tragedia. Le *performance* teatrali di V secolo, infatti, sono state opportunamente definite rappresentazioni multimediali, all'interno delle quali la componente testuale interagiva strettamente, e secondo modalità di volta in volta differenti, con gli aspetti più propriamente musicali e orchestrici.⁴⁹ Sebbene i testi tragici e comici siano giunti sostanzialmente privi della musica,⁵⁰ è tuttavia possibile recuperare almeno in parte questa 'dimensione perduta' del teatro antico grazie allo studio dei ritmi e dei metri che entrano in composizione nei canti eseguiti dal coro e dagli attori.⁵¹ L'analisi della tessitura metrico-ritmica di un canto non fornisce esclusivamente un imprescindibile supporto alla critica testuale, ma consente anche una più esauriente comprensione del messaggio veicolato dal testo poetico. Tra l'articolazione metrico-ritmica e il contenuto di un testo non sembra quasi mai occorrere un rapporto casuale: in numerosi casi i metri-ritmi rafforzano i contenuti espressi dal coro o dagli attori e non di rado è possibile osservare come determinati nuclei tematici ricorrano all'interno di una tragedia sempre in associazione a specifiche sequenze metriche.⁵² Come è stato evidenziato nella prima parte di questo contributo non solo la distribuzione dei metri-ritmi, ma anche l'utilizzo di determinate strutture strofiche o il passaggio da una modalità esecutiva ad un'altra costituiscono elementi essenziali per una più profonda e completa interpretazione del testo. La 'veste' metrico-ritmica e poematica, dunque, deve essere studiata ed analizzata con la stessa cura ed attenzione prestate al dettato verbale, poiché essa attiene anche al senso e al livello semantico.⁵³ Alla luce di queste premesse risulta evidente che intervenire sull'assetto lirico di un canto, modificando le sequenze che entrano in composizione e le articula-

⁴⁹ Cf. Bierl 2001, 31; Lomiento 2006, 146.

⁵⁰ Fatti salvi gli esigui frammenti papiracei contenenti tracce di partiture antiche come, ad esempio, i vv. 338-44 = 322-8 dell'*Oreste* e i vv. 784-94; 1500-9 dell'*Ifigenia in Aulide*: cf. Pöhlmann, West 2001, 12-21.

⁵¹ Sul rapporto tra ritmo verbale e ritmo musicale cf. Gentili 1988, 6-16; Pöhlmann 1995, 3-15; Gentili, Lomiento 2003, 68-77.

⁵² Non mancano casi in cui i metri e i ritmi, invece, sembrano contraddire la *lexis*, rivelando così agli orecchi dello spettatore antico una tensione tra le parole pronunciate, veicolo di un sentimento che può essere definito 'apparente', e la componente ritmico-metrica, a cui è invece affidata una diversa - e più vera - espressione delle emozioni. Cf. Lomiento 2010, 79.

⁵³ Lomiento 2013, 8.

zioni strofiche che sono state tramandate, significa mutare non solo la forma, ma, in qualche modo, anche il contenuto stesso dell'opera, poiché come è stato opportunamente osservato, «il senso o il contenuto non è *in* quella forma, ma è quella forma». ⁵⁴

In questa seconda parte mi propongo di mettere in luce una serie di interventi moderni operati sulla *facies* metrica dell'amebeo, al fine di valutare se tali modifiche sono realmente necessarie e se migliorano la nostra comprensione del testo. A partire dall'Ottocento, infatti, è invalsa la prassi di dare scarso credito all'assetto lirico tramandato dai codici e dai papiri: esso non sarebbe ascrivibile all'autore, ma andrebbe considerato come il mero frutto della speculazione alessandrina, deturpato, inoltre, da errori di trasmissione accumulatisi nel corso dei secoli. ⁵⁵ Secondo questo paradigma teorico, che si è imposto nel corso del secolo scorso, nell'interpretazione delle forme metriche la tradizione passerebbe in secondo piano rispetto all'*observatio* e allo *iudicium* del singolo editore. ⁵⁶ L'analisi che qui si propone parte, invece, dallo studio della colometria trasmessa dei manoscritti, che non deve essere certamente difesa a prescindere, ma che spesso presenta un assetto quantomeno di pari dignità rispetto alle ipotesi ricostruttive moderne.

Prima di analizzare alcuni passi dell'amebeo, pare doveroso soffermarsi brevemente sulla tradizione manoscritta dell'*Agamennone*, dato che almeno parte dello scetticismo nei confronti della colometria tradita è imputabile alla presunta inattendibilità dei codici che tramandano la tragedia. Per buona parte di essa, infatti, dipendiamo da tre manoscritti che più o meno indirettamente provengono dall'ambiente di Demetrio Triclinio, un erudito bizantino operante tra XIII e XIV secolo, al quale è stato attribuito il merito di aver 'riscoperto' la responsione strofica: ⁵⁷ questo non significa che prima di Triclinio i manoscritti non conservassero traccia della colometria, ma semplicemente che i copisti si limitavano a copiare i canti in responsione, riproducendo, tendenzialmente con una certa fedeltà, il *layout* che trovavano nell'antigrafo, senza aver consapevolezza dello stretto le-

⁵⁴ Alvino 1999, 74.

⁵⁵ Cf. Maas 1966, 5 «Ancient metrical theory offers nothing but superficial description, mechanical classification, and unprofitable speculation». Più di recente, dubbi sull'assetto colometrico alessandrino sono stati avanzati da Parker 2001; Prauscello 2006; Finglass 2007, 47-56; Itsumi 2007; Battezzato 2008a; 2008b. Una difesa delle colometrie tradite è contenuta, invece, in Flemig, Kopff 1992; Flemig 1999; Gentili, Lomiento 2001; 2003; 2009; Lomiento 2008a; 2008b; 2013. Per una sintesi dello *status quaestionis* con ulteriore bibliografia cf. Galvani 2015, 13-21.

⁵⁶ Emblematica, a tal proposito, la formulazione di West 1982, 83: «In analysing lyric poetry generally one must be guided not by ancient colometry but strictly by objective internal criteria».

⁵⁷ Cf. Tessier 1999.

game tra strofe e antistrofe. Triclinio, al contrario dei suoi predecessori, attraverso la lettura di testi quali il manuale di Efestione, gli scoli metrici a Pindaro e il commento metrico di Eliodoro ad Aristofane, riuscì ad individuare la corrispondenza che occorre all'interno dei carmi *kata schesin*, anche se talvolta i suoi interventi per risistemare un testo o una colometria guasti - o ritenuti tali dallo studioso - paiono piuttosto ingenui e meccanici: non mancano casi in cui l'erudito si serve di vere e proprie zeppe metriche per colmare una responsione irregolare o casi in cui tenta, spesso maldestramente, di ricondurre sequenze rare a forme più consuete. I tre manoscritti che tramandano l'*Agamennone* rappresentano due fasi distinte del lavoro tricliniano su Eschilo: il Laurenziano plut. 31.8 (F) e il Marciano greco Z. 616 (= 663) (G) appartengono alla prima fase del lavoro di Triclinio, quella nella quale l'erudito non ha ancora piena contezza del rapporto responsivo, mentre il codice Napoletano II F 31,⁵⁸ l'autografo tricliniano, costituisce l'ultima redazione, quella nella quale la responsione è ormai pienamente ristabilita.⁵⁹

Nonostante la diffidenza nei confronti dello scarso acume filologico e metrico del dotto bizantino l'assetto colometrico dell'amebeo lirico-epirrematico è generalmente conservato nelle edizioni moderne con alcune significative eccezioni, che meritano di essere prese in esame. Le modifiche più significative investono la prima coppia strofica, vv. 1407-11 = 1426-30; e i due mesodi (1455-61 e 1537-50).

Nella prima coppia strofica i tre codici sono concordi nel riportare un assetto colometrico che vede la successione di un *colon* giambico, a cui seguono nell'ordine tre coppie di docmi e una sequenza composta da un ulteriore docmio e da un ferecreateo.⁶⁰

	τί κακόν, ὦ γυναῖκα, χθονοτρεφές	~ ~ ~ ~ ~	cr penthem ^a
	ἔδανὸν ἠ ποτὸν πασαμένα ῥυτᾶς	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	do do
	ἔξ ἄλὸς ὀρόμενον τόδ' ἐπέθου θύος	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	do do
1410	δημοθρόους τ' ἄρας; ἀπέδικες ἀπέταμες	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	do do
	ἀ<πό>πολις δ' ἔστη, μῖσος ὄβριμον ἄστοϊς.	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~	do pher

⁵⁸ In merito alla datazione e alla descrizione dei codici cf. Turyn 1967, 101-8 e ora Medda 2017, 1: 202-6.

⁵⁹ Tale evoluzione è ben rintracciabile anche nel materiale scoliastico che accompagna le edizioni dello studioso bizantino: nei primi mss. (FG) ricorrono brevi e spesso generiche annotazioni metriche (i cosiddetti scoli prototricliniani), mentre nell'*Eschilo finale* gli scoli metrici presentano una più dettagliata e consapevole descrizione delle sequenze metriche e delle strutture strofiche. Sugli scoli tricliniani e, più in generale, sull'attività ecdotica dell'erudito bizantino sul testo eschileo cf. Smith 1975; 1992; Tessier 2001 e, da ultimo, Medda 2017, 1: 206-17 con ulteriore bibliografia.

⁶⁰ Cf. *infra*, p. 26.

Dal punto di vista ritmico tutte le tipologie metriche che entrano in composizione paiono coerenti: sia il giambo sia l'antispasto, che secondo la teoria metrica antica è la cellula fondamentale tanto delle sequenze docmiache (*cola* 2-3-4) quanto di quelle gliconiche (ferecrateo *colon* 5), appartengono al medesimo genere ritmico, ovvero al γένος διπλάσιον, caratterizzato da un rapporto di 2 a 1 tra il tempo in battere e in levare.⁶¹ Tra i punti ritenuti problematici dagli editori si segnalano:

1. l'interpretazione metrica dei primi due *cola*;
2. la presenza della *brevis in longo* all'interno della coppia di docmi
3. l'associazione del docmio con il ferecrateo nell'ultimo verso della coppia strofica.

In merito al primo punto va osservato che gli editori hanno variamente ricolometrizzato e interpretato i due *cola* iniziali: Burney⁶² anticipava ἔδανόν nell'*explicit* del primo verso, ottenendo una coppia di docmi seguita da un cretico; Seidler⁶³ spostava χθονοτρεφές nell'*incipit* del verso successivo, isolando quattro brevi all'interno della catena docmiaca, Blomfield, invece, propose di isolare il primo docmio e di intendere il secondo verso come un dimetro giambico, riorganizzando poi a cascata i docmi che seguono.⁶⁴ Quest'ultima sistemazione, probabilmente grazie anche all'avallo di Hermann,⁶⁵ si è imposta nella quasi totalità delle più recenti edizioni.⁶⁶

Burney

τί κακόν, ὦ γυναῖ, χθονοτρεφές ἔδανόν ~~~~~- 2do
ἦ ποτὸν -- cr

Seidler

τί κακόν, ὦ γυναῖ, ~~~~~- do
χθονοτρεφές - ἔδανόν ἦ ποτὸν πασαμένα ῥυτᾶς ~~~ / ~~~~~- ~~~~~- anacrusi / 2do

⁶¹ Sui generi ritmici cf. Pl. *Resp.* 3.400ac; Aristox. *Rhyth.* 18.16 ss. Pearson; Aristid. Quint. 1.14.29 ss. W.-I. Vd. anche Gentili 1988; Lomiento 2008a, 217-18.

⁶² Burney 1809, *Ag.* 76-7.

⁶³ Seidler 1811-12, 1: 154.

⁶⁴ Blomfield 1818, 122 stampa su due righe ἀπέδικες ἀπέταμες ε ἀ<πό>πολις δ' ἔση, ma commenta in nota «hi duo versus in unum forsā melius contraherentur».

⁶⁵ Hermann 1852, 1: 215-16.

⁶⁶ Così, ad esempio, West 1998, 260-1 e Medda 2017, 1: 360-2.

Blomfield / Hermann

τί κακόν, ὦ γύναι,	~~~~~	do
χθονοτρεφὲς ἔδανὸν ἢ ποτόν	~~~~~	2ia
πασαμένα ῥυτᾶς ἔξ ἄλός ὄρμενον ⁶⁷	~~~~~	do do
τόδ' ἐπέθου θύος, δημοθρόους τ' ἀράς	~~~~~	do do
ἀπέδικες ἀποτόμως; ⁶⁸ ἀ<πό>πολις δ' ἔσῃ,	~~~~~	do do
μίσος ὄβριμον ἀστοῖς.	~~~~~	pher

La colometria tradita può forse essere difesa - la cautela è d'obbligo - se interpretiamo il primo *colon* come la successione di un cretico con primo elemento soluto e di un pentemimere giambico,⁶⁹ un'associazione che, seguendo la colometria dei codici, ricorre ad esempio in Pind. *Ol.* 2. ep. 8, Soph. *OC* 1052 = 1067, 1735 = 1749.⁷⁰ In merito al secondo problema, va riconosciuto che la ricolometrizzazione accolta nelle più recenti edizioni ha il merito di spostare la *brevis in longo* alla fine del quarto verso; come è stato osservato⁷¹ non mancano però casi in cui entrambi i segnali di fine di verso, ovvero iato e *brevis in longo*, ricorrono all'interno di coppie docmiache: si considerino, a tal proposito, Aesch. *Eum.* 149-50,⁷²

67 Il participio ὄρμενον è congettura di Abresch che ristabilisce una responsione perfetta con il docmio dell'antistrofe (εὖ πρέπει ~~~): la maggioranza degli editori preferisce accogliere ὀρόμενον di Canter; una lezione più vicina alla *paradosis* dei manoscritti triciniani che riportano ὀρώμενον (ὀρώ- FG).

68 Hermann 1852, 2: 482, congettura l'avverbio ἀποτόμως in luogo di ἀπέταμες (ἀπέταμες F^{ms} C^{sl} T) dei codici: «et populi diras contempisti prefracte». L'intervento consente allo studioso di ottenere una responsione esatta con il testo accolto nell'antistrofe: ἀτίετον. ἔτι σὲ χρῆ ἰστερομένην φίλων.

69 Meno probabile, dato il contesto docmiaco, pare l'interpretazione come 2tr. La postpositiva δ' genera sinafia con il verso successivo, ma tale continuità prosodica non costituisce un problema, poiché sono attestate occorrenze di pentemimere giambico in sinafia con sequenze docmiache: si consideri, ad esempio, Aesch. *Pers.* 987 = 1001 Πέρσαις ἀγαυοῖς κακὰ πρόκακα λέγεις = τροχλάτοισιν, ὄπιθεν ἐπομένους ~~~~~.

70 Pind. *Ol.* 2, ep. 8 πῆμα θνάσκει παλίγκοτον δαμασθέν ~~~ ~~~ ~~~~~ 2cr penthem^{ia} (cf. Gentili et al. 2013, 60); Soph. *OC* 1052 = 1067 κλῆς ἐπὶ γλώσσα βέβακε = Πᾶς γὰρ ἀστράπτει χαλινός ~~~ ~~~~~ (cf. Avezzù, Guidorizzi, Cerri 2008, 124; 395), 1735a = 1749 αὐθις ὦδ' ἔρημος ἄπορος = ἐλπίδων γὰρ ἔς τίς' ἔτι> με ~~~~~ (cf. Avezzù, Guidorizzi, Cerri 2008, 190-2; 398). Più problematico il caso di Aesch. *Choeph.* 803 = 815, poiché la strofe presenta una lacuna, mentre il testo dell'antistrofe esibito dal *codex unicus* M (Laur. plut. 32.9) πολλὰ δ' ἄλλα φανεῖ χρῆζων necessita di essere corretto in πολλὰ δ' ἄλλ' ἔφανε χρῆζων ~~~ ~~~~~ secondo la proposta di Wilamowitz: cf. Galvani 2015, 129-31.

71 Cf. West 1982, 110; Medda 2000, 139; Gentili, Lomiento 2003, 240.

72 ἰὼ παῖ Διός ἐπὶ κλοπος πέλη ~~~~~ ||^ε ~~~~~ do do: Lomiento 2018c, 36 n. 15 ipotizza la geminazione del sigma in Διός, non escludendo però la possibile presenza di *brevis in longo* all'interno della coppia di docmi.

840;⁷³ Soph. Ai. 401-2.⁷⁴ Per quel che riguarda, infine, l'interpretazione dell'ultimo verso, costituito da un docmio e un ferecrateo,⁷⁵ è possibile ricordare che la medesima associazione ricorre in Eur. *Rh.* 823 e che i due *cola* in sinafia verbale ricorrono ai versi 1448-9 = 1468-9 dell'*Agamennone*.⁷⁶ La colometria della prima coppia strofica esibita dai codici, dunque, non presentando incongruenze che ne compromettano la liceità, merita di essere presa in considerazione al meno alla pari con le più moderne ipotesi interpretative.

Una ancor più sistematica opera di ricolometrizzazione ha interessato i due mesodi (1455-61 e 1537-50): Hermann, nel tentativo di ripristinare un ipotetico sistema di corrispondenze deturpato nella tradizione manoscritta, propose di mettere in responsione tra loro le due stanze, postulando una lacuna di cinque dimetri anapestici e mezzo dopo *τελείαν* di v. 1458.⁷⁷ Se la complessa sistemazione proposta dallo studioso tedesco, che godette di un discreto successo presso gli editori dell'Ottocento,⁷⁸ è stata definitivamente abbandonata nelle edizioni del secolo scorso, non altrettanto può dirsi del tentativo di recuperare la presunta simmetria compositiva all'interno dell'*amebeo* lirico-epirrematico mediante la ripetizione dei due mesodi dopo ciascuna antistrofe. La trasformazione delle due strofi mesodiche in efimni, riconducibile a Burney, ricorre, infatti, anche in alcune edizioni novecentesche.⁷⁹ Tale tentativo, tuttavia, distrugge l'equilibrata costruzione del dialogo tra Clitemestra e i vecchi argivi; le parole della regina, infatti, costituiscono spesso una risposta polemica alle ultime parole pronunciate dal coro. Così, ad esempio, ai vv. 1475 ss., nei quali Clitemestra si sofferma sull'azione del demone della *stripe*,

73 πνέω τοι μένος ἅπαντά τε κότον --- ||^ε --- do do: Lomiento 2018b, 29 preferisce scandire --- --- ba cr ba.

74 Ἀλλά μ' ἄ Διός ἀλκίμα θεὸς --- ||^ε --- || *hypodo hypodo*.

75 Diversamente si potrebbe ipotizzare l'accorpamento di due *cola* su un unico rigo di scrittura, una tipologia di errore frequente nella tradizione manoscritta.

76 Cf. Eur. *Rh.* 823 ἀμφὶ ναυσὶ πύρ' αἴθειν Ἀργείων στρατόν --- --- *pher do*: cf. Pace 2001, 56. Aesch. *Ag.* 1448-9 = 1468-9 φεῦ, τίς ἂν ἐν τάχει μὴ περιώδυνος | μηδὲ δειμιότηρης = δαῖμον, ὃς ἐπιπίπτεις δώμασι καὶ διφυί- | οἰσι Τανταλίδαισιν --- --- | --- do do / *pher*.

77 In particolare, al sistema anapestico, indicato con la lettera β e formato da nove *cola* (dal v. 1455 fino a *τελείαν*, a cui andrebbero aggiunti i cinque dimetri e il monometro inghiottiti dalla lacuna) faceva corrispondere il l'antisistema β, costituito dai vv. 1537/8-1546; i versi conclusivi del primo mesodo 1459-61 avrebbero invece costituito la strofe γ, a cui rispondevano i vv. 1547/8-1550 (antistrofe γ). Cf. Hermann 1816, 737-8; 1852, 1: 217-20; Medda 2006, 86-8.

78 Sulla fortuna della ricostruzione hermanniana e sulla distribuzione delle battute corali fra più voci, proposta nell'edizione del 1852, cf. Medda 2006, 186-91.

79 Cf. Burney 1809, *Ag.* 76-89; così anche Wecklein 1888, 126-32; Verrall 1889, 157-70; Wilamowitz 1914, 233-9; Schroeder 1916, 67; Mazon 1925, 61-7; Weir Smyth 1933, 124-38.

che il coro ha appena menzionato (antistrofe B, vv. 1468-74), o ancora, ai vv. 1567 ss., quando ella riconosce la verità delle parole pronunciate dai coreuti in merito alla maledizione radicata nella casa (antistrofe F, vv. 1560-6).⁸⁰ A ciò si aggiunga che la scelta di una determinata struttura compositiva da parte dell'autore svolge un preciso ruolo nella costruzione della scena: i ripetuti interventi di Clitemestra, che talvolta si collocano dopo l'antistrofe, talvolta dopo l'efimnio, impediscono un'esecuzione ordinata e lineare del canto e contribuiscono al tempo stesso alla creazione di un dialogo mosso e concitato.⁸¹ Se la struttura poemica trasmessa dai manoscritti è conservata dai più recenti editori, non altrettanto può dirsi della *paradosis* colometrica dei due mesodi. Riporto qui di seguito la colometria dei codici e quella proposta da West:⁸²

Manoscritti

1455a	ιώ		<i>extra metrum</i>
1455b	παράνους Ἑλένα, μία τὰς πολλὰς, τὰς πάνυ πολλὰς ψυχὰς ὀλέσασ' ὑπὸ Τροίᾳ, νῦν δὲ τελείαν πολύμναστον ἐπηνθίσω δι' αἴμ' ἄνιπτον	~~~~~ ----- ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~	2an 2anλλ penthem ^{an} 2cho hypercat 2ia hypercat
1460	ἦτις ἦν τότ' ἐν δόμοις ἔρις ἐρίδματος, ἀνδρὸς οἰζύς	~~~~~ ~~~~~ ~~~~~	cr ia 2cr ba

West

1455	ιώ <ιώ> παράνους Ἑλένα μία τὰς πολλὰς, τὰς πάνυ πολλὰς ψυχὰς ὀλέσασ' ὑπὸ Τροίᾳ, νῦν [δὲ] τελείαν πολύμναστον ἐπηνθίσω		6anλ 2do
1460	δι' αἴμ' ἄνιπτον, ἦτις ἦν τότ' ἐν δόμοις ἔρις ἐρίδματος, ἀνδρὸς οἰζύς.	~~~~~ ~~~~~ ~~~~~	3ia λ ia ith

⁸⁰ Cf. Scott 1982, 185-7; Galvani 2021, 232-3. Sulla conservazione della struttura mesodica cf. Cerbo 1994, 86-9; Guardasole 2000, 204-5.

⁸¹ Cf. Scott 1984, 75: «Aeschylus has therefore broken up any impression of orderly exchange by attaching musical units in an asymmetrical fashion so that the audience will not be able to predict what form the music will take in the next stanza».

⁸² Per i problemi testuali che investono il passo, in particolare per la mancanza di un complemento oggetto con cui concordare gli aggettivi *τελείαν* e *πολύμναστον* rimando a Medda 2017, 3: 362-4 e Galvani 2021, 228-31.

Nell'edizione teubneriana i primi tre *cola*, grazie al raddoppiamento dell'interiezione $\iota\acute{\omega}$ < $\iota\acute{\omega}$ >, scandita come --- --, e ad alcuni interventi di ricolometrizzazione, sono analizzati come una successione omogenea di tre dimetri anapestici di cui l'ultimo catalettico. L'assetto colometrico tramandato dai codici, non richiede, tuttavia, di essere modificato se solo si ammette al v. 1456 la forma del dimetro brachicataletto, attestato anche in Soph. *El.* 86, 87, 97, 104;⁸³ Eur. *Ion* 904, 909, 912, 917a;⁸⁴ *Hec.* 157 = 200;⁸⁵ Aristoph. *Ra.* 374,⁸⁶ e al v. 1457 quella del pentemimere anapestico, che vanta diverse occorrenze in Eschilo.⁸⁷ La ricolometrizzazione investe anche la seconda parte del mesodo, dove viene postulata la successione *do do / 3ia*⁸⁸ / *cr ithyph*. Tale disposizione dei *cola*, tuttavia, impone sia di espungere $\delta\acute{\epsilon}$ di v. 1458 - ma qui la particella ha la funzione di marcare la contrapposizione tra le morti procurate da Elena a Troia e quella più recente procurata ad Argo -,⁸⁹ sia di accogliere, in luogo del tradito $\tau\epsilon\lambda\acute{\epsilon}\iota\alpha\nu$, la congettura $\tau\epsilon\lambda\acute{\epsilon}\alpha\nu$. La colometria tradita, ancora una volta, presenta tuttavia una sua *ratio*: il v. 1458, che segna il passaggio dal ricordo delle sventure di Troia (espressi in anapesti) alle più recenti uccisioni di Agamennone e Cassandra, può essere inteso come un dimetro coriambico ipercataletto,⁹⁰ mentre il *colon* successivo come l'unione di un monometro giambico e di un pentemimere giambico, che la antica dottrina metrica descrive anche come *2ia hypercat*,⁹¹ sequen-

83 Cf. Dunn, Lomiento 2019, 18-20; 367-8.

84 Cf. Santè 2017, 117.

85 Il verso $\acute{\epsilon}\chi\theta\acute{\iota}\sigma\tau\alpha\nu \acute{\alpha}\rho\eta\rho\acute{\iota}\tau\alpha\nu \tau'$, scandito come -----, è da intendersi come anapestico sulla base del contesto metrico. Il corrispondente verso della strofe necessita di un intervento testuale per ripristinare la responsione $\delta\omicron\upsilon\lambda\epsilon\acute{\iota}\alpha\varsigma$ [τάς] οὐ τλατᾶς.

86 Anche in questo caso è la tessitura metrica del canto a suggerire per il verso $\lambda\epsilon\iota\mu\acute{\omega}\nu\omega\nu \acute{\epsilon}\gamma\kappa\rho\acute{\upsilon}\sigma\omega\nu$ ----- una interpretazione di tipo anapestico.

87 *Pers.* 866 = 874 Ἄλυσος ποταμοῖο = -λαμένοι περί πύργον, 870 = 878 -ίδες εἰσι πάροιχοι = μυχία τε Προποντίς; *Suppl.* 44 = 53 βροδς ἔξ ἐπιπνοίας = τὰ τε νῦν ἐπιδείξω; *Eum.* 313b χεῖρας προνέμοντας, 348 = 361 τὰδ' ἐφ' ἄμιν ἐκράνθη = τινὰ τᾶσδε μερίμας, 350 = 363 χέρας, οὐδέ τις ἐστί = -σι λιταῖς ἐπικραίνειν, 531 = 543 ἄλλα δ' ἐφορεύει = ποινὰ γὰρ ἐπέσται, 960 = 980 δότε κύρι' ἔχοντες = μέλας αἶμα πολιτᾶν.

88 Sulla presenza di trimetri giambici nei *cantica* eschilei cf. Lomiento 2020b, 175-8.

89 Cf. Medda 2017, 3: 362, che non espunge il $\delta\acute{\epsilon}$ e scandisce il *colon* come *2cr do*.

90 Per la *correptio* in πολύμναστον cf. Galvani 2021, 234-5. Diversamente il verso potrebbe essere analizzato come dimetro anapestico catalettico, ma la metabola metrico-ritmica sembra sottolineare lo stacco tematico. Per altre occorrenze del dimetro coriambico ipercataletto cf. Aesch. *Ag.* 202 = 215 Ἄρτεμιν, ὥστε χθόνα βάκτρος = παρθενίου θ' αἵματος ὄργᾶ; Soph. *OT* 483 = 498 Δεινὰ μὲν οὖν, δεινὰ ταρασσει = Ἄλλ' ὁ μὲν οὖν Ζεὺς ὁ τ' Ἀπόλλων, 485 = 500 οὔτε δοκοῦντ' οὔτ' ἀποφάσκονθ' = εἰδότες ἀνδρῶν δ' ὅτι μάντις; *OC* 177 = 193 ὦ γέρον, ἄκοντά τις ἄξει = βήματος ἔξω πόδα κλίνης; 695 = 708 γὰς Ἀσίας οὐκ ἐπακούω = ματροπόλει τᾶδε κράτιστον; Eur. *Phoen.* 1542 οἰκτροτάτοισιν δακρύοισιν. Per altri esempi con *anaclessi* giambica cf. Galvani 2021, 75.

91 Si considerino, ad esempio, Aesch. *Suppl.* 134 = 144 πλάτα μὲν οὖν λινορραφῆς τε = θέλουσα δ' αὐτὴ θέλουσαν ἀγνά; Soph. *Ant.* 337 = 348 θεῶν τε τὰν ὑπερτάταν, Γὰν =

za nota che costituisce il terzo elemento della strofe alcaica.⁹² La colometria proposta dai più recenti editori elimina sequenze attestate, anche se meno usuali, e rende, secondo l'opinione vulgata dei moderni, la tessitura più 'naturale', 'più omogenea' e 'più ordinata', ma occorre chiedersi se, nel tentativo di recuperare la *paradosis*, tali criteri, in cui la componente soggettiva sembra giocare un ruolo non secondario, possano costituire una guida sicura, o quantomeno preferibile, rispetto alla tradizione manoscritta.

L'ultimo mesodo (vv. 1537-50) appare strettamente connesso, sul piano tematico, con le altre strofe 'aggiunte',⁹³ continuando il lamento per il re morto: i vecchi esprimono il proprio rimpianto per non essere stati inghiottiti dalla terra e si domandano, attraverso una serie incalzante di interrogative, chi potrà mai compiere i riti funebri opportuni. La continuità tematica con il primo mesodo e i due efimini è rafforzata sul piano formale dall'utilizzo della medesima tessitura metrico-ritmica, caratterizzata da un *incipit* anapestico (vv. 1537-46) e da una chiusa in metri diversi (1547-50).

	ἰὼ γᾶ γᾶ,	----	an
	εἴθ' ἔμ' ἐδέξω, πρὶν τόνδ' ἐπιδεῖν	~-----~	2an
	ἀργυροτοίχου	~---	an
1540	δροίτας κατέχοντα χάμευαν.	~---~---	2an ^Λ
	τίς ὁ θάψων νιν; τίς ὁ θρηνήσων;	~---~---	2an
	ἦ σὺ τόδ' ἔρξαι	~---	an
	τλήσῃ, κτεῖνας' ἄνδρα τὸν αὐτῆς	-----~---	2an
	ἀποκωκῦσαι, ψυχῆ τ' ἄχαριν	~-----~	2an
1545	χάριν ἀντ' ἔργων	~---	an
	μεγάλων ἀδίκως ἐπικρᾶναι;	~---~---	2an ^Λ
	τίς δ' ἐπιτύμβιον	~---~	2da vel an
	αἶνον ἐπ' ἀνδρὶ θείῳ	~---~---	aristoph
	σὺν δακρύοις ἰάπτων	~---~---	aristoph
1550	ἀληθεία φρενῶν πονήσει;	~---~---	ba cr ba

κρατεῖ δὲ μηχαναῖς ἀγραύλου, 876 Ἄκλαυτος, ἄφιλος, ἀνυμέναιος; OC 186 = 205 τέτροφεν ἄφιλον ἀποστρυγεῖν καὶ = τίς ὁ πολύπονος ἄγη; τίν' ἂν σοῦ, 1482 = 1496 Ἐναισίου δὲ σοῦ τύχοιμι = Ὁ γὰρ ξένος σε καὶ πόλισμα, 1670 = 1697 Αἰαῖ, φεῦ, ἔστιν ἔστι νῶν δὴ = Πόθος <-> καὶ κακῶν ἄρ' ἦν τις, 1691 τάλαιναν, ὡς ἔμοιγ' ὁ μέλλων; EI. 482 = 498 Οὐ γάρ ποτ' ἀμναστέι γ' ὁ φύσας = τοῖς δρώσι καὶ συνδρώσιν. ἦτοι, 484 = 500 οὐδ' ἂ παλαιὰ χαλκόπληκτος = οὐκ εἰσὶν ἐν δεινοῖς ὄνειροις, 1087 = 1095 τὸ μὴ καλὸν καθοπλίσασα = βεβῶσαν, ἃ δὲ μέγιστ' ἔβλαστε.

⁹² Cf. Gentili, Lomiento 2003, 136.

⁹³ Cf. Lomiento *supra*, pp. 19-20.

La sezione anapestica è caratterizzata da un *pattern* piuttosto evidente nel quale ai dimetri, acataletti e catalettici, sono intercalati monometri che contengono parole o espressioni significative: al v. 1539 ricorre l'*hapax* ἀργυροτόχου, che designa la vasca/tomba fatta d'argento in cui Agamennone è stato ucciso; al v. 1542 l'espressione ἦ σὺ τόδ' ἔρξαι sottolinea lo sdegno del coro che si chiede se Clitemestra, indicata con il pronome σὺ, avrà l'impudenza di 'fare questo', cioè eseguire i riti funebri per il defunto; infine al v. 1545 il nesso χάριν ἀντ' ἔργων, designa 'l'omaggio per le imprese compiute', un omaggio che dovrebbe essere rivolto ad un grande sovrano come Agamennone, ma che, se reso da Clitemestra, risulterà ἄχαριν, 'non gradito'.⁹⁴ Come osserva giustamente Enrico Medda, la colometria è stata modificata senza ragioni cogenti in quasi tutte le edizioni moderne:⁹⁵ in particolare sono stati eliminati tutti i monometri al fine di ottenere ancora una volta una più regolare successione di dimetri anapestici e paremiaci. Significativo a questo proposito l'atteggiamento di West, che preferisce non tenere conto della significativa articolazione interna della sezione anapestica in dimetri e monometri, a favore di due lunghe successioni di 6 e 10 anapesti.

	ἰὼ γᾶ γᾶ, εἴθε μ' ἐδέξω,	-----	
	πρὶν τόνδ' ἐπιδεῖν ἀργυροτόχου	-----	
1540	δροίτης κατέχοντα χάμευνα.	-----	6anΛ
	τίς ὁ θάψων νιν; τίς ὁ θρηνήσων;	-----	
	ἦ σὺ τόδ' ἔρξαι τλήσῃ, κτείνας'	-----	
	ἄνδρα τὸν αὐτῆς ἀποκωκῦσαι,	-----	
1545	ψυχῆ τ' ἄχαριν χάριν ἀντ' ἔργων	-----	
	μεγάλων ἀδίκως ἐπικρᾶναι;	-----	10anΛ
	τίς δ' ἐπιτύμβιον αἶνον ἐπ' ἀνδρὶ θείῳ	-----	D ² iaΛ = ar ^{2d}
	ξὺν δακρύοις ἰάπτων	-----	ar
1550	ἀληθείᾳ φρενῶν πονήσει;	-----	iaΛ ith

Nell'ultima parte del mesodo, il coro torna a chiedersi chi potrà levare con sincerità una lode per il sovrano defunto: «chi con sincerità d'animo si darà pena di levare fra le lacrime sulla tomba una lode per quest'uomo divino?».⁹⁶ Gli anapesti lasciano qui spazio a sequen-

⁹⁴ Si osservi, a questo proposito, anche l'uso espressivo dell'enjambement che separa ἄχαριν (v. 1544) da χάριν (v. 1545).

⁹⁵ Cf. Medda 2017, 3: 316.

⁹⁶ Trad. di E. Medda.

ze di natura diversa: probabilmente un dimetro dattilico (v. 1547),⁹⁷ seguito da sequenze giambo-coriambiche. Buona parte degli editori moderni, invece, preferisce accorpare i primi due cola per ottenere un prassilleo II, ovvero, secondo l'interpretazione antica, l'unione di un trimetro dattilico e di un monometro trocaico,⁹⁸ una sequenza che, seppur raramente, ricorre altrove nei *cantica* eschilei.⁹⁹

In conclusione. La colometria tramandata dai codici triciniani dà senso metrico e non sembra contenere incongruenze tali da richiedere tutti gli interventi proposti nelle edizioni moderne. Tali interventi possono essere ricondotti a due tipologie principali: in primo luogo, l'eliminazione di versi rari, ma comunque attestati in ambito tragico, a favore di sequenze più note: mi sembra significativo notare che delle occorrenze eschilee del pentemimere anapestico (v. 1457), nemmeno una sopravviva nelle più recenti edizioni. In secondo luogo, l'eliminazione di sequenze troppo brevi, anche laddove, come nel caso del secondo mesodo, l'alternanza di dimetri e monometri sembra strettamente correlata al piano dei significati. È doveroso chiedersi se tale tendenza all'uniformità possa e debba costituire il principio guida nel nostro tentativo di recuperare l'originale veste metrica delle opere poetiche o se non sia più sensato fidarsi della varietà metrica esibita dai manoscritti, cioè di quella *poikilia* che costituisce uno dei principi cardine dell'estetica antica.¹⁰⁰

⁹⁷ Non è da escludere l'analisi anapestica, ma ancora una volta il cambio di metro sembra costituire una buona guida per la corretta interpretazione metrica. Meno plausibile pare l'analisi docmiaca (con *brevis in longo* finale) proposta da Fleming 2007, 124-5.

⁹⁸ Cf. Gentili, Lomiento 2003, 107. West descrive tale sequenza con la sigla D² (--- ~---) e \wedge ia (~---), equivalente ad un aristofaneo con duplice espansione dattilica (ar^{2d}).

⁹⁹ Cf., ad esempio, Aesch. *Eum.* 996 = 1014.

¹⁰⁰ Sull'importanza della *poikilia* in ambito metrico-ritmico si vedano, ad esempio, Gentili, Lomiento 2001, 17 ss.; Gentili 2004, 14 ss.; Galvani 2020. Più in generale, sul concetto di *poikilia* nella cultura greca si vedano le riflessioni contenute nei recenti lavori di LeVen 2013, 229-42 e Grand Clement 2015, 406-21.

Appendice: testo e analisi metrica¹⁰¹

str. A	ΧΟ.	τί κακόν, ὦ γύναι, χθονοτρεφές ἐδανὸν ἢ ποτὸν πασαμένα ῥυτᾶς ἔξ ἄλδς ὀρόμενον τόδ' ἐπέθου θύος	~~~~~ ~~~~~ ~~~~~	cr penthem ^{ia} do do do do
1410		δημοθρόους τ' ἄρας; ἀπέδικες ἀπέταμες ἀ<πό>πολις δ' ἔση, μῖσος ὄβριμον ἀστοῖς.	~~~~~ ~~~~~	do do do pher
b	ΚΛ.	νῦν μὲν δικάζεις ἐκ πόλεως φυγὴν ἐμοί, καὶ μῖσος ἀστῶν δημοθροῦς τ' ἔχειν ἄρας, οὐδὲν τότε ἄνδρὶ τῷδ' ἐναντίον φέρων, 1415 ὃς οὐ προτιμῶν, ὡσπερὶ βοτοῦ μόνον, μήλων φλεόντων εὐπόκοις νομεύμασιν, ἔθυσεν αὐτοῦ παῖδα, φιλάτην ἐμοὶ ὠδῖν', ἐπφδὸν Θρηκίων ἀημάτων. οὐ τοῦτον ἐκ γῆς τῆσδε χρῆν σ' ἀνδρηλατεῖν, 1420 μισμάτων ἄποιν'; ἐπήκοος δ' ἐμῶν ἔργων δικαστῆς τραχὺς εἶ. λέγω δέ σοι τοιαῦτ' ἀπειλεῖν, ὡς παρεσκευασμένης ἐκ τῶν ὁμοίων <	trimetri giambici	
1425		> χειρὶ νικήσαντ' ἐμοῦ ἄρχειν· ἐὰν δὲ τοῦμπαλιν κραίνη θεός, γνώση διδαχθεὶς ὄψὲ γοῦν τὸ σωφρονεῖν.		
ant. A'	ΧΟ.	μεγαλόμητις εἶ, περίφρονα δ' ἔλακες, ὡσπερ οὖν φονολιβεῖ τύχα φρῆν ἐπιμαίνεται· λίπος ἐπ' ὀμμάτων αἵματος εὔ πρέπει· ἄντιτον ἔτι σε χρῆ 1430 στερομένην φίλων τύμμα τύμματι τεῖσαι.		
c	ΚΛ.	καὶ τήνδ' ἀκούεις ὀρκίων ἐμῶν θέμιν· μὰ τὴν τέλειον τῆς ἐμῆς παιδὸς Δίκην, Ἄτην Ἐρινύν θ', αἴσι τόνδ' ἔσφαξ' ἐγώ, οὔ μοι Φόβου μέλαθρον ἐλπὶς ἐμπατεῖ,	trimetri giambici	

101 Il testo e l'analisi metrica delle sezioni liriche sono ripresi da Galvani 2021. Il testo degli epirremi in trimetri giambici e anapesti corrisponde, invece, a quello di Medda 2017, che in questi versi si attiene fedelmente all'assetto dei codici. L'apparato critico riporta solo le varianti che hanno una ricaduta sull'assetto metrico.

1435		ἕως ἄν αἴθῃ πῦρ ἐφ' ἑστίας ἐμῆς Αἴγισθος, ὡς τὸ πρόσθεν εὖ φρονῶν ἐμοί. οὗτος γὰρ ἡμῖν ἀσπίς οὐ σμικρὰ θράσους. κεῖται, γυναικὸς τῆσδ' ὀλυμαντήριος, Χρυσιδῶν μείλιγμα τῶν ὑπ' Ἰλίω·		
1440		ἢ τ' αἰχμάλωτος ἦδε καὶ τερασκόπος καὶ κοινόλεκτρος τοῦδε, θεσφατηλόγος πιστὴ Ξύνευος, ναυτίλων δὲ σελμάτων ἰσοτριβῆς. ἄτιμα δ' οὐκ ἐπραξάτην. ὁ μὲν γὰρ οὕτως, ἢ δέ τοι κύκνου δίκην		
1445		τὸν ὕστατον μέλψασα θανάσιμον γόον κεῖται φιλήτωρ τοῦδ', ἐμοὶ δ' ἐπήγαγεν εὐνής παροψώνημα τῆς ἐμῆς χλιδῆς.		
str. B	XO.	φεῦ, τίς ἄν ἐν τάχει μὴ περιώδυνος μηδὲ δεμιοτήρης	---φ--- -----	do do pher
1450		μόλοι τὸν αἰεὶ φέρουσ' ἐν ἡμῖν	-----~ -----	ia cr ba~2cr ba
		μοῖρ' ἀτέλευτον ὕπνον, δαμέντος φύλακος εὐμενεστάτου καὶ	----- -----	decasyll alc do ba vel 2tr
		πολλὰ τλάντος γυναικὸς διαί; πρὸς γυναικὸς δ' ἀπέφθισεν βίον.	----- -----	3cr 2cr ia
mes. C	XO.	ἰώ	<i>extra metrum</i>	
1455b		παράνους Ἑλένα, μία τὰς πολλὰς, τὰς πάνυ πολλὰς ψυχὰς ὀλέσασ' ὑπὸ Τροίᾳ, νῦν δὲ τελείαν πολύμναστον ἐπηνθίσω δι' αἴμ' ἄνιπτον	----- ----- ----- -----φ	2an 2an^^ penthem ^{an} 2cho hypercat
1460		ἦτις ἦν τότε' ἐν δόμοις ἔρις ἐρίδματος, ἀνδρὸς οἰζύς.	----- -----	cr ia 2cr ba
d	ΚΛ.	μηδὲν θανάτου μοῖραν ἐπεύχου τοῖσδε βαρυνθεῖς	<i>anapesti</i>	
1465		μηδ' εἰς Ἑλένην κότον ἐκτρέψης, ὡς ἀνδρολέτειρ', ὡς μία πολλῶν ἀνδρῶν ψυχὰς Δαναῶν ὀλέσασ' ἀξίστατον ἄλγος ἔπραξε.		

		Ἀτρέως χαλεποῦ θοινατῆρος τόνδ' ἀπέτεισεν, τέλεον νεαροῖς ἐπιθύσας.		
ant. D'	XO.	ὡς μὲν ἀναίτιος εἶ τοῦδε φόνου τίς ὁ μαρτυρήσων; πῶ πῶ; πατρόθεν δὲ συλλή- πτωρ γένοιτ' ἂν ἀλάστωρ. βιάζεται δ' ὄμοσπόροις ἐπιρροαῖσιν αἱμάτων μέλας Ἄρης, † ὅποι δε καὶ προσβαίνων πάχνα κουροβόρω παρέξει. †		
	1510			
eph. E'	XO.	ἰώ βασιλεῦ βασιλεῦ, πῶς σε δακρύσω; φρενὸς ἐκ φιλίας τί ποτ' εἶπω; κεῖσαι δ' ἀράχνης ἐν ὑφάσματι τῷδ' ἀσεβεῖ θανάτῳ βίον ἐκπνέων, ῶμοι μοι, κοίταν τάνδ' ἀνελεύθερον δολίῳ μόρῳ δαμείς ἐκ χερὸς ἀμφιτόμῳ βελέμῳ.		
	1515			
	1518a			
	1518b			
	1520			
f	ΚΛ.	οὔτ' ἀνελεύθερον οἶμαι θάνατον τῷδε γενέσθαι. < > οὐδὲ γὰρ οὔτος δολίαν ἄτην οἴκοισιν ἔθηκ'; ἀλλ' ἐμὸν ἐκ τοῦδ' ἔρνος ἀερθὲν, τὴν πολὺκλαυτὸν τ' Ἴφιγένειαν, ἀνάξια δράσας, ἄξια πάσῃων, μηδὲν ἐν Ἄιδου μεγαλαυχεῖτω, ξιφοδηλήτῳ θανάτῳ τείσας ἄπερ ἔρξεν.	anapesti	
	1525			
str. F	XO.	ἀμηχανῶ φροντίδος στερηθεῖς εὐπάλαμον μέριμναν ὅπρ' ἀπάσσομαι, τίτνοντος οἴκου. δέδοικα δ' ὄμβρου κτύπον δομοσφαλῆ τὸν αἱματηρόν. ψακὰς δὲ λήγει;	υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ- -υ-υ-υ-υ-υ- υ-υ-υ-υ-υ-υ- υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ- υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-	ia cr ba aristoph ia cr ba ia cr ia ia cr ba

1535		δίκαν δ' ἐπ' ἄλλο πρᾶγμα θήγει βλάβης πρὸς ἄλλαις θηγάνασι Μοῖρα.	υ̅υ̅υ̅υ̅υ̅υ̅υ̅ υ̅υ̅υ̅υ̅υ̅υ̅υ̅ υ̅υ̅υ̅υ̅υ̅υ̅	2ia cr ~ 3ia ba cr ba
mes. G	ΧΟ.	ἰὼ γᾶ γᾶ, εἴθ' ἔμ' ἐδέξω, πρὶν τόνδ' ἐπιδεῖν ἄργυροτοίχου	---- -υ̅υ̅-----υ̅υ̅- -υ̅υ̅--	an 2an an
1540		δροίτας κατέχοντα χάμευναν. τίς ὁ θάψων νιν; τίς ὁ θρηνήσων; ἦ σὺ τόδ' ἔρξα τλήσῃ, κτείνας' ἄνδρα τὸν αὐτῆς ἀποκωκῦσαι, ψυχῆ τ' ἄχαριν	---υ̅υ̅υ̅υ̅--- υ̅υ̅---υ̅υ̅--- -υ̅υ̅-- -----υ̅υ̅-- υ̅υ̅-----υ̅υ̅-	2an ^Λ 2an an 2an 2an
1545		χάριν ἀντ' ἔργων μεγάλων ἀδίκως ἐπικρᾶναι; τίς δ' ἐπιτύμβιον αἶνον ἐπ' ἀνδρὶ θείῳ σὺν δακρύοις ἰάπτων	υ̅υ̅--- υ̅υ̅---υ̅υ̅--- -υ̅υ̅-υ̅υ̅- -υ̅υ̅-υ̅υ̅- -υ̅υ̅-υ̅υ̅-	an 2an ^Λ 2da vel an aristoph aristoph
1550		ἀληθεία φρενῶν ποινήσει;	υ̅υ̅---υ̅υ̅---	ba cr ba
g	ΚΛ.	οὐ σὲ προσήκει τὸ μέλημ' ἀλέγειν τοῦτο· πρὸς ἡμῶν κάππεσε, κάτθανε, καὶ καταθάψομεν οὐχ ὑπὸ κλαυθμῶν τῶν ἐξ οἴκων, ἀλλ' Ἴφιγένειά νιν ἀσπασίως θυγάτηρ, ὡς χρή, πατέρ' ἀντιάσασα πρὸς ὠκύπορον πόρθμευμ' ἀχέων περὶ χεῖρε βαλοῦσα φιλήσει.	anapesti	
1555		ἄλλ' Ἴφιγένειά νιν ἀσπασίως θυγάτηρ, ὡς χρή, πατέρ' ἀντιάσασα πρὸς ὠκύπορον πόρθμευμ' ἀχέων περὶ χεῖρε βαλοῦσα φιλήσει.		
ant. F'	ΧΟ.	ὄνειδος ἦκει τόδ' ἀντ' ὀνειδους, δύσμαχα δ' ἐστὶ κρῖναι. φέρει φέροντ', ἐκτίνει δ' ὁ καίνων. μῖμνει δὲ μῖμνοντος ἐν θρόνῳ Διός παθεῖν τὸν ἔρξαντα· θέσμιον γάρ. τίς ἂν γονὰν ἀραῖον ἐκβάλοι δόμων; κεκόλληται γένος πρὸς ἄτα.		
1565		τίς ἂν γονὰν ἀραῖον ἐκβάλοι δόμων; κεκόλληται γένος πρὸς ἄτα.		
h	ΚΛ.	ἐς τόνδ' ἐνέβηξ ξὺν ἀληθείᾳ χρησμόν. ἐγὼ δ' οὔν	anapesti	

- 1570 ἐθέλω δαίμονι τῷ Πλεισθениδᾶν
ὄρκους θεμένη τάδε μὲν στέργειν,
δύσκλητά περ ὄνθ', ὃ δὲ λοιπόν, ἰόντ'
ἐκ τῶνδε δόμων ἄλλην γενεὰν
τρίβειν θανάτοις αὐθένταισιν·
κτεάνων δὲ μέρος βαιὸν ἐχούση
- 1575 πᾶν ἀπόχρη 'μοί γ', ἄλληλοφόνους
μανίας μελάθρων ἀφελούση.

Apparato critico

codici: **F** [*Laur. plut.* 31.8]; **G** [*Marc. gr.* Z. 616]; **T** [*Neapol.* II F 31]

str. A 1409 ὀρώμενον FG (-ὀρώ) T: corr. Canter ἐπεύθου T (Στ *vet.* ἔμαθες τοιαῦτα ποιεῖν θύματα) 1411 ἄπολις FGT: corr. Casaubon **epirr. b** 1423 lac. post ὁμοίων posuit Heyse **ant. A'** 1428 λίπος FGT: corr. Porson 1429 πρέπειαντίετον FG, πρέπει. ἀτίετον T: corr. Weil 1430 τύμμα τύμμα FGT: corr. Casaubon τίσαι FGT: corr. Kirchhoff **epirr. c** 1447 παροψόνημα FGT: corr. Casaubon **str. B** 1452 καί del. Franz 1453 πολέα Haupt διὰ T 1455b παρανόμους FGT: corr. Hermann 1458 νῦν τελέαν Wilamowitz **mes. C** 1455 παρανόμους FGT: corr. Hermann 1461 οἴζυς FGT: corr. Porson **epirr. d** 1464 ἐκτρέχης F **ant. B'** 1468 ἐπίτνεις Canter 1468-9 διφυεῖσι FGT: corr. Hermann 1469 τανταλίδεσιν FG 1470 κράτος <τ> Hermann, <δ> Porto 1471 καρδία (-α T) δηκτὸν FGT: corr. Abresch 1472 μοι del. Dindorf 1474 <δικης> Kaiyser, <πικρόν> Page **epirr. d'** 1476 τριπάχχιον FGT: corr. Bamberger **str. D** 1481 locus nondum sanatus, οἰκοσινῆ Wilamowitz, ἦ μέγαν ἦ μέγαν οἴκοις Weil 1486 πανεργέταν FG **eph. E** 1489 ἰὼ iter. T 1491 ποτ' ἄρ' T 1493 ἐκπνεῖων T 1494b ἀνελεύθερα T 1495 δαμεις <δάμαρτος> Enger **epirr. e** 1497 τοῦργον ἐμὸν τόδε T 1504 νεκροῖς T **ant. D'** 1507 δὲ om. T 1511-12 locus desperatus δίκην Butler (δίκαν Scholefield) προβαίνων Dorat/ Canter πάχνα κουροβόρω FGT (-φ), πάχναν κουροβόρον Dorat, πάχνας κουροβόρου Butler, πάχνα κουροβόρω Hermann **eph. E'** 1513 ἰὼ iter. T 1515 τί ποτ' ἄρ' T 1517 εὐσεβεῖ F 1518b ἀνελεύθερα T **epirr. f** 1522 lac. post γενέσθαι posuit Wilamowitz **str. F** 1531 εὐπάλαμον FGT: corr. Porson, Hermann 1533 δημοσφαλή G 1534 ψεκάς FGT: corr. Blomfield 1536 θηγάναις FGT: corr. Pauw Μοίρα G **mes. G** 1540 νῦν κατέχοντα T **ant. F'** 1565 ῥάον FGT (ῥᾶον): corr. Hermann 1566 προσάψαι FGT: corr. Blomfield **epirr. h** 1573 om. T

Apparato colometrico

F [*Laur. plut.* 31.8]; **G** [*Marc. gr.* Z. 616]; **T** [*Neapol.* II F 31]
1468 καί | FGT 1494b-1495 δολίφ | T 1518b-1519 δολίφ | T

Bibliografia

- Alexiou, M. [1974] (2002²). *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Revis. by D. Yatromanolakis, P. Roilos. Cambridge: Cambridge University Press.
- Alvino, D. (1999). «Poesia e riscrittura di poesia: un modello teorico». *Aufidus*, 39, 67-90.
- Avezzù, G.; Guidorizzi, G.; Cerri, G. (2008). *Sofocle. "Edipo a Colono"*. Milano: Mondadori.
- Battezzato, L. (2008a). «La colometria del terzo stasimo delle *Coefore*». *Lexis*, 26, 79-89.
- Battezzato, L. (2008b). «Colometria antica e prassi editoriale moderna». *QUCC*, n.s. 90(119), 137-58.
- Bierl, A. (2001). *Der Chor in der alten Komödie. Ritual und Performativität*. München; Leipzig: K.G. Saur.
- Blomfield, C. (1818). *Aeschylus Agamemnon*. Cantabrigiae: Typis ac sumptibus academicis.
- Burney, C. (1809). *Tentamen de metriis, ab Aeschylus, in choricis cantibus, adhibitis*. Cantabrigiae: Typis ac sumptibus academicis.
- Cerbo, E. (1994). *Proodi e mesodi nella teoria degli antichi e nella prassi teatrale tragica*. Roma: Gruppo Editoriale Internazionale.
- Di Benedetto, V. (1971). *Euripide. teatro e società*. Torino: Einaudi.
- Di Benedetto, V.; Medda, E. (1997). *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Torino: Einaudi.
- Dunn, F.; Lomiento, L. (2019). *Sofocle. "Elettra"*. Milano: Mondadori.
- Finglass, P.J. (2007). *Pindar, "Pythian" Eleven*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fleming, T.J. (1999). «Musica e colometria nella tragedia greca dal V secolo all'epoca romana». Gentili, B.; Perusino, F. (a cura di), *La colometria antica dei testi poetici greci*. Pisa; Roma: Istituti Editoriali e poligrafici Internazionali, 17-29.
- Fleming, T.J. (2007). *The Colometry of Aeschylus*. A cura di Giampaolo Galvani. Amsterdam: Adolf M. Hakkert.
- Fleming, T.J.; Kopff, E.C. (1992). «Colometry of Greek Lyric Verse in Tragic Text». *SIFC*, s. III 10(85), 758-70.
- Galvani, G. (2015). *Eschilo. "Coefore". I canti*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra Editore.
- Galvani, G. (2020). «Ὅυχ ἔνα ῥυθμὸν κακῶν. L'utilizzo dell'epiplota nei primi due corali delle *Supplici* di Euripide». *QUCC* n.s. 126, 131-54.
- Galvani, G. (2021). *Eschilo. "Agamennone". I canti*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra Editore.
- Gentili, B. (1988). «Metro e ritmo nella dottrina degli antichi e nella prassi della performance». Gentili, B.; Pretagostini, R. (a cura di), *La musica in Grecia*. Roma-Bari: Laterza, 6-16.
- Gentili, B. (2004). «Problemi di colometria: Eschilo, *Prometeo* (vv. 526-44; 887-900); *Agamennone* (vv. 104-21)». *Lexis* 22, 5-16.
- Gentili, B.; Lomiento, L. (2001). «Colometria antica e filologia moderna». *QUCC*, n.s. 69(98), 7-22.
- Gentili, B.; Lomiento, L. (2003). *Metrica e Ritmica greca*. Milano: Mondadori.
- Gentili, B.; Lomiento, L. (2009). «Observations in Hephaestion Addressed to His Cultured Despisers». *QUCC*, n.s. 91(120), 123-8.
- Gentili, B. et al. (2013). *Pindaro. Le "Olimpiche"*. Milano: Mondadori.

- Grand Clement, A. (2015). «Poikilia». Destrée, P.; Murray, P. (eds), *A Companion to Ancient Aesthetics*. Chichester: Wiley-Blackwell, 406-21.
- Guardasole, A. (2000). «Sul mesodo nella tragedia». Garzya, A. (a cura di), *Idee e forme nel teatro greco / Ideas y formas en el teatro griego = Atti del convegno italo-spagnolo* (Napoli, 14-16 ottobre 1999). Napoli: D'Auria, 199-212.
- Hame, K. J. (2004). «All the Family: Funeral Rites and the Health of the Oikos in Aischylos *Oresteia*». *AJPh*, 125, 513-38.
- Hermann, G. (1816). *Elementa doctrinae metricae*. Lipsiae: apud Gerh. Fleischerum.
- Hermann, G. (1852). *Aeschyli tragoediae*, Bde. 1-2. Lipsiae: apud Weidmannos.
- Itsumi, K. (2007). «What's in a Line? Papyrus Formats and Hephaestionic Formulae». Finglass, P.J.; Collard, C.; Richardson, N.J. (eds), *Hesperos. Studies in Ancient Greek Poetry Presented to M.L. West on his Seventieth Birthday*. Oxford: Oxford University Press, 307-25.
- LeVen, P. (2013). «The Colors of Sound: Poikilia and its Aesthetics Contexts». *GRMuS*, 1, 229-42.
- Lomiento, L. (2006). «Aesch. *Choeph.* 794-99: testo e performance». *Lexis*, 24, 141-57.
- Lomiento, L. (2008a). «Melica, musica e metrica greca: riflessioni per (ri)avviare un dialogo». *Lexis*, 26, 211-34.
- Lomiento, L. (2008b). «Metrica e critica del testo». *QUCC*, n.s. 90(119), 119-30.
- Lomiento, L. (2010). «L'inno della falsa gioia in Aesch. *Suppl.* 524-99». *Lexis*, 28, 67-92.
- Lomiento, L. (2013). *Antichi versi greci*. Trieste: Eut.
- Lomiento, L. (2018a). «L'amebeo lirico-epirrematico nelle *Supplici* di Eschilo: considerazioni sulla forma poetica». Novelli, S. (a cura di), *Eschilo. Ecdotica, esegesi e performance teatrale*. Amsterdam: Hakkert, 9-24.
- Lomiento, L. (2018b). «Aeschylus, *Eumenides* 778-1020. Observations on the Form of the Lyric-Epirrhematic Amoibaion». *GIF*, 70, 19-49.
- Lomiento, L. (2018c). «L'ingresso delle Erinni in Aesch. *Eum.* vv. 117-177: testo e metro, con alcune osservazioni sulla struttura formale dei vv. 117-139». *Ítaca*, 34, 31-46.
- Lomiento, L. (2020a). «L'amebeo lirico-epirrematico in Aristofane, e il caso delle *Vespe*». Catenacci, C.; Di Marzio, M.L. (a cura di), *Le "Vespe" di Aristofane. Giornate di studio in ricordo di Massimo Vetta*. Roma; Pisa: Fabrizio Serra Editore, 153-63.
- Lomiento, L. (2020b). «Il secondo ingresso delle Erinni in Aesch. *Eum.* 254-275. Struttura musicale e considerazioni sull'*epiparodos* nella tragedia». D'Alessio, G.B. et al. (a cura di), *Il potere della parola. Studi di letteratura greca per Maria Cannatà Fera*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 169-87.
- Maas, P. [1962] (1966²). *Greek Metre*. Transl. by Hugh Lloyd-Jones. Oxford: Clarendon Press.
- Mazon, P. (1925). *Eschyle*, vol. 2. Paris: Les Belles Lettres.
- Medda, E. (2000). «Osservazioni su iato e *brevis in longo* nei docmi». *SemRom*, 3(1), 115-42.
- Medda, E. (2006). «*Sed nullus editorum vidit*». *La filologia di Gottfried Hermann e l'«Agamennone» di Eschilo*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert.
- Medda, E. (2017). *Eschilo. «Agamennone». Edizione critica, traduzione e commento*, 3 voll. Roma: Bardi Editore. Bollettino dei Classici Lincei Suppl. 31.
- Mirto, M.S. (1984). «Il lutto e la cultura delle madri: le *Supplici* di Euripide». *QUCC*, n.s. 18(47), 55-88.

- Pace, G. (2001). *Euripide. "Reso". I canti*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Parker, L. P. E. (2001). «*Consilium et ratio?* Papyrus A of Bacchylides and Alexandrian Metrical Scholarship», *CQ* 51, 23-52.
- Pöhlmann, E. (1995). «Metrica e ritmica nella poesia e nella musica greca antica». Gentili, B.; Perusino, F. (a cura di), *'Mousike': metrica, ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*. Pisa; Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 3-15.
- Pöhlmann, E.; West, M.L. (2001). *Documents of Ancient Greek Music: The Extant Melodies and Fragments*. Oxford: Clarendon Press.
- Pötscher, W. (1959). «Anapästpartien in den Tragödien der Aischylos». *Eranos*, 57, 79-98.
- Prauscello, L. (2006). *Singing Alexandria. Music Between Practice and Textual Transmission*. Leiden; Boston: Brill.
- Rosenmeyer, T.G. (1982). *The Art of Aeschylus*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Santè, P. (2017). *Euripide. "Ione". I canti*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra Editore.
- Schroeder, O. [1907] (1916²). *Aeschyli cantica*. Lipsiae: Teubner.
- Scott, W.C. (1982). «Non-Strophic Elements in the *Oresteia*». *TAPA*, 112, 179-96.
- Scott, W.C. (1984). *Musical Design in Aeschylean Theater*. Hanover; London: University Press of New England.
- Seidler, A. (1811-12). *De versibus dochmiacis tragicorum graecorum*, 2 voll. Lipsiae: sumtibus Gerhardi Fleischeri lun.
- Smith, O.L. (1975). *Studies in the Scholia of Aeschylus*. Vol. 1, *The Recension of Demetrius Triclinius*. Lugduni Batavorum: Brill.
- Smith, O.L. (1992). «Tricliniana II». *C&M*, 43, 187-229.
- Sommerstein, A.H. (2012). *Aeschylean Tragedy*. Bristol: Bloomsbury.
- Staten, H. (1993). «The Circulation of Bodies in the *Iliad*». *New Literary History*, 24, 339-61.
- Stears, K. (1998). «Death Becomes Her: Gender and Athenian Death Ritual». Blundell, S.; Williamson, M. (eds), *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*. London: Routledge, 89-100.
- Tessier, A. (1999). «Demetrio Triclinio (ri)scopre la responsione». Gentili, B.; Perusino, F. (a cura di), *La colometria antica dei testi poetici greci*. Pisa; Roma: Istituti Editoriali e poligrafici Internazionali, 31-49.
- Tessier, A. (2001). «*Aeschylus more Triclinii*». *Lexis*, 19, 51-65.
- Turyn, A. [1943] (1967²). *The Manuscript Tradition of the Tragedies of Aeschylus*. Hildesheim: Georg Olms.
- Verrall, A.W. (1889). *The "Agamemnon" of Aeschylus*. London; New York: Macmillan and Co.
- Vermeule, E. (1979). *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Wecklein, N. (1888). *Äschylos "Orestie"*. Leipzig: Teubner.
- Weir Smyth, H. (1933). *Aeschylus*, vol. 2. London; New York: William Heinemann; G.P. Putnam's Sons.
- West, M.L. (1982). *Greek Metre*. Oxford: Oxford University Press.
- West, M.L. [1990] (1998²). *Aeschylus tragoediae*. Stuttgartiae et Lipsiae: Teubner.
- Wilamowitz, U. von (1914). *Aeschyli tragoediae*. Berolini: apud Weidmannos.

‘Formularità tragica’ nell’*Agamennone* di Eschilo

Andrea Rodighiero

Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract Starting from preliminary remarks on the relationship between epic, orality and written tragic texts, the paper focuses on the ‘tragic formulae’ of Aeschylus’ *Agamemnon* as part of a common repertoire. Probably introduced by Aeschylus, some ‘formulae’ became a shared legacy (often exclusively within the frame of the theatrical production). Some patterns acting as internal stage directions are also ‘formulaic’.

Keywords Aeschylus. Agamemnon. Formularity. Greek tragic style. Repetitions.

Sommario 1 Premessa. – 2 Epiteti eroici: ‘Agamennone signore’. – 3 Tra memoria incipitaria e ‘formula tragica’: ἀπαλλαγὴ πόνων. – 4 Autocitazioni? – 5 La zappa di Zeus – 6 I lunghi discorsi di Clitemestra – 7 Andare dentro, condurre dentro, andarsene – 8 Nota di chiusura.

1 Premessa

Dopo i lavori di E. Fraenkel e di E. Medda, insieme ai molti altri commenti, è difficile pensare a ulteriori contributi dedicati al dramma eschileo. Questo volume si pone però all’insegna della continuità e della vitalità degli studi sul teatro tragico, a riprova delle quali stanno i monumenti ora ricordati e il nostro necessario confronto con essi. Non è mia intenzione dimostrare qualcosa, ma avviare una riflessione che serva anzitutto a fare un po’ di chiarezza a chi scrive, e semmai ad aprire una prospettiva teorica di respiro più generale concernente aspetti complessivi di *lexis* tragica. Con un *caveat*: pensavo



Edizioni
Ca' Foscari

Lexis Supplementi | Supplements 10

e-ISSN 2724-3362 | ISSN 2210-8866

ISBN [ebook] 978-88-6969-632-9 | ISBN [print] 978-88-6969-633-6

Peer review | Open access

Submitted 2021-12-22 | Accepted 2022-03-02 | Published 2022-12-13

© 2022 Rodighiero | © 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-632-9/002

che avrei potuto fornire una casistica più salda e che il sondaggio su indizi dall'*epos* (effettuato già da altri)¹ specificamente collegabili a un'idea di formularità - ancorché allentata - potesse dare risultati maggiori in un dramma pieno di echi, appunto, epici.

L'*Agamennone* fornisce il pretesto per tornare su alcuni aspetti portati in evidenza, in Italia almeno, da C. Prato. Nei suoi studi sulla tecnica versificatoria euripidea, chiamando in causa M. Parry e altri lo studioso vi rileva tracce di oralità,² in virtù dell'influenza esercitata dai metodi della tecnica orale sulla prassi compositiva della poesia greca fino a tutto il V secolo. Sulla stessa linea è da considerare un'affermazione energica - e discutibile almeno nella sua prima parte - di E. Havelock:³

quanto al poeta [del V secolo a.C.], può darsi che scriva per proprio comodo, affinando così il proprio talento compositivo; ma compone pur sempre per un pubblico che, come egli sa, non leggerà la sua opera, bensì la ascolterà.

Il mio fine, però, non è stabilire se si possa parlare per la produzione tragica e per l'*Agamennone* di una dimensione 'orale' in senso parryano, o - dietro Havelock - di una 'mentalità orale'. Il dramma di V secolo non è poesia frutto di improvvisazione né di una tradizione fluida che a un certo punto trova il suo momento di fissazione, ma l'esito di un lavoro creativo che prevede un testo scritto ('fase 1') e una *performance* ('fase 2') che in genere non vede coinvolto

* Il saggio rientra nel progetto *METra - Mapping Epic in Tragedy*, da me coordinato e finanziato dall'Università di Verona. Grazie agli anonimi *referees* per le loro preziose osservazioni.

1 Kumaniecki 1935, 5-17, Bergson 1956, Sideras 1971, Michel 2014, Marchiori 1995 e 1999, Pace 2013, Griffith 2009, 7-14 (bibliografia in Rodighiero 2018).

2 Prato 1978, 77: «come aveva già intuito M. Parry e come hanno ribadito anche recentemente autorevoli studiosi, non pare dubbio che la prassi compositiva della poesia greca sino alla fine del V secolo sia stata influenzata dai metodi della tecnica orale»; cf. anche Treu 2020, 270: «Erodoto e Eschilo [...] testimoniano come la tecnica di composizione e di trasmissione sia debitrice dell'originaria oralità, ma anche come la scrittura cominci a operare, gradualmente, nella fissazione dei testi».

3 Havelock 1973, 38, e 40 per «un modo di prender coscienza, e [...] un vocabolario e una sintassi che non erano quelli di una cultura scritta e libresca»; resta fondamentale Havelock 1980: «the basic rules of composition [della tragedia] remained oral» (p. 64 e *passim*: parzialmente *contra* è Rossi 1992, 94 = Rossi 2020, 52). Foley 1991 mira a un compromesso tra (presunta) meccanicità compositiva orale ed estetica del testo: il contrasto fra struttura ed estetica si annulla se si parte dal presupposto che la presenza di formularità non implica *in toto* meccanicità: «instead of 'repetition' the oral traditional text implies *re-creation*, and it is this mode of signification the reader is asked to share» (p. 57 e *passim*). Coniuga la dimensione orale con quella letteraria - in posizione, per Omero, di *postorality* - Friedrich 2019, che mette in discussione le regole degli oralisti a partire dalla definizione di formula (sintesi a p. 79) e nega l'importanza della cultura orale rispetto alla diffusione della scrittura in età arcaica (pp. 162-73).

il compositore (autore e *performer* sono distinti). Indipendentemente dall'irrisolto e affascinante mistero della composizione dei poemi omerici, per la tragedia non esiste una 'fase 0' di oralità 'primaria', dove il messaggio da comunicare sia prodotto oralmente, conservato a memoria (o variato in un'improvvisazione non *ex nihilo*) e recepito attraverso l'ascolto; come ha notato Havelock, la tragedia greca era composta «in a state of continuous physiological tension between the modes of oral and written communication».⁴ I testi drammatici non sono del resto nemmeno *oral-derived*, non sono cioè un manoscritto di incerta provenienza che mostri patenti caratteristiche di oralità. Il processo è capovolto: non da orale a scritto ma da scritto a orale. Questa è la possibile sintesi di percorsi non sovrapponibili:

fase 0: oralità piena ('primaria') / testi *oral-derived* (orale → scritto)

fase 1: testo scritto

fase 2: *performance* del testo scritto (scritto → orale).

L'*Agamennone* non fa eccezione: questi testi scritti avevano la loro piena fruizione in un contesto performativo orale. Siamo di fronte a una partitura muta da sezionare, ma non dovremo mai perdere di vista la natura performativa (e la dimensione visiva) del dramma attico. Guardando ai trimetri giambici, possiamo allora parlare di una 'formularità tragica'? E se sì, da dove troverebbe origine? Dal possibile controllo su di essa esercitabile in 'fase 1', con precise modalità di verifica e confronto al momento della redazione scritta, o in virtù del sussistere della 'fase 2' come eredità di un *modus operandi* dettato dalla mnemotecnica tradizionale? Non c'è una risposta univoca; proverò nondimeno a riflettere su alcune tipologie di riprese e ripetizione che potremmo latamente considerare 'formulari'. Non però con specifico riferimento al fatto che una 'formula omerica' può essere traslata in contesto dialogico secondo il procedimento della metafrasi metrica. Almeno a teatro, non si tratta quasi mai di un fatto esclusivamente meccanico, perché sappiamo che la formula è utile a un grado molto basso se viene decontestualizzata dal contesto metrico per il quale è stata creata.⁵ In tragedia sono del resto soprattutto

⁴ Havelock 1980, 65. Per l'improvvisazione epica cf. Hainsworth 1968, 1-22: «the greater range and organization of the Homeric formulae are the response to the greater difficulty of improvising in hexameters, and the freedom and flexibility which they still display far from being anomalies, are perhaps a glimpse of a more basic technique» (21-2); sulla distinzione fra poema orale composto «*for performance*» o «*in performance*» cf. Friedrich 2019, 24-8 e 50.

⁵ Parry 1971, 282 e 285ss. (già 1930). Per casi di metafrasi metrica cf. Marchiori 1995, con osservazioni generali alle pp. 5-14 e 37-54 e per i trimetri recitati pp. 150-69.

l versis lirici e le sezioni anapestiche a fornirci gli esempi 'a calco' di materiale epico-omerico. Per chiarire meglio la mia prospettiva, torno a Prato:⁶ il riuso di forme standardizzate e a volte automatizzate

agevola notevolmente il lavoro del poeta e contemporaneamente viene incontro alle abitudini dell'uditorio [...]. Sarebbe [...] contrario all'evidenza negare l'importanza di questo materiale linguistico e di questo stile che Havelock chiama 'funzionale', il quale non si giustifica come un semplice fenomeno di 'ripetizione', ma è senza dubbio il retaggio di un'attività orale che si svolgeva da secoli in Grecia.

Certo si pone il problema di cosa intendiamo per 'formula', ma ci si limita per ora all'idea di una porzione di testo ripetuta secondo determinate caratteristiche e funzioni, o altrimenti – traducendo J.B. Hainsworth – un gruppo di due o più parole associate fra loro; vedremo più sotto che la definizione di 'formula' andrebbe trattata in maniera ancora più elastica, se consideriamo la tendenza di determinate parole a collocarsi ricorsivamente in una posizione fissa del verso.⁷ Rimane in ogni caso lontana la possibilità di applicare una definizione manualistica ai pochi casi che osserveremo; del resto non avrebbe nemmeno senso, in virtù della difficoltà – già negli studi di omeristica – a distinguere fra espressioni non formulari ed espressioni formulari sotto-rappresentate.

Se un poeta letterato può fare a meno di un sistema esteso di formule, dovrebbe comunque essere in grado di crearle in caso di necessità, benché non sia immediato stabilire se certe riprese e ripetizioni siano dettate, per il poeta tragico, dal fatto di rendere *più facile* il

A p. 152 vi si lista *Ag.* 9, ἀγὴν πυρός, come «inversione degli elementi ed estensione del meccanismo all'accusativo singolare nel trimetro giambico» (cf. *e.g. Il.* 9.206 ἐν πυρὸς ἀγῆ e 18.610 πυρὸς ἀγῆς nella chiusa dell'esametro; altri casi dall'*Ag.* a p. 154 nota 102; pp. 157-8 per *Ag.* 658, ἐπεὶ δ' ἀνήλθε λαμπρὸν ἡλίου φάος, «uno dei nessi epici più ricorrenti»: se Eschilo si serve «ancora della voce epica φάος per la clausola del trimetro, [...] nelle riprese euripidee c'è la massima approssimazione alla lingua corrente» nell'impiego di φῶς in *Med.* 752, *Hipp.* 4 e 617; cf. anche Marchiori 1999, 52 e 65-7).

⁶ Prato 1978, 81 (*contra* è Citti 1994, 165-6: il vettore della ripresa puntuale – con riferimento alle neoformazioni eschilee – «era il controllo testuale [...] su testi scritti»). Cf. Parry 1971, 286 (già 1930): «we may well look for tragic formulas. Here are poets using more or less the same style, and the same kind of stories, and, finally, giving the first place in their plays to the same verse-form»; 296: «one would not be far wrong in saying that the formula does not exist in tragedy». Per ripetizioni di versi e/o frasi in tragedia – a volte considerate indizio di interpolazione: Page 1934, 122-9 – cf. già Schroeder 1882; Cook 1902; Harsh 1937 («formulae») sono talune espressioni ripetute: p. 442); per Euripide: Mueller-Goldingen 1985, 280-330.

⁷ Hainsworth 1993, 18: «formulas are simply groups of two or more words that are associated with each other». Cf. *infra* nota 9, per formule a parola unica, «the most extreme point of abstraction and expansion» del concetto (Friedrich 2019, 75).

processo compositivo (come è senz'altro nel caso dell'aedo) o se esse rispondano a precise scelte intertestuali e citazionali. Un passo della *Poetica* (1458b 22-4) non ci aiuta: Aristotele dichiara che Euripide nel suo *Filottete* aveva ripreso un verso dell'omonima tragedia di Eschilo e aveva sostituito una parola rendendolo più bello; nelle righe successive lo Stagirita offre tre esempi in esametri tratti dall'*e-pos* che sembrano ricalcare *ante litteram* le tabelle di corrispondenza messe a punto da Parry e ripensate sul piano teorico e metodologico nei lavori fondamentali di Hoekstra e Hainsworth, per non citarne che due. Pur lontano da una teoria della formula e più interessato all'intercambiabilità di termini propri e impropri, parole 'normali' e glosse, Aristotele finisce per abbinare senza apparente soluzione di continuità una pratica combinatoria di tipo formulare a due generi come tragedia ed *epos*. Ma di nuovo Parry ci metterebbe in guardia da accostamenti simili (a torto, a mio avviso): il verso, preso a prestito perché il pubblico lo conosce, è *non formulare*.⁸

2 Epiteti eroici: 'Agamennone signore'

Si tratta purtroppo di procedere per indizi e con la consapevolezza che il materiale è scarsamente rappresentativo quando posto a confronto con quello che *non* leggiamo perché perduto.

È noto che la ripetizione di singole parole nella medesima sede dell'esametro è stata interpretata da alcuni come indizio di formularità.⁹ Senza distinzione fra i tre poeti maggiori, anche per i trimetri

⁸ Aristot. *Po.* 1458b 22-4 Αἰσχύλος μὲν γὰρ ἐν τῷ Φιλοκτίτῃ ἐποίησε "φαγέδαιναν ἢ μου σάρκας ἐσθίει ποδός", ὁ δὲ ἀντὶ τοῦ ἐσθίει τὸ θοινᾶται μετέθηκεν (Aesch. F 253 Radt φαγέδαινα<.>, ἢ μου σάρκας ἐσθίει ποδός, con Eur. F 792 Kannicht φαγέδαινα < > ἢ μου σάρκα θοινᾶται ποδός). I passi epici proposti da Aristotele sono *Od.* 9.515, 20.259, *Il.* 17.265. L'imitazione/citazione fra i due *Filottete* non rientra nell'ambito della formularità per Parry 1971, 273 (1930): «non formulaic too is the verse which is borrowed because the poet's public knows it and will recall its former use», in riferimento a Aesch. *Ag.* 1343-5 ~ Soph. *El.* 1415-16 (la Clitemestra sofoclea riprende parole pronunciate da Agamennone morente).

⁹ Lord 1960, 142-3 e 291-2; Kirk 1962, 67; Peabody 1975, 96-104; Bakker 1988, 162ss. (ma *contra* già Hoekstra 1965, 14-15, 20, 25, con le osservazioni *pro* di Russo 1967, 345 nella recensione a Hoekstra 1965; bibliografia e parziale revisione in Russo 1997, 241 nota 9 - su Parry - e 244 nota 16: «single-word formularity becomes significant in certain words and forms whose metrical shape ideally fills one of the verse-cola»; *contra* è Hainsworth 1993, 9 e 18; *pro* è Martin 1997, 265-71, che parla di «paradigmatic formulas»; *contra* è Finkelberg 1989, 179-80 e nota 4 = Finkelberg 2020, 22 e nota 4). Si dovrà partire dallo studio sulla «localization of word-types» di O'Neill 1942, con Porter 1951; nella prospettiva di O'Neill non contano valore semantico o funzione sintattica di un termine, ma la sua forma metrica: i 'tipi di parole' (non le parole), hanno una loro collocazione esametrica privilegiata e «the preferred and the avoided positions are identical in all poets, century after century» (p. 115; ne deriva un ridotto interesse per la loro natura e funzione formulare). In prospettiva opposta rispetto all'idea parryana

si osserva la tendenza a riprendere identiche espressioni nelle stesse sedi. Non esclusivamente in virtù della forza costringente della sequenza dei tre *metra*, a certi termini spetta una collocazione standard secondo una inclinazione non ignota alla poesia greca. Possiamo guardare per l'*Agamennone* a voci innocue come ἀκούω ο φάτις ο κέαρ (ho scelto a proposito esempi banali); è fortissima la predilezione di Eschilo per il posizionamento del verbo 'ascoltare' e dei lemmi 'notizia' e 'cuore' nella medesima sede, rispettivamente a partire dal secondo piede del primo *metron* fino alla pentemimere negli otto impieghi in *trimetris*, e come ultimo bisillabo del verso (tendenza confermata in Sofocle ed Euripide, e gli esempi si possono moltiplicare).¹⁰

Oltre alla straordinaria cura formale dei testi, si osserva quindi anche una minima dose di meccanicità che i trimetri tragici condividono con i versi dell'*epos*: certe parole sembrano destinate a una posizione fissa in virtù del loro schema metrico, in maniera però non necessariamente imposta dalla *tyrannie métrique*.¹¹

Dentro questa cornice, una prima domanda da porsi è quale ruolo svolge la cellula primigenia della riflessione di Parry (il nesso nome + epiteto) in un dramma eminentemente epico come l'*Agamennone*. Non ci sfugge che sul piano macrotestuale vi si sviluppa il tema della presa della città di Ilio (definita con l'espressione standard in chiusa di trimetro Ἰλίου πόλις/πόλις: vv. 29 e 1286) e del conseguente νόστος degli eroi; il *plot* trova inoltre linfa narrativa in un episodio già fissato dall'*Odissea*: l'assassinio di Agamennone al suo ritorno a casa. Proprio il motivo guida del 'nostos-play' permette di rilevare una tessera ricorrente: tale ritorno avviene secondo un movimento non lineare da Ilio alla terra argiva, definita da un'espressione ripe-

epitomata da Page 1959, 222-3 ('unità' compositive coincidenti non con parole ma con formule, e cf. Lord 1960, 130), Visser 1988 considera i nessi nome + epiteto come singole unità semantiche (il 'peso' è tutto sul sostantivo, l'epiteto variabile è un riempitivo metrico: «only the noun corresponds with the poet's intention to express a certain idea», «Homer did not develop and work out his ideas on the basis of packs of several (at least two) words, but on the basis of single words», p. 26 e p. 28): ne consegue di nuovo l'affievolimento del concetto stesso di formula.

10 È il caso di ἐξεργασμένος e delle sue forme declinate, sempre a fine trimetro, come notato da Bergson 1956, 52-3 (a partire da Aesch. *Pers.* 525 e 759, e per *Ag.* cf. v. 1379); Bergson la considera un'espressione formulare tragica, come l'aggettivo «à valeur de formule» πολισοῦχος - di esclusivo uso eschileo nel teatro di V secolo (mai prima di lui) -, in nesso ricorrente con θεοί a fine trimetro (e.g. *Ag.* 338); cf. anche p. 98: «l'expression κλιμάκων (κλίμακος) προσαμβάσεις / a le caractère d'une formule», sempre a fine verso a partire da Aesch. *Sept.* 446.

11 Così Economos 1936. Cf. Prato 1978, 94 e 96: «anche nei casi in cui ad Euripide è offerta la possibilità di un uso più vario nella collocazione delle parole, 'pesanti' o no, egli preferisce in generale una sede fissa. Si pensi, ad es., ad una parola come δέυρο, che ricorre circa 35 volte in coincidenza con la cesura pentemimere, mentre in altre sedi appare solo una o due volte; così si dica di termini comunissimi come παιδός, παῖδες ecc. μητρός, μήτηρ ecc., πάντα, πᾶσι e simili, τῆσδε, τοῦδε ecc., che occupano quasi sempre la sede successiva alla pentemimere».

tuta dall'araldo due volte nella stessa posizione - a fine trimetro - con enfaticizzazione emotiva a distanza di tre versi (v. 503: οὐδας Ἀργείας χθονός, v. 506: τῆδ' ἐν Ἀργεία χθονί). Si potrà notare anche la vicinanza stretta della ripetizione: ne vedremo altri casi più sotto. A partire da Aesch. *Suppl.* 269 e 292 (= *Ag.* 506), e poi in Euripide, questa sequenza può subire un cambio nella flessione di uno dei suoi elementi (ovviamente mai al nominativo) ma mai un cambio di posizione, onde evitare uno 'slittamento' all'indietro che avrebbe imposto una cesura mediana. È notevole però che 'terra Argiva' non esista prima di Eschilo - né esisterà fuori dal genere tragico - e che Euripide sleghi il nesso¹² variandolo in forme come Ἀργείους χθόνα (*Suppl.* 1191) e Ἀργεῖοι, χθόνα (*Phoen.* 1233).

Per un lettore abituato a Sofocle c'è da rimanere delusi: dall'*Agamennone* emerge poco materiale da fare confluire nella lista dei casi 'nome di persona + epiteto'. Lasciando da parte βασιλεία Κλυταμήστρα (v. 84), il molto discusso τὴν πολύκλαυτον τ' Ἴφιγένειαν ai vv. 1525-6¹³ e τλήμων Θυέστης (v. 1588), in merito all'eroe eponimo del dramma notiamo una tendenza al collocamento del generico ἄναξ a inizio e a fine trimetro al nominativo/vocativo, come se specialmente quella fosse la sua naturale collocazione indipendentemente dalla disposizione delle parole e dall'andamento della frase. Un'espressione standard come Ἀγαμέμνων (τ') ἄναξ finisce per diventare formula in Euripide (19x) e ossessivamente ripetuta in *IA* (12x, ma è assente in Sofocle).¹⁴ Dall'enorme naufragio traiamo in salvo il nesso nome + epiteto da *Ag.* 523 (ἦκει γὰρ ὑμῖν φῶς ἐν εὐφρόνῃ φέρων | καὶ τοῖσδ' ἅπασι κοινὸν Ἀγαμέμνων ἄναξ, «è giunto infatti il sovrano Agamennone, portandovi una luce nelle tenebre che è comune anche a tutti costoro»),¹⁵ con il soggetto enfaticamente alla fine del trimetro e il ritratto vivace e allitterante di Agamennone che porta la luce nella notte. Lo ritroveremo formularizzato da Euripide 13x al nominativo, sempre a fine trimetro nella stessa posizione. Si tratta forse di una riduzione *metri causa* della formula epica ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων (cf. anche l'altrettanto formulare κρείων Ἀγαμέμνων). Del resto, il nome di Agamennone - se escludiamo Omero - è poco presente nella lette-

12 Ricorrente (dato il tema) in Eur. *Suppl.*: 9, 874, 1176, 1185, 1195, e *Tro.* 875; chiuso il tetrametro catalettico in *Or.* 1508.

13 Cf. Medda 2017, *ad loc.*

14 I casi sono in Prato 1978, 83; Prato 1969-71, 352 li considera tra i «nessi e perifrasi d'antica tradizione, riprese consapevoli di espressioni tragiche, reminiscenze vaghe, che una determinata sequenza metrica rende comode in certe sedi del verso».

15 Cf. anche Μενέλαος ἄναξ ἡδ' Ἀγαμέμνων (*Ag.* 42), epiteto insolito per Menelao. Per il collocamento di termini nella medesima sede, cf. il v. 279: τῆς νῦν τεκούσης φῶς τόδ' εὐφρόνης λέγω ~ v. 522: ἦκει γὰρ ὑμῖν φῶς ἐν εὐφρόνῃ φέρων (e cf. anche il v. 265). Per la possibile «risonanza misterica» dei vv. 522-3 e del prologo cf. Medda 2017, 1: 43-4.

ratura greca fino a Euripide.¹⁶ Significativamente per una pericope molto usata anche in tragedia come ἄναξ + Ἀπόλλων la pervasività è totale e attraversa i generi, mentre per il nesso 'signore Agamennone' si salta da Omero ed Esiodo fino a questo passo del dramma eschileo. Forse è solo un caso sfortunato,¹⁷ ma almeno ricaviamo dal contesto di *Ag.* 523 la funzione determinante e selettiva, non meramente ornamentale (come invece in Euripide) dell'epiteto posto sulle labbra del fedele e commosso araldo (che ricorre a ἄναξ per la statua di Apollo ai vv. 509 e 513 e di nuovo per Agamennone al v. 530: ἄναξ Ἀτρείδης). Siamo nell'ambito di quegli epiteti che Leif Bergson definisce 'qualificativi' o 'affettivi'.¹⁸

3 Tra memoria incipitaria e 'formula tragica': ἀπαλλαγὴ πόνων

Consideriamo ora il verso 1 del prologo, che anticipa alcuni dei motivi-chiave dell'intera trilogia: accucciato sul tetto, il φύλαξ scruta l'orizzonte e prega gli dèi in attesa di una ἀπαλλαγὴ πόνων, una 'liberazione/separazione dalle pene' (*Aesch. Ag.* 1-3; testo e trad., qui e più sotto, di E. Medda):

ΦΥΛΑΞ

θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων,
φρουρᾶς ἑτείας μῆκος, ἦν κοιμώμενος
στέγαις Ἀτρείδων ἄγκαθεν, κυνὸς δίκην.

1

Agli dèi chiedo di liberarmi da queste pene, da questa guardia che dura da un anno; l'ho trascorsa sdraiato presso il tetto degli Atridi, poggiato sui gomiti alla maniera di un cane.

¹⁶ Una quindicina di occorrenze prima di Eschilo. Più generico è Λήδας γένεθλον di *Aesch. Ag.* 914 ~ Eur. *IA* 686 e 1106.

¹⁷ Cf. quanto osserva Parry 1971, 292 (1930) a proposito di ἀλλ' εἰσορῶ γάρ, 10x in Euripide e una sola volta altrove (*Aesch. PV* 941): «perhaps one should grant too that the poet was helped somewhat by the poetic locutions he borrowed», benché fuori da un contesto formulare l'espressione perda la sua funzione 'utilitaristica' ai fini compositivi. Ancora (p. 304): «it is important [...] to remember that the formula in Homer is not necessarily a repetition, just as the repetitions of tragedy are not necessarily formulas».

¹⁸ Bergson 1956, 17-18: epiteti superflui ma che «ajoutant au mot principal une nuance justifiée par le contexte, ne sont donc pas exclusivement des mots d'ornement» (ma «purement ornamentale» a p. 51 e p. 54: in *Ag.* 523 «le titre ἄναξ semble avoir une valeur de formule» - con pp. 76 e 146). Cf. anche Griffith 2009, 8: «traditional locutions such as calling a king ἄναξ [...] constantly keep the audience aware that these plays are taking place in a quasi-Homeric time-frame and social environment».

L'espressione ἀπαλλαγὴν πόνων ricompare identica al v. 20, ancora sulle labbra di questo vivace personaggio alternante registro quotidiano, magniloquenza e saggezza proverbiale (e secondo alcuni anche echi del linguaggio misterico):

νῦν δ' εὐτυχῆς γένοιτ' ἀπαλλαγὴ πόνων
εὐαγγέλου φανέντος ὄρφναίου πυρός. 20

Ma adesso possa giungere una felice liberazione dalle pene, con l'apparire di un fuoco nelle tenebre che porti buone notizie!

Eschilo la ripropone variata con ἀπαλλάσσω + gen. in *Eum.* 82-3, una battuta di Apollo a Oreste:

... μηχανὰς εὐρήσομεν
ὥστ' ἔς τὸ πᾶν σε τῶνδ' ἀπαλλάξαι πόνων.

... troveremo i modi per liberarti del tutto da queste pene.

Con la forma verbale nel significato di 'liberare/liberarsi dalla sventura' ricompare in *Soph. Ant.* 400 (detto della sentinella che ha consegnato Antigone a Creonte):

δίκαιός εἰμι τῶνδ' ἀπηλλάχθαι κακῶν

è giusto che io mi sia liberato da questi mali

Nella produzione euripidea torna 'con variazione', vale a dire con l'impiego dello stesso verbo e un sinonimo di πόνος metricamente sovrapponibile (κακόν: ~). Per i casi osservabili, il sostantivo ἀπαλλαγὴ mantiene però sempre il supporto di πόνος al genitivo, senza sostituzione. Offro sotto la lista dei casi in cui in ultima sede siano collocati πόνος ο κακόν preceduti da ἀπαλλαγὴ/ἀπαλλάσσω (compreso *Eur. F* 282, 26 *Kannicht*, dove si osserva un'espansione della formula: ἔργ' ἀπαλλάσσει κακά):

Eur. *Her.* 586-7

ξένους τε τούσδε. κὰν ἀπαλλαγὴ πόνων
καὶ νόστος ὑμῖν εὐρεθῆ ποτ' ἐκ θεῶν

Eur. *Her.* 811-12

στρατὸς δ' ἐπήνεσ' ἔς τ' ἀπαλλαγὰς πόνων
καλῶς λελέχθαι μῦθον ἔς τ' εὐψυχίαν.

Eur. *Hipp.* 629

φερνὰς ἀπόκισ', ὡς ἀπαλλαχθῆ κακοῦ

Eur. *Hel.* 278

πόσιν ποθ' ἦξειν καί μ' ἀπαλλάξειν κακῶν

Eur. *Med.* 333

ἔρπ', ὧ ματαία, καί μ' ἀπάλλαξον πόνων

Eur. *Andr.* 424

Μενέλαε, καὶ τήνδ', ὡς ἀπαλλαχθῆ πόνων

Eur. *Suppl.* 397

κῆρυξ. ἐπίσχες, ἦν σ' ἀπαλλάξῃ πόνου

Eur. *El.* 1291

εὐδαιμονήσεις τῶνδ' ἀπαλλαχθεὶς πόνων

Eur. *Tro.* 271

ἔχει πότμος νιν, ὥστ' ἀπηλλάχθαι πόνων

Eur. F 282, 26 Kannicht

ὅστις τε μύθοις ἔργ' ἀπαλλάσσει κακά

Eur. F 1063, 7 Kannicht

τὴν ὄψιν ἐμπλήσασ' ἀπήλλακται κακῶν

[Eur.] *Rh.* 474

εἰ τοῦ παρόντος τοῦδ' ἀπαλλαχθεὶς κακοῦ

Aesch. *PV* 749-50

ὅπως πέδοι σκίψασα τῶν πάντων πόνων | ἀπηλλάγην

Aesch. *PV* 773

πῶς εἶπας; ἢ ἴμὸς παῖς σ' ἀπαλλάξει κακῶν;

Nell'ultimo esempio il verbo è in enjambement con spezzatura della formula e ἀπηλλάγην ricollocato rispetto alla sua posizione 'tradizionale': gli omeristi parlerebbero di dislocazione formulare. Non serve che io torni su un concetto che specie per le letterature classiche è acquisito da tempo, cioè a dire il valore della memoria incipitaria e la maggior facilità dell'esordio di fissarsi come tessera ricordabile e ripetibile dalla tradizione successiva;¹⁹ nella vasta geografia testuale dell'*Agamennone* il nesso si presenta due volte nei primi venti versi, e questa replica poteva rafforzarne la memorizzazione per un ascoltatore o (più tardi) per un lettore. La 'formula' ἀπαλλαγὴ πόνων per quel che vediamo nasce con il primo verso dell'*Agamennone*. Sorge allora il sospetto che il passo – specie nel più ricettivo Euripide – abbia avuto la forza di generare espressioni assimilabili, sia nella forma declinata al nom. singolare e all'acc. plurale (nella stessa sede metrica), sia nella trasposizione verbo + complemento del medesimo nesso (ἀπαλλάσσω + πόνος / κακόν), che vede peraltro di nuovo l'Eschilo di *Eum.* 83 come *primus inventor* di una 'tradizione' (ἀπαλλάξα πόνων). La cautela è d'obbligo: potremo con meno rischio far rientrare il caso nell'alveo di quella costellazione formulare che *anche* la tragedia è in grado di produrre dentro i propri confini di genere. Intendo dire che indipendentemente dal fatto che ci troviamo in *Ag.* 1 alla sua prima occorrenza, la sequenza ἀπαλλαγὴ + πόνος si muove lungo il firmamento tragico ma non trova spazio d'azione *al di fuori* del genere. È assente altrove, in epoca arcaica e classica e fino a Plutarco (Isocrate e Platone conoscono il nesso ἀπαλλαγὴ + κακόν). Consideriamo però anche l'estrema rarità e recenziorità di ἀπαλλαγὴ: l'occorrenza del sostantivo in Aesch. *Suppl.* 339 è la più antica che possediamo (lo stesso valga per l'assimilabile ἀλλαγὴ di *Ag.* 482 e per l'incerto συναλλαγὴ di F 451k(a), 7 Radt); il poeta vi pare particolarmente affezionato: si contano cinque occorrenze²⁰ contro le sei nel *corpus* euripideo e una sola in Sofocle.

Come riportare, dunque, l'analisi proposta alle categorie proprie al dibattito sull'oralità? Appare evidente che – come un poeta tradizionale dell'*epos* arcaico – il poeta tragico inventa (nel nostro caso probabilmente *ex novo*) formule modificabili e adattabili ma rispon-

19 L'esordio è punto privilegiato per un riuso intertestuale: Conte 1974, 10 parla di «specializzazione 'incipitaria' della memoria ritmico-compositiva».

20 Due delle quali in *PV*: v. 316 ζῆται δὲ τῶνδε πημάτων ἀπαλλαγάς, e v. 754 αὕτη γὰρ ἦν ἂν πημάτων ἀπαλλαγὴ, con *Suppl.* 339 καὶ δυστυχοῦντων γ' εὐμαρὶς ἀπαλλαγὴ. A proposito di *PV* 749-50, per formularità e enjambement si dovrà partire da Hoekstra 1965, 100-10. Non torno sul caso solo in parte assimilabile di *Ag.* 1054 τόνδ' ἀμαξήρη θρόνον ~ Eur. *Or.* 1251 τόνδ' ἀμαξήρη τρίβον, a fine trimetro, su cui cf. Citti 1994, 143-4 (l'agg. ἀμαξήρης è «probabilmente creato da Eschilo»). Patenti riprese euripidee sono anche *Ag.* 278 ποίου χρόνου δὲ καὶ πεπόρθηται πόλις; ~ Eur. *Hel.* 111 πόσον χρόνον γὰρ διαπεπόρθηται πόλις; e *Ag.* 1609 πάσαν ξυνάψας μηχανὴν δυσβολίας ~ Eur. *Hel.* 1034 κοινήν ξυνάπτειν μηχανὴν σωτηρίας.

denti a situazioni drammatiche standard (nel caso specifico un individuo posto di fronte alla sofferenza, che domanda e cerca sollievo dal male). Ciò che ci interessa è questo: come pensa e come lavora l'autore tragico? Incappa di tanto in tanto in comodi *pattern* formulari? Li ha inventati (Eschilo)? Li conosce a memoria (Euripide)? È materiale di repertorio?

4 Autocitazioni?

Considerando in modo certo approssimativo la nozione di 'formula' come un nesso ripetuto che comunica una determinata idea essenziale, possiamo annoverare in questo ambito anche quei nessi - espressioni idee analoghe - che sono assimilabili a un'autocitazione. Un primo esempio è fornito dall'unione tra l'aggettivo odisseo *νόστιμος* e il sostantivo *σωτηρία*. Essa trova realizzazione, per tre volte, solo in Eschilo (1x in *Pers.* e 2x in *Ag.*); *νόστιμος* implica salvezza, e a seconda del contesto d'uso può valere sia 'relativo al ritorno' (in *Od.* sempre con *ἦμαρ*) sia 'che può tornare/che ritorna'. L'aggettivo non gode di particolare fortuna in ambito drammatico: a parte cinque impieghi in Eschilo, contiamo due altre occorrenze, in Eur. *Alc.* 1153 e *Hec.* 939. È in *Pers.* 261 *ἀέλπτως νόστιμον βλέπω φάος*²¹ e *Ag.* 618 *νόστιμός τε καὶ σεσωμένος* detto di Menelao disperso e 'tornato a casa sano e salvo'. Come rivela indirettamente l'ultimo esempio, con l'espressione *νόστιμος σωτηρία* Eschilo mira a una sorta di dittologia sinonimica, se pensiamo che la lessicografia tardoantica glossa *νόστιμος* proprio con *σωτήριος*.²² Il caso più remoto è in *Pers.* 796-7:

ΔΑ. ἄλλ' οὐδ' ὁ μείνας νῦν ἐν Ἑλλάδος τόποις
στρατὸς κυρήσει νοστήμου σωτηρίας.

Dario Ma nemmeno l'esercito che ora è rimasto in Grecia otterrà la salvezza del ritorno.

Traducendo «'returning salvation', i.e. 'a safe return'», A. Garvie parla esplicitamente (si notino le virgolette) di «'formulaic' position»,²³

²¹ «'Das Licht der Heimkehr', aber auch die Freude des Heimkehrens»: Sideras 1971, 178.

²² Apollon. *Lex.* p. 117, 1 Bekker; Hesych. v 666-7 Latte. Cf. anche Soph. *Phil.* 1471 *νόστου σωτήρας ἰκέσθαι*, detto delle Ninfe marine invocate.

²³ Garvie 2009, *ad loc.* e cf. p. 150 per *Pers.* 261: *νόστιμον... φάος*. Sull'agg. cf. anche Judet de La Combe 2001, *ad* 618s. Per una sovrapposizione parziale fra trimetri eschilei cf. *Pers.* 811 *βωμοὶ δ' ἄιστοι δαιμόνων θ' ἰδρύματα* ~ *Ag.* 339 ~ *Ag.* 527 *βωμοὶ δ' ἄιστοι καὶ θεῶν ἰδρύματα*, da alcuni espunto per la somiglianza con il v. dei *Persiani* («nowhe-

tipica di formazioni in -τηριο- a fine verso.²⁴ In questo e nel passo seguente (*Ag.* 343-4) il riferimento è al ritorno di due eserciti, il persiano e l'argivo; con *Ag.* 1238 essi costruiscono un arcipelago mini-mo di 'formularità interna':

Ag. 343-4

[ΚΛ.] δεῖ γὰρ πρὸς οἴκους νοστήμιου σωτηρίας,
κάμψαι διαύλου θάτερον κῶλον πάλιν.

[Cl.] Perché ancora devono tornare incolumi alle loro case, e, girando intorno alla mèta, compiere la seconda frazione della doppia corsa.

Ag. 1236-8

[ΚΑ.] ... ὥς δ' ἐπωλολύξατο
ἢ παντότολμος, ὥσπερ ἐν μάχης τροπῆ·
δοκεῖ δὲ χაίρειν νοστήμιω σωτηρία.

[Ca.] Come ha gridato di gioia quella donna pronta a tutto, come in battaglia quando il nemico è in rotta! Sembra proprio che si rallegri per la salvezza e il ritorno del marito.

Ci soccorre Omero. La formula messa sulle labbra di Cassandra al v. 1238 e riferita ad Agamennone è più delle altre accostabile al νόστιμον ἦμαρ dell'eroe, rievocato da Atena a Telemaco in *Od.* 3.232-5. Tale 'giorno del ritorno'²⁵ è la parte non realizzata del destino di Agamennone, compiutosi invece con la sua morte «per l'inganno di Egisto e di sua moglie» (*Od.* 3.235 ὑπ' Αἰγίσθοιο δόλω καὶ ἤξ ἀλόχοιο). Nel dramma eschileo la νόστιμος σωτηρία costituisce solo la prima fase (l'accoglienza) del νόστιμον ἦμαρ, un giorno senza salvezza per l'eroe che raggiunge casa. In un 'nostos-play' la scelta di un aggettivo così connotato e raro - si salta dalle 14 occorrenze dell'*Odissea* a Eschilo - non è da considerarsi casuale. L'omerico

re else does A. copy so closely a line from one play into another»: Garvie 2009, *ad Pers.* 811, con Medda 2017, *ad Ag.* 527).

24 Bordigoni 2005, 53-4: «si individuano alcune combinazioni che includono una formazione in -τηριο-. La più significativa è sicuramente νόστιμος σωτηρία» (p. 53). Altri casi prevedono collocazioni metriche differenti «a dimostrazione della persistenza formulare dell'associazione sintagmatica, soprattutto per quanto concerne le sequenze nome-epiteto», come per il nesso μηχανή λυτήριος in *Eum.* 646, *Suppl.* 1072-3 e μῦθος θελκτήριος in *Suppl.* 448 ed *Eum.* 81-2.

25 Cf. Bonifazi 2009 e Santiago 1962 per formule con ἦμαρ e per la recenziarietà della formula νόστιμον ἦμαρ (mai in *Il.*) rispetto ad altre analoghe.

e solo odisseico νόστιμον ἦμαρ, prevalentemente a fine verso, doveva essere familiare e attivarsi nella memoria del poeta nella costruzione del nuovo nesso. A partire dalla sequenza epica, utilizzata «principalmente in relazione al viaggio di ritorno di Odisseo in patria, [...] Eschilo riprende l'aggettivo, riproponendone a sua volta un uso formulari [...] creando dunque a partire dall'ipotesi una formula originale di proprio conio». ²⁶ Il poeta opera in presenza di un modello forte e facilmente rintracciabile, ma non sempre è possibile giustificare 'su base epica' alcune ripetizioni, che rimangono circoscritte al *corpus* eschileo. È il caso di quanto osserviamo in *Ag.* 1661, a poche battute dalla fine del dramma in una sezione in tetrametri trocaici:

[ΚΛ.] ὦδ' ἔχει λόγος γυναικός, εἴ τις ἀξιοῖ μαθεῖν.

[Cl.] Tale è il discorso di una donna, se qualcuno si degna di prestargli attenzione.

Il nesso ὦδ' ἔχει λόγος è ricorsivo in Eschilo (4x) e le tre volte *in trimetris* chiude il verso dopo la efteimere. È rintracciabile in *Pers.* 343 dopo il resoconto del messaggero alla regina sul numero delle navi greche e persiane, ma non a conclusione del suo intervento: «questo è il computo/questo è il rapporto». In *Sept.* 225 e *Choeph.* 521 l'espressione ha valore più generico e indica la fine di un discorso che si colora di un tono sentenzioso («così si dice/così dice il proverbio»). ²⁷ In *Ag.*, però, la sequenza ὦδ' ἔχει λόγος γυναικός ha una più evidente funzione drammaturgica. La frase, scrive A. Ercolani, ²⁸ «equivale a una notazione didascalica di cambio di locutore e vale: 'ho finito di parlare'»; altrimenti detto: «questa è la conclusione di quel che avevo da dire». Oltre che ad *Ag.* 348 (su cui *infra* nota 32), è inevitabile il rinvio al v. 1406, dove è di nuovo Clitemestra a parlare – accanto al marito morto – in una scena tesa e dallo stile spezzato dagli enjambement:

²⁶ Bordigoni 2005, 53 nota 75, con Medda 2017, *ad* 343-4. Circoscritta a Eschilo è anche l'espressione ἐν εὐεστοῖ φίλῃ (*Sept.* 187 e *Ag.* 929, con Bergson 1956, 156 e Medda 2017, *ad loc.*).

²⁷ «A formula of conclusion»: Fraenkel 1950, *ad Ag.* 1661. Cf. Garvie 1986, *ad Choeph.* 520-1: «so the saying has it'» con riferimento al tono proverbiale di quanto precede (così Brown 2018 nella trad. e *ad loc.*: «so the saying goes»).

²⁸ Ercolani 2000, 32. Cf. anche Aesch. *Eum.* 710, εἴρηται λόγος (= Eur. *Or.* 1203 e *Phoen.* 1012), sempre a fine trimetro, e la consueta formula di chiusura in Aesch. *Ag.* 582: πάντ' ἔχεις λόγον, «hai udito tutto» alla fine del discorso dell'araldo (con Fraenkel 1950, *ad Ag.* 582, che rinvia a Blaydes 1898, *ad loc.* e a Blaydes 1875, *ad Ai.* 480 per i *loci similes*); πάντ' ἔχεις λόγον è però esclusivo di Eschilo: compare anche in F 47a, 785 Radt (*Diktyouloikoi*): cf. Dettori 2016, 132-4 per ulteriori esempi (e per il rifiuto del valore di colloquialismo, se non per «un certo brusco tagliar corto»: p. 134).

[ΚΛ.] ... οὗτός ἐστιν Ἀγαμέμνων, ἐμός
πόσις, νεκρὸς δέ, τῆσδε δεξιᾶς χερὸς 1405
ἔργον, δικαίᾳς τέκτονος. τάδ' ᾧδ' ἔχει.

[Cl.] Questo è Agamennone, il mio sposo, ed è un cadavere,
ad opera di questa mia destra, artefice di giustizia. Le
cose stanno così.

Oltre a costituire un passaggio di parola (al canto del coro), con cambio di *persona loquens*, questa «durissima conclusione [...] sigilla l'ineluttabilità della situazione (cf. 1393 [...]) e ribadisce la posizione di forza di chi parla»²⁹ (si veda anche Eur. *Or.* 1612: ᾧδ' ἔχει τάδε). Clitemestra si era espressa similmente appunto al v. 1393: ὡς ᾧδ' ἐχόντων, πρέσβος Ἀργείων τόδε, «così stanno le cose, illustri anziani di Argo».³⁰ Andrà aggiunto un aspetto relativo alla caratterizzazione del personaggio: Eschilo si cura di riservare esclusivamente a lei questa modalità comunicativa - perentoria constatazione dello *status quo* e dell'avvenuta uccisione del marito - in un vero e proprio crescendo ai vv. 1393, 1406 e 1661: ὡς ᾧδ' ἐχόντων ~ τάδ' ᾧδ' ἔχει ~ ᾧδ' ἔχει λόγος.

L'espressione ᾧδ' ἔχει λόγος (v. 1661) è a teatro di esclusivo uso eschileo, ma è qui declinata in forma espansa con l'aggiunta di γυναικός³¹ e dislocata altrove (dato anche il mutamento di contesto metrico). Rispetto al significato standard atteso, la modifica imprime al nesso una lieve deviazione 'personalizzante': da «tali sono i discorsi che si fanno» a «tale è il discorso di una donna», e Clitemestra sa bene a questo punto che alle sue parole sarà riservata tutta l'attenzione dovuta. Potremmo tentativamente suggerire una traduzione del tipo: «questo è quel che ho da dire, benché io sia una donna».³² Sono persuaso, peraltro, che soprattutto espressioni linguisticamente innocue possono talvolta essere considerate una spia stilistica di genere. Accade per formule di passaggio, di primo acchito irrilevanti ma che in contesto drammatico fungono da rilancio dell'azione o

²⁹ Così Medda 2017, *ad* 1406. Cf. anche Ercolani 2000, 32: «evidente la funzione didascalica dell'espressione con cui Clitemestra chiude il suo breve intervento dei vv. 1401-6 per cedere la parola al coro».

³⁰ «Durissimo richiamo alla realtà, cf. 1406», e in πρέσβος Ἀργείων τόδε «Clitemestra riprende con sarcasmo l'allocuzione formale già usata per il Coro a 855»: Medda 2017, *ad* 1393-4. Altri esempi di espressioni accostabili a ὡς ᾧδ' ἐχόντων in Ercolani 2000, 32.

³¹ Un'espansione di un modo di dire (ἀπλοῦς ὁ μῦθος + τῆς ἀληθείας a partire da Aesch. *Choeph.* 554 e simili) è anche in Eur. *Phoen.* 469: ἀπλοῦς ὁ μῦθος τῆς ἀληθείας ἔφην (cf. Rodighiero 2021, 79-83).

³² Al v. 1661 si avverte l'eco di v. 348: τοιαῦτά τοι γυναικὸς ἐξ ἑμοῦ κλύεις, «questo è quanto odi da me, una donna»; il gen. γυναικὸς è da intendersi come «the expression of a proud claim» contro il pregiudizio dell'inferiorità delle donne secondo Fraenkel 1950, *ad* 1661 (così traduce il v. nel vol. 1, p. 193: «that is what a woman has to say, if any think fit to heed it»).

del dialogo - come osservato per le espressioni 'di congedo' - o segnalano una novità, come *e.g.* l'arrivo di un personaggio.³³ Ne vedremo più sotto alcuni casi.

5 La zappa di Zeus

Ci occupiamo ora di una pericope meno ascrivibile alla cerchia di esempi che stiamo delineando, ma che ha una sua minima produttività al di fuori del dramma eschileo (*Ag.* 524-6):

[KHP.] ἄλλ' εὖ νιν ἀσπάσασθε, καὶ γὰρ οὖν πρέπει,
Τροίαν κατασκάψαντα τοῦ δικηφόρου 525
Διὸς μακέλλῃ, τῇ κατείργασται πέδον.

[Araldo] Orsù, dategli un gioioso benvenuto, poiché così si conviene, ora che ha sradicato Troia con la zappa di Zeus giustiziere, che ha ben dissodato il terreno.

Segnalano i commenti che l'immagine della zappa di Zeus ricorre in *Soph.* F 727 Radt: x – μακέλλῃ Ζηνὸς ἐξαναστραφῆ, e in una parodia aristofanea (*Av.* 1240), identica e nella stessa posizione: Διὸς μακέλλῃ πᾶν ἀναστρέψει Δίκη. È possibile - scrive E. Medda - «che Aristofane avesse in mente anche il passo di Eschilo».³⁴ Il termine μάκελλα è raro, e l'accostamento fra 'zappa' e Zeus non ha precedenti nei testi superstiti: la κατασκαφή, 'distruzione dalle fondamenta' di Troia (cf. κατασκάψαντα al v. 525),³⁵ è rappresentata dall'immagine di uno Zeus 'zappatore' giustiziere e sterminatore, e trasferita in una dimensione agricola senza alcuna finalità produttiva. Si tratta probabilmente di un frutto della fiorita *imagery* eschilea, ma se guar-

33 Rientra in questo gruppo il nesso standard τάχ' εἰσόμεσθα (4x), «presto sapremo/vedremo», che coincide con la presa di parola di un personaggio (salvo Aesch. *Sept.* 659, τάχ' εἰσόμεσθα τοῦπίσημ' ὅποι τελεῖ: è Eteocle a parlare). Compare al principio di *Ag.* 489, quando Clitemestra dopo il canto del coro scorge l'araldo che si avvicina: τάχ' εἰσόμεσθα λαμπάδων φαεσφόρων | φρυκτωριῶν τε καὶ πυρὸς παραλλαγᾶς, «presto sapremo dell'alternarsi delle fiaccole luminose, dei falò e del fuoco». Sofocle vi ricorre in apertura di battuta in *OT* 84 e *Ant.* 631, forse una ripresa diretta da parte sua: anche il verso dell'*Antigone* è pronunciato da Creonte all'annuncio dell'arrivo di un personaggio che porta notizie decisive (Medda 2017, ad 489-90, e cf. vol. I, pp. 181-2). In Sofocle la variante ἄλλ' εἰσόμεσθα è in *Ant.* 1253, e cf. *Tr.* 594 (ἄλλ' αὐτίκ' εἰσόμεσθα) e *dubie* F 730c, 26 Radt.

34 Medda 2017, ad 525-6. *Schol.* Aristoph. *Av.* 1240 rinvia esplicitamente a Sofocle: «as noted here by Σ 1240, Ar. was probably echoing Soph.'s imitation of Aesch. in *Chryses* (fr. 727)»: Dunbar 1995, ad 1239-40. Per la novità dell'immagine e κατασκάπτω in ambito agricolo cf. Smith 1965, 27-8 (considera «problematic» la relazione fra i tre passi).

35 Per κατασκαφή/κατασκάπτω in distruzioni di case e città cf. Connor 1985 (per la tragedia cf. Rodighiero 2013, 325-7).

diamo ai testi dovremo limitarci a dire che della 'zappa di Zeus' abbiamo notizia solo nei tre passi evocati e nella tradizione scoliastica ed erudita. Potremmo leggerla come un'espressione proverbiale diffusa a livello popolare, ma nonostante le poche attestazioni culturali di uno Zeus 'della terra' e Γεωργός,³⁶ sono propenso a pensare che questo dio contadino e giustiziere armato di zappa devastatrice sia un'invenzione eschilea (Fraenkel 1950, *ad loc.*, nota che «the Διὸς μάκελλα caught the fancy of Sophocles»). Non siamo più di fronte a espressioni povere con funzione drammaturgica, ma a una metaforizzazione probabilmente nuova - la cui fortuna sembra circoscritta al V secolo a.C. -, dotata di un forte valore suggestivo e copiabile da Sofocle e in funzione parodica dal comico.

6 I lunghi discorsi di Clitemestra

Dopo l'articolato elogio che Clitemestra rivolge al marito, il re riprende la parola e si schermisce (*Ag.* 914-17):

Αγ. Λήδας γένεθλον, δωμάτων ἐμῶν φύλαξ,
ἀπουσίᾳ μὲν εἰκότως ἐμῆ· 915
μακρὰν γὰρ ἐξέτεινας. ἀλλ' ἐναισίμωσ
αἰνεῖν, παρ' ἄλλων χρῆ τόδ' ἔρχεσθαι γέρας.

Ag. Stirpe di Leda, custode della mia casa, hai parlato in misura adeguata alla mia assenza: a lungo infatti hai protratto il tuo discorso. Ma lodare in modo conveniente, questo è omaggio che deve venire da altri.

Al v. 916 μακρὰν γὰρ ἐξέτεινας (~ 1296 γύνοι, μακρὰν ἔτεινας: il Corifeo a Cassandra) fa parte di un bagaglio di nessi standardizzati e ripetibili che ritroviamo in Eur. *Med.* 1351-2 μακρὰν ἂν ἐξέτεινα τοῖσδ' ἐναντίον | λόγοισιν, *IA* 420 ἀλλ' ὡς μακρὰν ἔτεινον, e Soph. *Ai.* 1040 μὴ τεῖνε μακράν, con il *pattern* che occupa la prima parte del verso fino alle cesure. La frase 'tirarla in lungo' (τεῖνω/ἐκτείνω + μακράν), nasce con la tragedia, di essa in precedenza non c'è traccia e pare avere scarsa fortuna in seguito. Secondo parte della critica si tratta dell'adattamento di un'espressione comune nell'attico di V secolo, ma è innestata formularmente nel *corpus* drammatico ateniese e non altrove. Come con le formule omeriche, alcune domande restano inevase: chi l'ha usata per primo? Quale grado di artificialità possiede? Si affaccia solo a partire dal testo dell'*Agamennone*, e quando

³⁶ Riferimenti in Ercolani 2010, 314-15 (*ad Hes. Op.* 465: εὔχεσθαι δὲ Διὶ χθονίῳ Δημήτερι θ' ἄγνῃ).

andiamo a cercare una pericope simile, potenzialmente diffusa, come μακρὰν λέγειν,³⁷ la situazione è analoga. Fraenkel 1950, *ad* 916 raccoglie ulteriori passi, alcuni con lievi variazioni (li schedo con altri a nota 37), e scrive: «it appears that we have before us in all these passages a phrase from everyday language». Nota però Medda 2017, *ad loc.*, che nessuno dei *loci* elencati da Fraenkel suona in modo inequivocabile «from everyday language».³⁸ Condividendo questa prudenza, se davvero non è un'espressione derivata dalla lingua d'uso, possiamo classificarla come *lexis* tragica a partire da Eschilo, magari proprio dall'*Agamennone* con successivo adattamento da parte degli altri due tragici? Apprendo alla produzione comica, scopriamo che la cellula τείνω/ἐκτείνω + μακρὰν non è attiva. Non ho giustificazioni per questo, ma una domanda ulteriore: come mai nella cospicua mole della letteratura greca l'espressione è indicizzabile solo in tragedia? Essa peraltro non suona né aulica né ricercata: nei commenti moderni suscita l'impressione di essere tratta dalla lingua di tutti i giorni.³⁹

7 Andare dentro, condurre dentro, andarsene

Veniamo ora a locuzioni legate al contesto di produzione e di genere, alla modalità di *performance* e alla drammaturgia. Abbiamo pur sempre a che fare con attori che si parlano e si muovono nello spazio di una *skené* il cui fondo rappresenta uno spazio di entrata/uscita verso e da un interno; questo conta nella costruzione della partitura drammatica, specie alle prime forme, nella storia del teatro, di valorizzazione dello spazio retroscenico. In *Ag.* appare come un *primum* assoluto la didascalia che tramite un ordine segnala l'ingresso in casa di un personaggio (la sua uscita di scena). Mi riferisco al comando - eseguito con grande ritardo - che Clitemestra rivolge a Cassandra al v. 1035 (la regina esce dopo il v. 1068, Cassandra dopo il v. 1330):⁴⁰

37 Per la tragedia cf. Aesch. *Sept.* 713; Soph. *El.* 1259 (in Eur. *Or.* 850-1 οὐ μακρὰν non ha valore di tempo continuato: «non tra tanto tempo... parlerà»); uno solo l'esempio comico con λέγω, poi più nulla (Aristoph. *Thesm.* 382 μακρὰν ἔοικε λέγειν, con Austin, Olson 2004, *ad loc.*). L'uso avverbiale è anche in Soph. *Tr.* 317 οὐδ' ἀνιστόρου μακρὰν, e cf. Eur. *Hel.* 1017 ὡς οὖν περαίνω μὴ μακρὰν, σιγήσομαι κτλ. Con esplicitazione dell'acc. (λόγος, ῥῆσις): Eur. *Hec.* 1177 ὡς δὲ μὴ μακροὺς τείνω λόγους. In prosa: Hdt. 7.51.1 πλεῦνα λόγον ἐκτείνειν, e cf. Plat. *Prot.* 336c 6 μακρὸν λόγον ἀποτείνων (e 361a 2), *Resp.* 605d 1 μακρὰν ῥῆσιν ἀποτείνοντα, con Lobeck 1866, *ad* Soph. *Ai.* 1040, «sed omisso substantivo Tragici semper».

38 Opportuna è la cautela di Collard 2005, 371-2 (e 2018, 133 e 137).

39 Cf. Galasso, Montana 2004, *ad* Eur. *Med.* 1351: «un'espressione colloquiale [...] attestata altre volte in tragedia»; Mastronarde 2002, *ad loc.*: «the fem. adj. [μακρὰν] is idiomatically used».

40 Sull'uscita di Cassandra cf. Taplin 1977, 317-22; sull'impiego della facciata della *skené*, *ibid.*, 452-9, Di Benedetto, Medda 1997, 87-9, Medda 2017, 1: 140-7.

- Κλ. εἴσω κομίζου καὶ σύ, Κασσάνδραν λέγω· 1035
ἐπεὶ σ' ἔθηκε Ζεὺς ἀμηνίτως δόμοις
κοινωνὸν εἶναι χερνίβων, πολλῶν μετὰ
δούλων σταθεῖσαν κτησίου βωμοῦ πέλας,
ἔκβαιν' ἀπήνης τῆσδε, μηδ' ὑπερφρόνει.
- Cl. Vieni dentro anche tu: dico a te, Cassandra. Poiché Zeus ha fatto sì che tu condividessi con questa casa senza ira il rito lustrale stando assieme a molti altri schiavi presso l'altare del dio protettore dei beni, scendi da questo carro, non essere superba.

Come notato dai commenti, Clitemestra assume un tono poco cortese e «la formule est en effet brutale»;⁴¹ a partire da qui l'invito/ordine a entrare in casa trova nel genere tragico il proprio ambiente naturale di sopravvivenza. Lo stesso verbo esprime un'istanza brusca è impiegato, *in trimetris*, nella medesima sede metrica per evitare una collocazione dopo la cesura mediana (oltre a Eur. *Phoen.* 593, in tetrametri trocaici):

Aesch. *Suppl.* 949

γλώσσης. κομίζου δ' ὡς τάχιστ' ἐξ ὀμμάτων⁴²

Aesch. *PV* 392

στέλλου, κομίζου, σῶζε τὸν παρόντα νοῦν

Soph. *Ant.* 444

σύ μὲν κομίζοις ἂν σεαυτὸν ἢ θέλεις

Il nesso κομίζω + ἔσω/εἴσω ricompare variato in Eur. *Phoen.* 1636: κόμιζε σαυτήν, Ἀντιγόνη, δόμων ἔσω (l'invito rivolto da Creonte ad Antigone è meno perentorio). Con comando rivolto ad attendenti o ad altri si potranno vedere:

Soph. *OT* 678

γύναι, τί μέλλεις κομίζειν δόμων τόνδ' ἔσω; (*in lyricis*: il coro invita Giocasta a seguire Creonte in casa)

⁴¹ Cf. Judet de La Combe 2001, *ad loc.*: la formula «traduit l'écart social ou le désaccord entre les personnages, comme en *Supplantes*, 949, *Prométhée*, 392 et *Antigone*, 444». Il secondo esempio di invito a entrare - benché indiretto e con la guida di un servo - è rivolto da Clitemestra a Oreste e Pilade in *Choeph.* 707-18; in *Choeph.* 848-50 il Coro invita Egisto ad andare dentro (cf. v. 849: ἔσω παρελθῶν) e senza un ordine esplicito Oreste condurrà sua madre in casa dopo il v. 930.

⁴² Assimilabile a Eur. *Alc.* 1064-5 οἶμοι. κόμιζε πρὸς θεῶν ἐξ ὀμμάτων | γυναῖκα τήνδε.

Soph. *Ant.* 577-9

ἀλλά νιν | κομίζετ' εἶσω, δμῶες⁴³ ἐκ δὲ τοῦδε χρῆ | γυναῖκας εἶναι
τάσδε μηδ' ἀνειμένας

Eur. F 311 Kannicht

κομίζετ' εἶσω τόνδε τὸν δυσδαίμονα

Eur. F 671 Kannicht

κομίζετ' εἶσω τήνδε· πιστεύειν δὲ χρῆ | γυναικὶ μηδὲν ὅστις εἶ
φρονεῖ βροτῶν (forte la somiglianza del v. 1 con *Ant.* 578, e cf.
Ag. 1035: εἶσω κομίζου)

Eur. *Alc.* 1110

κομίζετ', εἰ χρῆ τήνδε δέξασθαι δόμοις

Eur. *El.* 959-61

εἶέν· κομίζειν τοῦδε σῶμ' ἔσω χρεῶν⁴⁴ | σκότῳ τε δοῦναι, δμῶες,
ὡς, ὅταν μόλιη | μήτηρ, σφαγῆς πάροιθε μὴ 'σίδη νεκρόν (Elettra
parla del cadavere di Egisto).

I tre tragici maggiori sono nella lista, ma non troviamo casi simili altrove:⁴⁵ 'vai dentro' o 'portate dentro' si articola in questa maniera esclusivamente se si calca la scena tragica, e grazie alla 'mobilità' e separabilità di κομίζω + ἔσω/εἶσω, quasi una 'scena tipica' realizzata formularmente in maniera simile ma non *verbatim* (intendo qui 'tipico' come ciò che risulta convenzionale a un genere). Allo stesso modo non troviamo esempi - al di fuori della tragedia - di un'espressione altrettanto standardizzata come στείχων ἔσω, 'andare dentro' (assente in *Ag.*),⁴⁶ che appare per la prima volta in *Choeph.* 554 e poi quasi sempre a fine trimetro (impressiona che siano solo tre - Teocrito, Nonno e AP - i casi di στείχω + ἔσω fuori dal genere tragico). Ciò che interessa non è solo la *presenza* di una determinata espressione, l'uso di un verbo in *iunctura* (l'impiego può essere dettato an-

⁴³ Per lessico e *ordo verborum* cf. anche Eur. *Her.* 1050-1 κομίζετ' αὐτόν, δμῶες, εἶτα χρῆ κυσίν | δοῦναι κτανόντας. Un comando è anche in Eur. *Hipp.* 1265 κομίζετ' αὐτόν, ὡς ἰδὼν ἐν ὄμμασιν κτλ. (si veda la nota precedente per la posizione di ὄμματα in chiusa di verso) e in Eur. *Tro.* 881-2 κομίζετ' αὐτὴν τῆς μαιφονωτάτης | κόμης ἐπισπασάντες. Il verbo a inizio verso seguito dal pron. all'acc. (αὐτόν/αὐτήν) assume funzione di didascalia interna. Altrettanto ricorsivo (non in Eschilo) è il nesso ἐς δόμους + κομίζω: Soph. *Ai.* 63; Eur. *Tro.* 880-1, *Hel.* 872 e 1170, *Phoen.* 1627-8, 1660.

⁴⁴ Cf. Eur. *IT* 342 εἶέν· σὺ μὲν κόμιζε τοὺς ξένους μολῶν.

⁴⁵ Cf. anche Aristoph. *Pl.* 768 φέρε νυν ἰούσ' εἶσω κομίσω καταχύσματα e Call. *Jov.* (1) 33-4.

⁴⁶ Cf. Soph. *OT* 92; Eur. F 223, 61 Kannicht, *Alc.* 915 ἔστειχον ἔσω (in *lyricis*), *IA* 470 e altrove.

zitutto da ragioni metriche): deve attirare la nostra attenzione anche la totale *assenza*, altrove, di quella medesima *iunctura*. Mettendo dunque da parte le nostre categorie estetiche, che tipo di percezione potevano avere gli ascoltatori di queste standardizzazioni mediate da un modello di partenza che quasi sempre ci sfugge?

Tornando ad *Ag.* 1035, siamo di fronte a un trimetro ad alta densità formulare. Si intenda - ribadisco - di 'formularità tragica'. Il riferimento è alla quantità di verso occupata da formule che rispondono a un intento di schematizzazione mirante all'economia: l'impiego regolare, la metrica, la posizione, l'espressione di un'idea essenziale. Il trimetro si completa con una *Anrede* costruita secondo un *pattern* replicato altrove, con il nome all'accusativo seguito da un *verbum dicendi* che occupi l'ultimo piede del verso (Κασσάνδραν λέγω). Limitandoci ai nomi di persona, gli esempi sono *Soph. Phil.* 1261-2 σὺ δ', ὦ Ποίαντος παῖ, Φιλοκλήτην λέγω, | ἔξελεθ', con *Eur. Ba.* 912-13 σὲ τὸν πρόθυμον ὄνθ' ἄ μή χρεῶν ὄρᾶν | σπεύδοντά τ' ἀσπούδαστα, Πενθέα λέγω, *Eur. Her.* 642-3 ὦ μήτηρ ἐσθλοῦ παιδός, Ἀλκμήνην λέγω, | ἔξελεθ', dove - come in *Aesch. Ag.* 1035 - la formula 'nome + λέγω' serve per introdurre al pubblico un personaggio non ancora presentato 'ufficialmente'⁴⁷ (dove l'utilizzo mirato di ἔξελεθε). È un impiego particolare, 'affinato' rispetto alla lingua d'uso e verosimilmente da essa derivato. Più di frequente, infatti, il nome proprio seguito da λέγω significa 'intendo dire', 'sto parlando di' (senza un'allocuzione diretta di un emittente a un destinatario), come in *Aesch. Sept.* 658: «intendo dire Polinice» (e cf. v. 609), *Choeph.* 252: «intendo dire Elettra», *Soph. Tr.* 9: «intendo dire Acheloo» (e cf. 1220 e *Ai.* 104), *Eur. Andr.* 804: «intendo dire Ermione», 1243 (*Andromaca*) e così via.⁴⁸ Gli esempi da passare al vaglio erano tanti, ma quello dell'*Agamennone* pare il primo in assoluto di tutta la letteratura arcaica e classica, e l'impiego rimane circoscritto al genere. Benché il dato non ci possa assicurare che sia Eschilo l'inventore di questa *form of*

⁴⁷ Dodds 1960, 192 lista i casi; cf. anche *Soph. Ai.* 73 Αἴαντα φωνῶ· στείχε δωμάτων πάρος (l'acc. esprime il contenuto stesso del grido: Diggle 1994, 437-8); *Eur. Rh.* 642-3 σὲ τὸν στρατηγὸν καὶ κασίγητον λέγω | Ἔκτορ (con vocativo). In *Ba.* 913 il nome di Penteo «is needed no less here to make clear the identity of the queer figure about to emerge» (Dodds 1960, *ad loc.*). Più in generale per l'uso dell'acc. in questi passi si rinvia a Rodighiero c.d.s. Altri esempi di *Umschreibungen mit λέγω, φωνῶ* in Wendel 1929, 48-9.

⁴⁸ Cf. Lobeck 1866, *ad Ai.* 569 (p. 237), Jebb 1900, *ad Ant.* 32, Finglass 2011, *ad Ai.* 567-70 (p. 303), *LSJ*^p s.v. λέγω III 9a. Osserva Mastronarde 1988, 156 nota 11: «a subsidiary pointer may be present in the idiom Ἀνδρομάχην λέγω in [*Eur. Andr.*] 1243. A speaker may say 'I mean X' immediately after a second-person verb or a vocative (e.g., *Aesch. Ag.* 1035, *Eur. Her.* 642) or immediately after a deictic referring to someone present (e.g., *Aesch. Cho.* 252, *Eur. El.* 339); but without these indicators the phrase is elsewhere used of persons not present (*Aesch. Sept.* 609, 658, *Soph. Aj.* 569, *Ant.* 198, *Tr.* 9, *Eur. Andr.* 804, *Suppl.* 928 [~ *Ant.* 198], *Phoen.* 987, *Bacch.* 230)», cui si aggiunga *Soph. F.* 210, 26 Radt. «Occasionally, the apposition does not contain a name but a periphrasis: *S. Aj.* 1228; *E. El.* 339; *Hel.* 1673»: de Jong 2007, 12 nota 19.

address, possiamo almeno constatare che ancora una volta è il primo caso osservabile.⁴⁹

Rimanendo nell'ambito dei verbi implicanti uno spostamento attoriale sulla scena, proviamo a ridurre il *focus* e a prestare attenzione alla sequenza minima ἄλλ' εἶμι. Il presente ha valore intenzionale e ἄλλά assume sfumatura (auto)esortativa. Alla luce di quanto detto, non colpirà il fatto che in contesto drammatico rileviamo il nesso sempre in apertura del trimetro e mai in altre posizioni. Colpisce invece che, stando al *corpus* indagabile, «ma ora vado» alla prima persona viene espresso in questa maniera pressoché esclusivamente a teatro; diventa formulare (22x in tragedia, 6x in Aristofane) a partire da *Pers.* 849 (ἄλλ' εἶμι καὶ λαβοῦσα κόσμον ἐκ δόμων κτλ.) e *Ag.* 1313-14 (poi in *Choeph.* 781):

Kα. ἄλλ' εἶμι κὰν δόμοισι κωκύσουσ' ἐμήν
Ἄγαμέμνονός τε μοῖραν ἀρκείτω βίος.

Ca. Ebbene, andrò a piangere anche in casa il mio destino e quello di Agamennone; della vita basta così!

All'inizio del v. 1313 è evidente il parallelismo con le ultime parole pronunciate da Agamennone entrando a palazzo al v. 957 (εἶμι' ἐς δόμων μέλαθρα πορφύρας πατῶν): tocca ora a Cassandra entrare in casa, sia pure con un procedere interrotto. C'è un solo precedente omerico, identico, in *Il.* 18.63: ἄλλ' εἶμι', ὄφρα ἴδωμι φίλον τέκος, ἦδ' ἐπακούσω κτλ. (a inizio dell'esametro, detto da Teti che raggiunge Achille disperato per la morte di Patroclo: non sarà da considerare *Il.* 20.362, una risposta a quanto precede). Dobbiamo forse guardare proprio a Omero per comprendere la genesi dell'espressione, e a quei molti casi epici nei quali – sempre in apertura di verso – osserviamo le espressioni ἄλλ' ἴθι e il congiuntivo a vocale breve ἄλλ' ἴομεν. Ma di nuovo c'è un vuoto fra Omero ed Eschilo e fra il teatro e il resto della letteratura greca. Perché? È per puro accidente o per ragioni legate alla storia dello sviluppo dei generi letterari che ἄλλ' εἶμι si specializza sulla scena e non attecchisce altrove? È impossibile dirlo, anche se un passo della *Poetica* insiste sul parziale impiego, in tragedia, di linguaggio non standard e di espressioni, sintassi e metafore lontane da un ordinario *modus loquendi* (benché un nesso come questo possa apparirci affatto ordinario).⁵⁰

⁴⁹ Cf. Dickey 1996, 46-50 per allocuzioni con nome di persona.

⁵⁰ Aristot. *Po.* 1458b 31-1459a 4.

8 Nota di chiusura

Anche nei poeti maggiori, a indubitabile facilità versificatoria e rapidità di scrittura doveva accompagnarsi in fase compositiva un alto grado di convenzionalità (ricorsività, ripetizioni).⁵¹ Quanto è convenzionale l'*Agamennone*? Non moltissimo, anche in virtù di alcuni presupposti da non sottovalutare: la produzione eschilea superstite è la più antica ed è limitata, e non ci deve stupire che casi simili a quelli osservati siano più tardi reperibili nella produzione di Euripide. Di quel *corpus* possediamo molto di più e l'autore più giovane ha a che fare con un genere – quello tragico – dotato oramai di una sua storia e una sua forma consolidata; tutto è andato definendosi nella prima metà del secolo ed Euripide ha a disposizione modelli, testi e versi da imitare, tradire e ripetere. Colpisce ad esempio, quale 'effetto dell'eschilismo', che il numero di *prota* eschilei sia particolarmente alto nell'*Agamennone*, così come le riprese euripidee dal dramma.⁵²

Non ci è dato di esplorare l'origine e il processo compositivo che porta a tali forme convenzionali, e abbiamo già ribadito che non siamo in grado di dire se sia Eschilo a creare strutture versali destinate a diventare *pattern* standardizzati. Nota giustamente M. Griffith:⁵³

while there is no way for us to determine what particular individual contributions such playwrights as Thespis, Phrynicus, Choerilus, or Pratinas may have made to the language and metrics of early Attic tragedy, we are surely safe in asserting that already by the 490s BCE a vibrant Athenian 'tradition' of tragic diction and style must have existed.

Per tornare al punto di partenza, dobbiamo avere la consapevolezza che a uno stile epico almeno parzialmente 'tradizionale' si sostituisce in tragedia uno stile 'individuale'. Nondimeno, però, osserviamo una formularità 'generativa' e propria del genere drammatico: ogni tragediografo doveva possedere una straordinaria memoria metrico-linguistica. Era quindi in grado di plasmare il trimetro sulla base

⁵¹ Così Rutherford 2012, 286: «it has been suggested that the closest thing to a formula (in the epic sense) in Sophocles is the phrase οἶμοι, τί δράσω;» (Scodel 2005, 241), «yet the analogy with Homer suggests a need for caution: in tragedy, as in Homeric studies, we can observe the novel and unconventional adaptation of convention. The formal and generic rules are not all-embracing».

⁵² Citti 1994, 19 e 109.

⁵³ Griffith 2009, 1; cf. Citti 1994, 7-8 con riferimento alle neoformazioni eschilee. Si veda anche la 'formula di sorpresa' variabile ed espandibile (assente fuori da tragedia e commedia) τί χρῆμα;. La prima occorrenza è *Ag.* 1306 τί δ' ἐστὶ χρῆμα; (v. 85: τί χρέος;, con Medda 2017, *ad locc.* West 1990, 4 lo considera un colloquialismo; per l'uso tardivo da parte di Eschilo cf. Fraenkel 1950, *ad* 1306; *loci* in Collard 2018, 60).

di un repertorio che in fin dei conti potremmo chiamare 'formulari' nella misura in cui era utile per la creazione di nuovi versi. Non è da escludere - *pace* Parry⁵⁴ - che i poeti tragici fossero guidati dalla necessità di rendere più facile la versificazione tramite l'uso di espressioni identiche o simili per enunciare la stessa idea. Possiamo allora forse richiamarci, anche per il 'farsi' della poesia drammatica, a quel principio di economia che è per gli oralisti alla base del poetare degli aedi più antichi (è il caso di acc. + λέγω e di altri fra i passi visti sopra). Un *word-group* si consolida in una formula e assume esistenza autonoma: per quanto rimanga aperto, per la tragedia, il problema della sua 'origine', è anche qui il contesto a suggerirne l'uso.⁵⁵ La funzione della 'formularità tragica' non sarà però da riconoscere nell'aiuto mnemonico in fase esecutiva: essa non è un facilitatore per la recita tramite memorizzazione e/o improvvisazione, ma serve al poeta quando scrive, e sulla scena in molti casi funge da didascalia interna per situazioni e occasioni replicabili.

Da dove apprendono i poeti che compongono per il teatro a collocare le parole in sedi fisse del trimetro, a scomporre ed espandere i nessi? Con ogni probabilità proprio dal modello epico. Non sfugga che il tasso di serialità rimane comunque basso se comparato all'*epos*, per quanto a tratti non possiamo negare che nel dramma attico affiori un'esigenza di rapidità ed economia 'formulari' (specie nel poeta più giovane),⁵⁶ che non misura la buona o cattiva qualità di un testo, ma la tipicità di genere della dizione tragica.

Per concludere: possiamo forse considerare proprio l'*Agamennone* come propulsore o come vettore di alcune di queste formule. I casi presentati sono: vv. 1 e 20 ἀπαλλαγῆ(ν) πόνων, vv. 343 e 1238

54 Cf. Parry 1971, 296-8 (1930), che sulle ripetizioni di frasi in Euripide osserva: «one could rarely say that he was guided in any way by the wish for an easy versification» (p. 297). Secondo Parry, se in Omero la ripetizione è guidata dall'analogia, il poeta tragico esprime idee identiche senza legarle a parole identiche: «Euripides, when he made verses, looked for terms to express his ideas, but the epic poet [...] thought in terms of his formulas, and did not separate the idea from the words with which it went» (p. 298); «the contrast between a vast number of repetitions in Homer and a comparatively very small number in the work of the tragic poets at once suggested that repetition could not be due to the same causes in both cases. Then a study of the nature of the repetitions in tragedy showed that almost none of them, or even none of them at all, are true formulas» (p. 299).

55 Cf. Hainsworth 1968, 57 sulle formule nome + epiteto: «when a word-group has been cemented into a formula, the group has a certain autonomous existence. [...] If the context suggests, say, the noun, then the epithet suggests itself also».

56 Da Marchiori 1995, 168, dove il riferimento è a riprese di stilemi epici in *trimetris*: «l'occorrenza di formule in sedi fisse del verso fa pensare ad una certa 'economia' e ad una composizione 'seriale', che se è più spiccata in Euripide [...] si lascia tuttavia riconoscere anche altrove» (cf. anche p. 201 nota 2); un elevato grado di meccanicità è suggerito anche dal *refrain* ληκύθειον ἀπώλεσεν usato da Eschilo per schernire Euripide in Aristoph. *Ra.* 1208-45 (8x).

νοστήμου σωτηρίας ε νοστήμῳ σωτηρία, vv. 503 e 506 Ἀργείας χθονός e τῆδ' ἐν Ἀργείᾳ χθονί, v. 523 Ἀγαμέμνων ἄναξ, v. 916 μακρὰν γὰρ ἐξέτεινας, v. 1035 εἶσω κομίζου καὶ σύ, Κασσάνδραν λέγω, v. 1313 ἀλλ' εἶμι, v. 1661 ᾧδ' ἔχει λόγος γυναικός (si potrà considerare anche v. 526 Διὸς μακέλλῃ). Queste espressioni non hanno tutte la medesima funzione, e solo alcune si attivano con precise ricadute drammaturgiche e con un modo peculiare di 'fare azioni con le parole'. Osserviamo però una discreta tenuta dell'unità di formula sul piano del senso e sul piano del ritmo, con una coerenza 'parryana' nel collocamento quasi sempre fisso della pericope nel verso. Più in generale, i casi proposti mostrano che a partire da Eschilo (da prima?) alcune cellule diventano parte dello stile tragico (una vera e propria *Kunstsprache*), un patrimonio condiviso e comune da variare, ampliare, ridurre, dislocare: un patrimonio tradizionale e 'formulare' appunto.

Bibliografia

- Austin, C.; Olson, S.D. (2004). *Aristophanes. Thesmophoriazusae*. Oxford: Oxford University Press.
- Bakker, E.J. (1988). *Linguistics and Formulas in Homer. Scalarity and the Description of the Particle 'per'*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins.
- Bergson, L. (1956). *L'épithète ornementale dans Eschyle, Sophocle et Euripide*. Lund: AB Lundequistska Bokhandeln.
- Blaydes, F.H.M. (1875). *The Ajax of Sophocles*. London; Edinburgh: Williams & Norgate.
- Blaydes, F.H.M. (1898). *Aeschyli Agamemnon*. Cum annotatione critica et commentario. Halis Saxonum: Orphanotrophei Libraria.
- Bonifazi, A. (2009). «Inquiring into Nostos and its Cognates». *AJPh*, 130(4), 481-510.
- Bordigoni, C. (2005). «Localizzazione in explicit, paradigmi morfologici e patterns strutturali nel trimetro eschileo». *Lexis*, 23, 31-62.
- Brown, A. (2018). *Aeschylus. Libation Bearers*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Citti, V. (1994). *Eschilo e la lexis tragica*. Amsterdam: Hakkert.
- Collard, C. (2005). «Colloquial Language in Tragedy: A Supplement to the Work of P. T. Stevens». *CQ*, 55, 2, 350-86.
- Collard, C. (2018). *Colloquial Expressions in Greek Tragedy*. Revised and enlarged edition of P.T. Stevens's *Colloquial Expressions in Euripides*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Connor, W.R. (1985). «The Razing of the House in Greek Society». *TAPhA*, 115, 79-102.
- Conte, G.B. (1974). *Memoria dei poeti e sistema letterario*. Torino: Einaudi.
- Cook, A.B. (1902). «Unconscious Iterations (With Special Reference to Classical Literature)». *CR*, 16, 146-58 e 256-67.
- de Jong, I.J.F. (2007). «Sophocles *Trachiniae* 1-48, Euripidean Prologues, and their Audiences». Allan, R.J.; Buijs, M. (eds), *The Language of Literature. Linguistic Approaches to Classical Texts*. Leiden; Boston: Brill, 7-28.

- Dettori, E. (2016). *I "Diktyoulkoi" di Eschilo. Testo e commento. Contributo a lingua e stile del dramma satiresco*. Roma: Quasar.
- Di Benedetto, V.; Medda, E. (1997). *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Torino: Einaudi.
- Dickey, E. (1996). *Greek Forms of Address. From Herodotus to Lucian*. Oxford: Clarendon Press.
- Diggle, J. (1994). *Euripidea. Collected Essays*. Oxford: Oxford University Press.
- Dodds, E.R. (1960²). *Euripides. "Bacchae"*. Oxford: Clarendon Press.
- Dunbar, N. (1995). *Aristophanes. "Birds"*. Oxford: Clarendon Press.
- Ercolani, A. (2000). *Il passaggio di parola sulla scena tragica. Didascalie interne e struttura delle rheseis*. Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Ercolani, A. (2010). *Esiodo. "Opere e giorni"*. Roma: Carocci.
- Finglass, P.J. (2011). *Sophocles. "Ajax"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Finkelberg, M. (1989). «Formulaic and Nonformulaic Elements in Homer». *CPH*, 84, 179-97. Ora in Finkelberg (2020). *Homer and Early Greek Epic. Collected Essays*. Berlin; Boston: de Gruyter, 22-44.
- Foley, J.M. (1991). *Immanent Art. From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.
- Fraenkel, E. (1950). *Aeschylus. Agamemnon*. 3 vols. Oxford: Clarendon Press.
- Friedrich, R. (2019). *Postoral Homer. Orality and Literacy in the Homeric Epic*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Galasso, L.; Montana, F. (2004). *Euripide. Medea*. Torino: Einaudi.
- Garvie, A.F. (1986). *Aeschylus. "Choephoroi"*. Oxford: Clarendon Press.
- Garvie, A.F. (2009). *Aeschylus. "Persae"*. Oxford: Oxford University Press.
- Griffith, M. (2009). «The Poetry of Aeschylus (In Its Traditional Contexts)». Jouanna, J.; Montanari, F.; Hernández, A.-C. (eds), *Eschyle à l'aube du théâtre occidental*. Genève: Fondation Hardt, 1-55. *Entretiens sur l'Antiquité classique* 55.
- Hainsworth, J.B. (1968). *The Flexibility of the Homeric Formula*. Oxford: Clarendon Press.
- Hainsworth, B. (1993). *The Iliad: A Commentary*. Kirk, G.S. (ed.). Vol. 3, *Books 9-12*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harsh, P.W. (1937). «Repetition of Lines in Euripides». *Hermes*, 72, 435-49.
- Havelock, E.A. (1973). *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*. Roma; Bari: Laterza [Cambridge (MA): Harvard University Press, 1963].
- Havelock, E.A. (1980). «The Oral Composition of Greek Drama». *QUCC*, n.s. 6, 61-113.
- Hoekstra, A. (1965). *Homeric Modifications of Formulaic Prototypes. Studies in the Development of Greek Epic Diction*. Amsterdam: Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij.
- Jebb, R.C. (1900³). *Sophocles. The Plays and Fragments*. Vol. 3, *The Antigone*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Judet de La Combe, P. (2001). *L'«Agamemnon» d'Eschyle. Commentaire des dialogues*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.
- Kirk, G.S. (1962). *The Songs of Homer*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kumaniecki, C.F. (1935). *De elocutionis Aeschyleae natura*. Cracoviae: Gebethner et Wolff. *Archiwum Filologiczne* 12.
- Lobeck, C.A. (1866³). *Sophoclis Ajax*. Berolini: Weidmann.
- Lord, A.B. (1960). *The Singer of Tales*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Marchiori, A. (1995). *Memoria letteraria e metafrasi metrica*. Padova: Imprimeria.

- Marchiori, A. (1999). «Sulla presenza di formule epiche in Eschilo». Avezzù, G. (ed.), ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΙ. *Tradizione e interpretazione del dramma attico*. Padova: Imprimerie, 41-70.
- Martin, R.P. (1997). «Formulas and Speeches: The Usefulness of Parry's Method». Létoublon, F.; Dik, H. (eds), *Hommage à Milman Parry. Le style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité poétique*. Amsterdam: Gieben, 263-73.
- Mastrorade, D.J. (1988). Recensione a Diggle, J. (1984). *Euripidis fabulae*, vol. 1. Oxford: Oxford University Press. *CPh*, 83, 2, 151-60.
- Mastrorade, D.J. (2002). *Euripides. "Medea"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Michel, C. (2014). *Homer und die Tragödie. Zu den Bezügen zwischen Odyssee und Orestie-Dramen (Aischylos: Orestie; Sophokles: Elektra; Euripides: Elektra)*. Tübingen: Narr Verlag.
- Mueller-Goldingen, C. (1985). *Untersuchungen zu den Phönissen des Euripides*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Æconomos, L. (1936). «Sur la place fixe de certains vocables dans le trimètre iambique d'Euripide». *REG*, 229, 58-61 e 465-6.
- O'Neill, E.G. (1942). «The Localization of Metrical Word-types in the Greek Hexameter. Homer, Hesiod, and the Alexandrians». *YCS*, 8, 102-76.
- Pace, C. (2013). «La sentinella di Egisto. Elementi omerici nell'*Agamennone* eschileo». *DeM*, 4, 20-48.
- Page, D.L. (1934). *Actors' Interpolations in Greek Tragedy Studied with Special Reference to Euripides' "Iphigeneia in Aulis"*. Oxford: Clarendon Press.
- Page, D.L. (1959). *History and the Homeric Iliad*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.
- Parry, M. (1971). *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, edited by A. Parry. Oxford: Clarendon Press.
- Porter, H.N. (1951). «The Early Greek Hexameter». *YCS*, 12, 3-63.
- Prato, C. (1969-71). «La tecnica versificatoria euripidea». *Ann. Fac. Lett. Filos. Lecce*, 5, 341-83. Ora in Prato, C. (2009), *Scritti minori*, a cura di P. Giannini e S. Delle Donne. Galatina: Congedo Editore, 263-89.
- Prato, C. (1978). «L'oralità della versificazione euripidea». *Problemi di metrica classica. Miscellanea filologica*. Genova: Istituto di filologia classica e medievale, 77-99. Ora in Prato, C. (2009), *Scritti minori*, a cura di P. Giannini e S. Delle Donne. Galatina: Congedo Editore, 291-309.
- Rodighiero, A. (2013). «La casa che crolla: considerazioni su una metafora tragica». *SemRom*, n.s. II, 2, 307-40.
- Rodighiero, A. (2018). «Aeschylus *Agamemnon* 104-05, Homer and the Epic Tradition: a New Survey». *JHS*, 138, 36-49.
- Rodighiero, A. (2021). «Verità e menzogna: alcuni casi tragici tra sentenza e formularità». *SemRom*, n.s. X, 63-87.
- Rodighiero, A. (c.d.s.). «'Te, allora: te, che chini a terra il capo': intonazione dialettica e 'accusativo aggressivo' nel dramma attico». Boulégue, L.; Ierandò, G.; Bonandini, A. (eds), *Il dialogo drammatico dall'antichità al Rinascimento: teorie e pratiche*. Paris: Garnier.
- Rossi, L.E. (1992). «L'ideologia dell'oralità fino a Platone». Cambiano, G.; Canfora, L.; Lanza, D. (eds), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I: *La produzione e la circolazione del testo*, 1, *La polis*. Roma: Salerno Editrice, 77-106. Ora in Rossi (2020). κηληθμῶ δ' ἔσχοντο. *Scritti editi e inediti*, 3: *Critica letteraria e storia degli studi*. Berlin; Boston: de Gruyter, 39-62.

- Russo, J.A. (1967). Recensione a Hoekstra 1965. *AJPh*, 88, 340-6.
- Russo, J. (1997). «The Formula». Morris, I.; Powell, B. (eds), *A New Companion to Homer*. Leiden; New York; Köln: Brill, 238-60.
- Santiago, R.A. (1962). «Observaciones sobre algunos usos formularios de ἤμαρ en Homero». *Emerita*, 30, 139-50.
- Schroeder, F. (1882). *De iteratis apud tragicos Graecos*. Argentorati: Truebner.
- Scodel, R. (2005). «Sophoclean Tragedy». Gregory, J. (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*. Malden, MA; Oxford: Blackwell, 233-50.
- Sideras, A. (1971). *Aeschylus Homericus. Untersuchungen zu den Homerismen der aischyleischen Sprache*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Smith, O.L. (1965). «Some Observations on the Structure of Imagery in Aeschylus». *C&M*, 26, 10-72.
- Treu, M. (2020). «L'oralità torna in scena». Cardilli, L.; Lombardi Vallauri, S. (eds), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*. Milano: Accademia university press, 263-80.
- Visser, E. (1988). «Formulae or Single Words? Towards a New Theory on Homeric Verse-Making». *WJA*, 14, 21-37.
- Wendel, T. (1929). *Die Gesprächsanrede im griechischen Epos und Drama der Blütezeit*. Stuttgart: Kohlhammer.
- West, M.L. (1990). «Colloquialism and Naïve Style in Aeschylus». Craik, E.M. (ed.), *'Owls to Athens'. Essays on Classical Subjects presented to Sir Kenneth Dover*. Oxford: Clarendon Press, 3-12. Ora in Id. (2013). *Hellenica II. Lyric and Drama*. Oxford: Oxford University Press, 203-14.

Agamennone βουληφόρος? La sovranità alla prova del processo deliberativo

Nicola Cusumano

Università degli Studi di Palermo, Italia

Abstract Starting with the *Iliad*, Agamemnon is mostly depicted at the centre of dramatic deliberative situations. This feature is also present in fifth-century literature, particularly in some plays in which Agamemnon's decision-making ability in uncertainty comes into tension with other characters in order to determine the 'right' decision and adequate leadership features. In this paper, I will focus on the Euripides' play *Iphigenia in Aulis* (405 a.C.). In this tragedy the behavior of the Achaean king draws our attention, as he is not equipped to handle his role and responsibilities. In the same years, also historiography is interested in the nature and risks of the deliberative process, as Thucydides points out in relation to some key moments of the Peloponnesian War, specifically in the Mytilene debate.

Keywords Decision-making. Meta-deliberation. Uncertainty. Metanoia. Euripides. *Iphigenia in Aulis*. Thucydides. Mytilene debate. Cleon.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Deliberazione e istanze meta-deliberative tra teatro e storiografia. – 3 Incertezza e respipienza nell'*Ifigenia in Aulide* e in Tucidide. – 4 Osservazioni conclusive.

1 Introduzione

A partire dall'*Iliade*, tratto dominante di Agamennone, comandante in capo della spedizione achea, è il suo trovarsi al centro di situazioni deliberative complesse e drammatiche, caratterizzate da un insieme variabile di elementi sia di tipo argomentativo sia di tipo emotivo com'è nella natura di ogni deliberazione, soprattutto nello spazio assemble-

are: dalle interazioni del sovrano con gli altri *basileis* e con l'assemblea dei guerrieri achei nei poemi omerici fino a quei drammi ateniesi in cui la decisione (o indecisione) di Agamennone entra in tensione con altri personaggi della scena al fine di determinare la decisione *giusta*. Il riferimento è, in forme e con esiti diversi, all'*Agamennone* eschileo, all'*Aiace* di Sofocle e ai due drammi euripidei, *Ecuba* e *Ifigenia in Aulide*. In tutte queste occasioni il comportamento del capo degli Achei suscita disagio, perché non sembra all'altezza del ruolo e delle responsabilità che pure riveste nei diversi contesti dell'epos e del dramma.

Concentrerò qui l'attenzione sulle caratteristiche, o per meglio dire i *demeriti* deliberativi di Agamennone nell'*Ifigenia in Aulide*, ultimo dramma della scena teatrale ateniese in cui il sovrano argivo svolge un ruolo da protagonista. Cercherò di farlo tenendo però presenti, come elementi angolari, da un lato i comportamenti deliberativi di Agamennone in Omero e dall'altro la riflessione tucididea sui meccanismi decisionali in tempo di guerra e sul difficile esercizio della leadership, in particolare nell'arena assembleare ateniese. Lo scopo è di cogliere le interazioni tra i due orizzonti mnestici che 'ordinano' le reazioni del pubblico a teatro: a) quello della memoria poetica, in primo luogo omerica, della cui vicenda il dramma euripideo mette in scena l'antefatto; b) l'orizzonte della memoria contemporanea, la memoria come tempo vissuto e incarnato nelle vite e nelle esperienze personali, sociali e affettive del pubblico presente in teatro. Un tempo vissuto che per noi resta osservabile principalmente (ma non solo) attraverso la lente acuta e tragica del racconto tucidideo, con particolare riguardo a situazioni di crisi deliberativa che potevano essere richiamate alla memoria dall'azione dell'*Ifigenia*, andata in scena nello scorcio finale del conflitto peloponnesiaco.

Per quanto riguarda il primo di questi due orizzonti, è noto come nell'epica Agamennone incarna fin dai primi versi dell'*Iliade* l'antimodello del leader saggio, responsabile e nel pieno controllo di un'autorevole capacità decisionale cui dovrebbe rinviare l'epiteto βουλευφόρος che nei poemi egli condivide con altri personaggi, tutti associati alla sfera della leadership e della decisione.¹

La sua attribuzione al capo degli Achei merita però di essere considerata con attenzione. L'epiteto infatti occorre solo nel secondo canto (*Il.* 2.24 ss.), nella scena dell'οὔλος Ὀνειρος, il sogno nocivo inviato da Zeus per sviare il sovrano con l'inganno e soddisfare così la richiesta di Teti di dimostrare l'indispensabilità di Achille: è in effetti il sogno menzognero a chiamare Agamennone *boulephoros*, epiteto che lo stesso sovrano si autoasigna una seconda volta quando rife-

¹ L'epiteto è talvolta seguito da un nome di popolo, come ad esempio nel caso di Enea (Αἰνεΐα Τρώων βουλευφόρε 5.180, 13.463, 17.485, 20.83). Nell'*Odissea* *boulephoroi* sono le *agorai* di cui i Ciclopi sono privi (9.112 τοῖσιν δ' οὔτ' ἀγοραὶ βουλευφόροι οὔτε θέμιστες).

risce il sogno al consiglio degli Anziani (2.61). Perciò la qualifica di *boulephoros* produce in realtà un effetto di ironia che il poeta intensifica pochi versi dopo, definendo Agamennone *νήπιος* proprio per la sua sconsideratezza (*Il.* 2.38). Una qualifica che anche Nestore, il *boulephoros* per eccellenza, gli affibberà, per così dire, alla memoria, quando nel terzo canto dell'*Odissea* narra a Telemaco l'irrituale assemblea notturna convocata dopo la presa di Troia e il dissidio deliberativo tra Agamennone e Menelao sulle modalità del ritorno (*Od.* 3.136-46). Un dissidio che è anche premessa del *kakos nostos* e delle sue conseguenze: la morte ingloriosa per mano di Egisto e Clitemestra non solo del sovrano stesso, ma anche degli uomini verso i quali il sovrano avrebbe dovuto esercitare la responsabilità implicita nell'epiteto (*Il.* 2.38).

Come la ricca messe di studi moderni ha osservato, questi due episodi non sono affatto un'anomalia. In effetti l'*Iliade* ci mette di fronte ad una quantità rilevante di situazioni che marcano la distanza di Agamennone dalla condizione di *boulephoros* «fino a rasentare i limiti del comico», per usare le parole di V. Di Benedetto.² A ciò si aggiunga una significativa difficoltà a riconoscere i propri errori, che ha spinto la critica moderna a formulare giudizi talvolta assai tranchant, come quello di O. Taplin: «he is a nasty piece of work. In the nutshell of the homeric formula, *agathòs per eòn*, though he has every advantage, he behaves like a rat».³

In linea con questa valutazione è una recente monografia di A. Porter, centrata sul sovrano argivo:⁴ ne emerge un ritratto caratterizzato da una propensione all'intemperività, l'imprevidenza, l'arroganza, l'imperiosità, l'irriverenza e l'insulto, tutti difetti che lo mettono costantemente in difficoltà nei rapporti con gli altri *basileis* e anche con la massa, come è evidente nell'episodio del secondo canto, quando il sovrano mal gestisce la *prova* con cui vuole saggiare la disponibilità dei guerrieri achei a continuare la guerra: alla fine, i guerrieri in fuga precipitosa verso le navi sono fermati dall'intervento di Odisseo (sollecitato da Atena) e di Nestore.⁵ L'iniziativa si ritorcerà contro Agamennone, evidenziandone la scarsa capacità di controllo della massa, uno degli aspetti critici che tornano in larga parte della tradizione posteriore e in particolare, come vedremo, nell'*Ifigenia in Aulide*.⁶

² Di Benedetto 1994, 186.

³ Taplin 1990, 65. Cf. anche Rabel 1991, 103-17; Zali 2011, 77.

⁴ Porter 2019.

⁵ Questa scena di fuga incontrollata degli Achei nell'assemblea del secondo canto ha una replica ironica nel dialogo tra Agamennone e Achille nella *Piccola Nekyia*, nel canto XXIV dell'*Odissea* (50-7).

⁶ Knox, Russo 1989, 354. Cf. anche Wassermann 1949, 176-7.

D'altronde, già fin dall'apertura del poema, il pubblico prende contatto con un comandante arrogante e violento, oltre che politicamente avventato, non solo con Crise e poi con Achille, ma anche con l'esercito che aveva concordemente applaudito la richiesta del sacerdote e approvato l'accettazione dei doni (1.24-5). Il comportamento del sovrano e la pedisilenza che ne è conseguenza mettono a rischio il successo della spedizione e la vita stessa dei guerrieri che si sono posti sotto la sua autorità.

Stentando a incarnare i doveri della leadership, egli finisce per produrre quelle situazioni pericolose che un buon leader dovrebbe invece saper governare e trova la sua sanzione più icastica nelle parole di Achille agli Achei, venuti a portargli via Briseide, che stigmatizzano l'imprevidenza strategica di Agamennone e i disastri che ne seguiranno (1.342-4):

Quello davvero sragiona nella sua mente offuscata
e non sa guardare né indietro né avanti per capire
come vicino alle navi potranno combattergli incolumi gli Achei.⁷

Si aggiunga infine a queste rapide annotazioni il tratto che forse meglio poteva suggerire al pubblico euripideo, negli anni finali della guerra del Peloponneso, una continuità in chiave negativa tra il sovrano omerico e quello dell'*Ifigenia*: i momenti di barcollamento decisionale intorno alla prosecuzione o alla rinuncia alla guerra. Si tratta di due episodi in cui il sovrano argivo dichiara di rinunciare alla conquista di Troia e di voler tornare a casa:

1. all'inizio del canto IX (1-78) gli Achei fuggono in modo disordinato sopraffatti dal *phobos*; Agamennone convoca l'assemblea e, mostrandosi esitante, se la prende ancora una volta con Zeus, che aveva promesso in Aulide il successo e invece si rivela ingannevole e lo costringe a tornare ad Argo in condizioni disonorevoli; perciò invita a salire tutti insieme sulle navi verso la patria (27). Il fatto che nessuno segua il suo invito al *nostos* non fa che isolarlo e mettere in rilievo la fragilità della sua leadership.
2. all'inizio del canto XIV (27-146) molti *basileis* achei sono feriti, i Troiani si sono spinti fino alle navi e minacciano di dar loro fuoco. Anch'egli ferito, Agamennone si rivolge a Nestore manifestando il timore che gli Achei nutrano ira verso di lui e, come Achille, non vogliano più combattere. A Nestore che lo invita a escogitare insieme una soluzione⁸ il sovrano argi-

⁷ Qui e di seguito uso la traduzione dell'*Iliade* di Ferrari 2018.

⁸ *Il.* 14.61: «pensiamo a come rimettere in sesto la situazione». Lo stesso verso si trova ad apertura del canto IV (14) nel discorso che Zeus rivolge a Era e Atena. Cf. Barker 2009, 63.

vo replica riproponendo per l'ultima volta il *nostos* (80-1). È ancora Odisseo a intervenire con durezza (83-102), dichiarandolo incapace e indegno di guidare l'esercito.

Se nel secondo canto non aveva saputo mettere alla *prova* l'assemblea dei guerrieri, in questi altri due casi non riesce a persuaderla: in tutte e tre le occasioni il risultato paradossale è che Agamennone fallisce nell'esercizio della leadership sia quando gli Achei lo prendono sul serio obbedendogli all'istante sia quando gli resistono. Si conferma così il ritratto di un leader inetto, preda di ansia e di dubbi, incapace di formulare una decisione efficace, in una parola tutt'altro che un buon *boulephoros*.

2 Deliberazione e istanze meta-deliberative tra teatro e storiografia

Il ruolo centrale svolto dall'*epos* in tutte le manifestazioni culturali in Grecia rende anche il teatro ateniese e il suo pubblico fortemente ancorati al mondo eroico e alle sue strutture politiche. Con questa memoria epica (per noi soprattutto omerica) si interseca però un altro piano mnemonico, quello della memoria vissuta, non meno marcato e vibrante, che dà profondità di riferimento al comportamento dei personaggi sul palcoscenico, come nel caso di Agamennone nell'*Ifigenia in Aulide*. Per questo secondo spazio di memoria è il filtro tucidideo a offrirci una focalizzazione, per così dire, ad alta definizione, senza che ciò si traduca in una pedissequa ricerca nei testi tragici di riferimenti a precisi eventi contemporanei e in rinvii diretti ai protagonisti della storia di quegli anni.

Di grande equilibrio risulta al riguardo la riflessione di P. Burian, che riconosce al dramma ateniese una dimensione intrinsecamente democratica nella misura in cui questo teatro costituisce «uno strumento essenziale per misurare l'autocomprensione democratica» dei suoi cittadini.⁹ Il dialogo e il dibattito che sono la sostanza stessa della mimesi teatrale assumono però qui una connotazione palesemente afferente al discorso democratico, in particolare nelle sue due espressioni basilari, l'assemblea e il tribunale: la messa in scena di punti di vista opposti ne fa una rappresentazione dell'agone deliberativo, ed è proprio il peso assegnato al discorso persuasivo agonistico a costituire la cifra intimamente 'democratica' del teatro ateniese.¹⁰ Considerato da questa angolazione, il rapporto tra produzione drammaturgica e ideologia democratica non richiede che il dramma sia percepito come un commento a personaggi ed eventi specifici. E

⁹ Burian 2011, 95.

¹⁰ Burian 2011, 97-9, 118.

anche nelle scene in cui i principi democratici appaiono messi in discussione ciò che conta è l'affermazione della libertà di parola come aspetto cruciale della libertà nell'ideologia democratica di V secolo, fino al paradosso di mettere in discussione il principio stesso del discorso e della pratica democratica. Ne è una conferma eloquente la ricorrenza di situazioni meta-deliberative tanto sulla scena teatrale che nelle arene deliberative politiche (che noi possiamo apprezzare attraverso Tucidide). L'esigenza di riflettere a fondo sui processi con cui si arrivano a prendere decisioni collettive caratterizza tanto il teatro che la storiografia, entrambi interessati agli elementi di «fragilità epistemiche e cognitive che possono portare le masse e i loro leader a prendere decisioni inadeguate».¹¹

Nel nostro caso, la lettura incrociata di drammi euripidei e riflessione tucididea è un dato acquisito a partire dal saggio del 1938 di J.H. Finley, il quale respinge la tesi wilamowitziana che lo storico ateniese avesse proiettato anacronisticamente sui decenni precedenti e sui suoi protagonisti (e i loro discorsi) un orizzonte concettuale prodotto in realtà dagli esiti della guerra, dunque *post* 404, il che avrebbe posto una seria riserva sulla attendibilità dello storico (e dei discorsi pronunciati dagli oratori).¹² La densa ricognizione del teatro euripideo esplorato in tutto il suo sviluppo cronologico, per quanto ci è consentito, mostra che i due autori condividono un comune patrimonio intellettuale legato all'esperienza sociopolitica ateniese della seconda metà del V secolo. Per entrambi poi vale un ulteriore elemento di raccordo: la comune inclinazione a spiegare le singole situazioni scabrose alla luce di principi universali che regolano i comportamenti individuali e sociali.¹³

3 Incertezza e resipiscenza nell'*Ifigenia in Aulide* e in Tucidide

Al campo di osservazione così tracciato appartiene l'*Ifigenia in Aulide*: composta da Euripide tra il 407 e il 406 nel periodo trascorso alla corte del re macedone Archelao, è rappresentata postuma ad Atene alle Grandi Dionisie del marzo del 405, insieme alle *Baccanti* e all'*Alcmeone a Corinto*, ottenendo la vittoria.¹⁴

¹¹ Hesk 2017, 4, 14.

¹² Finley 1967 (il saggio è però del 1938, confluito poi nel volume qui citato). Il carattere innovativo del lavoro di Finley è riconosciuto dagli studiosi successivi, in particolare Di Benedetto 1971, 95.

¹³ Finley 1967, 52-3. Cf. anche de Romilly 1999, 43.

¹⁴ Andò 2021, 21 (e nota 18 per altre proposte di datazione). La traduzione del dramma euripideo utilizzata nelle pagine seguenti è di Andò 2021

È nota l'estrema difficoltà di ricostruzione di questo dramma, tanto da parlare di «labilità testuale».¹⁵ Farò riferimento al testo nella sua interezza, così come la tradizione manoscritta ce l'ha trasmesso, e non terrò in considerazione le espunzioni, talvolta piuttosto radicali, compiute in passato da alcuni editori.¹⁶ Seguirò in questo la recentissima edizione del dramma, accompagnata da traduzione e commento, di V. Andò (2021). Nella prospettiva qui adottata, d'altro canto, anche le parti considerate 'non euripidee', o comunque ritenute dubbie, riflettono una sensibilità politica e culturale condivisa da altri testimoni di quel tempo, a partire appunto da Tucidide.

Come è stato rilevato,¹⁷ *l'Ifigenia in Aulide* è attraversata da un costante interesse per i limiti e i rischi dei meccanismi decisionali, al crocevia tra ricerca del consenso e timore del fallimento. Nel dramma, concepito e rappresentato negli anni finali di una guerra sempre più deludente e fallimentare, affiora evidente un'interrogazione (direi ansiosa) sia sulle condizioni appropriate ad una buona politica sia sul groviglio rischioso di scelte e responsabilità richieste dall'esercizio di un potere imperiale ormai malfermo, come doveva apparire al pubblico ateniese (e non solo) nel 405.

Al centro dell'azione è la decisione che Agamennone deve assumere riguardo al sacrificio alla dea Artemide della giovane figlia Ifigenia: la sua morte, secondo quanto annunciato da Calcante, è l'unico rimedio in grado di rianimare i venti e consentire l'avvio della guerra con la partenza della flotta radunata nel porto beotico di Aulide. L'alternativa all'orrendo sacrificio è il fallimento politico decretato dallo scioglimento dell'esercito, con il ritorno a casa degli Achei e la conseguente inosservanza del giuramento reciproco che un tempo i pretendenti di Elena avevano contratto per iniziativa del padre Tindaro: con l'impegno solenne a sostenere militarmente lo sposo di Elena se qualcuno l'avesse rapita quel patto aveva disinnescato la violenza di tutti contro tutti che ciascun pretendente minacciava contro chiunque avesse sposato Elena. Di quell'antica minaccia si può cogliere il riflesso nel presente dell'azione scenica. A rendere infatti il problema deliberativo di Agamennone politicamente stringente agli occhi del pubblico, e per noi più interessante, è il ruolo esercitato dagli altri personaggi che intervengono a condizionare la volontà di Agamennone e la sua capacità decisionale:¹⁸ il fratello Menelao, Cal-

¹⁵ Andò 2017, 163; 2021, 25.

¹⁶ Per una ricostruzione cf. Andò 2021, 18-29.

¹⁷ Tra gli altri Markantonatos 2012, di cui però non condivido la valorizzazione del tema panellenico come chiave di lettura dell'opera. Sulla dimensione fallimentare della responsabilità in questo dramma cf. Wassermann 1949, 180.

¹⁸ La tradizione sul giuramento (o i giuramenti) a Tindaro è ricostruita in Biraschi 1989, 91-8.

cante, Odisseo, Achille e, soprattutto, l'esercito acheo, negativamente designato col termine ὄχλος (450, 1546).¹⁹

La scelta del sovrano argivo dovrà risolvere il dilemma costituito da un lato dalla pressione (minacciosa) esercitata da questi 'antagonisti' che reclamano, insieme al sacrificio della figlia, una capacità co-deliberativa nello spazio pubblico dei *pragmata*, e dall'altro dalla opposizione che proviene dallo spazio familiare dell'*oikos*, incarnata da Clitemestra e dalla stessa Ifigenia (prima del suo mutamento d'idea nel finale):²⁰ la decisione da prendere avrà conseguenze nella sfera personale di chi detiene il potere, ma sarà anche responsabile del futuro politico di tutto il mondo greco. Intorno a una posta così cruciale e al tempo stesso rischiosa si snoda la vicenda rappresentata sulla scena, di cui esamino qui solo una delle possibili intersezioni tematiche tra i due piani mnestici prima sottolineati, la memoria epica e quella vissuta, nel confronto tra il dramma euripideo e le situazioni di crisi deliberativa rilevate da Tuciddide.²¹

Il tema della morte sacrificale di Ifigenia, intorno a cui si dispongono in posizioni variabili tutti gli attori del dramma, si lega alla necessità di una scelta che rinsaldi e stabilizzi l'unità deliberativa del *koinon* riunito in Aulide. Anche se il tema percorre tutto il dramma, la situazione che mi pare particolarmente significativa si trova in un momento avanzato della trama, quando nel quarto episodio, dopo aver messo alle strette Agamennone che vorrebbe continuare a negare di aver deciso il sacrificio della figlia, Clitemestra inizia una vera e propria requisitoria contro il marito fino a formulare una controproposta deliberativa.²² La donna esordisce riportando indietro la memoria al primo delitto di Agamennone, la crudele uccisione di un figlioletto avuto dal precedente marito Tantalos, anch'egli assassinato: in tal modo, con un singolare effetto di intensificazione drammaturgica, è rivelata la natura violenta di Agamennone

19 Tale connotazione è presente anche in Tuciddide per indicare la massa assembleare in situazioni di grave incertezza decisionale. Notevole in particolare Thuc. 4.28.3, quando Nicias sfida Cleone ad assumere il comando delle truppe a Pilo, con l'effetto di sobillare gli Ateniesi riuniti in assemblea. Cf. anche 6.20.4 e 31.1 (partenza della flotta per la Sicilia), 6.63.2, 8.48.3, 8.72.2.

20 Come è stato notato da Foley 1985, 66. Anche nell'epitaffio pericleo è centrale l'invito a risolvere il potenziale conflitto tra le due dimensioni, cf. Cusumano 2020.

21 Tra gli altri nodi tematici a mio avviso rilevanti mi limito qui a ricordarne altri due: 1) quello del βίος ἀκίνδυνος, che compare già all'inizio del dramma (16-19) e poi riemerge all'annuncio dell'arrivo di Ifigenia e di Clitemestra (446-9); 2) quello, qui solo accennato, del rapporto tra rischio deliberativo e vita dei figli, che si manifesta anch'essa nella requisitoria di Clitemestra (1196-202). Mi propongo di svilupparli all'interno di una ricerca sulla riflessione meta-deliberativa nel V secolo.

22 Sulle figure femminili che sulla scena intervengono nello spazio maschile della deliberazione cf. Hall 2009, 76, 90. Cf. anche Arrowsmith 1959, 37.

e anticipato l'assassinio imminente della figlia.²³ Dopo essere stata, nonostante tali premesse, una buona moglie e avergli generato altri figli, ora sta per perderne un altro per uno scopo estraneo al suo *oikos* ma funzionale al mantenimento del potere politico del coniuge. È a questo punto che Clitemestra ricorre all'argomento del *dikaios logos* (1196-202):

Il discorso giusto (δίκαιον λόγον) da fare agli Argivi doveva essere: «Achei, volete fare una spedizione fino alla terra dei Frigi? Tirate a sorte quello di cui deve morire la figlia». Questa doveva essere la soluzione, che metteva tutti sullo stesso piano, e non che tu offrissi ai Danai tua figlia come vittima scelta. Oppure Menelao, al quale si deve la faccenda, doveva uccidere Ermione per riavere in cambio la madre.

Il *dikaios logos* di Clitemestra si conclude infine con l'appello ad Agamennone a cambiare decisione (1206-7):

Ribattimi se dico qualcosa di sbagliato, ma se ho parlato bene non uccidere la figlia tua e mia, e ritorna in te.²⁴

Ecco qui il notevole nodo tematico che si impenna sui numerosi cambi di decisione che intervengono sia nel dramma euripideo che nel racconto tucidideo per rimediare a scelte ritenute eccessive o comunque inadeguate in termini di costi umani e politici. Questi cambiamenti d'idea si avvicendano con particolare frequenza lungo tutto il meccanismo drammaturgico dell'*Ifigenia in Aulide*, incarnati nelle respiscenze prima di Agamennone, poi di Menelao, infine di Ifigenia.²⁵ D'altra parte, come è stato mostrato di recente, il motivo del ripensamento caratterizza intimamente il teatro euripideo e riflette un'esperienza nient'affatto estranea alle dinamiche assembleari.²⁶ Il pubblico poteva cogliere nel meccanismo teatrale centrato sulla moltiplicazione dei mutamenti d'idea il richiamo inequivocabi-

²³ Per Andò 2021, 443-4, la storia del primo marito Tantalò e dell'anonimo figliolotto compare per la prima volta in questo dramma e sembra essere un'invenzione del poeta.

²⁴ Senza entrare nel merito, ricordo che l'editore F. Jouan (LBL, Paris 1983) integra <μετα> νοῶν al v. 1207, che suonerebbe 'se ho parlato bene, cambia idea'; per una sintesi del dibattito su questo specifico problema testuale cf. Andò 2021, 453. Nella prospettiva qui seguita questa integrazione, benché allettante perché introduce il verbo *metanoein*, non aggiungerebbe però molto: di fatto, quello di Clitemestra resta comunque un invito a cambiare idea sulla base del *logos* pronunciato (εἴ τι μὴ καλῶς λέγω [...] εἰ δ' εὖ λέλεκται).

²⁵ Per Flower 2000, 95, i cambiamenti di idea si verificano più spesso in quest'opera che in qualsiasi altra tragedia esistente.

²⁶ Battezzato 2017. Cf. anche Hesk 2011, 130-1, che però non prende in considerazione l'*Ifigenia in Aulide*.

le a un aspetto della deliberazione democratica che aveva segnato passaggi importanti della vita politica, occupando un posto non trascurabile nella memoria personale: molti di questi cittadini, nel loro ruolo di decisori democratici, si erano confrontati con l'esperienza emotivamente drammatica del ripensamento e con il peso della responsabilità e i sentimenti di incertezza e di rischio che in gravi circostanze lo attivano, soprattutto da quando era scoppiata la grande guerra nel 431.

Non stupisce perciò che il tema del cambiamento di decisione, la *metanoia*, svolga un ruolo centrale in Tucidide, dai primi mutamenti di idea sulla guerra, causati dalle distruzioni spartane e dagli effetti della peste, fino al fallimentare tentativo di Nicia di indurre l'assemblea a ripensare la deliberazione sulla spedizione in Sicilia nel 415. Ma la pagina tucididea che ci consente di tracciare il raffronto più stringente tra lo storico e il drammaturgo è il dibattito nel terzo libro tra Cleone e Diodoto sul destino da assegnare ai Mitilenesi ribelli nel 427: un agone deliberativo che sovverterà la risoluzione punitiva eccessiva e crudele, presa appena il giorno prima, di massacrare tutti i cittadini di Mitilene e di vendere schiavi le loro donne e i figli.

Il problema che domina l'antilogia è se cambiare idea e modificare le decisioni prese consolidi il potere sovrano della *polis* oppure lo esponga al pericolo delle defezioni degli alleati e alle loro ritorzioni.²⁷ Soprattutto se c'è una guerra in corso: cosa c'è infatti di più adatto al cambiamento di idea del tempo di guerra, col suo massimo di incertezza e di rischio? A cominciare, direi, dall'incertezza preliminare, se entrare in guerra oppure tirarsi indietro di fronte ai costi umani e materiali che si preannunciano.

Ma questa è anche la situazione che attraversa tutta l'*Ifigenia in Aulide*: a dominare la decisione sul sacrificio della fanciulla è una riflessione a più voci, a tratti concitata, sul rapporto 'costi/benefici' che la realizzazione a qualunque prezzo della partenza per Troia o la rinuncia alla guerra comporterebbero. Il dramma porta subito in scena il motivo chiave del ripensamento già nel prologo, nella scena notturna che vede il dialogo tra il sovrano e il vecchio servo di Clitemestra,²⁸ che coglie Agamennone, insonne e agitato, in una condizione emo-

²⁷ La bibliografia sull'episodio di Mitilene è vastissima, mi si consenta di rinviare a Cusumano 2017 con i richiami bibliografici in nota. Formulata in questi termini la questione ha una natura eminentemente meta-deliberativa. Sulla sua rilevanza nei processi decisionali, in particolare nelle forme di partecipazione democratica diretta, rinvio alla sintesi teorica di Holdo 2020, in particolare 6, che mi pare una descrizione appropriata di ciò che succede nell'antilogia di Cleone e Diodoto: «Meta-deliberation only occurs when someone raises a problem that does not concern such substantial topics but rather the way such topics are being discussed».

²⁸ In queste pagine concentrerò l'attenzione solo sui ripensamenti di Agamennone, lasciando da parte quelli di Menelao e della stessa Ifigenia.

tiva di forte incertezza; il re scrive, cancella e riscrive il messaggio destinato alla moglie; lo sigilla, lo riapre, lo scaglia a terra, manifestando col pianto l'aporia che lo paralizza (35-42):

Ma tu, alla luce di una lampada, scrivi una lettera, questa che tieni ancora in mano, e cancelli quanto hai scritto, metti il sigillo e poi lo togli, getti la tavoletta a terra, 'versando molte lacrime'. Non hai una via d'uscita, tanto che rischi la follia.

Dopo aver rievocato l'antefatto dei pretendenti di Elena, del patto giurato, del rapimento, del raduno dell'esercito in Aulide, dell'assenza di venti e del rimedio individuato da Calcante nel sacrificio di Ifigenia,²⁹ la prima decisione del sovrano è di sciogliere l'esercito e annullare la guerra. Interviene ora, nel racconto di Agamennone al servo, Menelao che lo persuade *con ogni tipo di argomento a compiere l'atto orrendo*. Convinto dal fratello, Agamennone manda il primo messaggio, quello menzognero. Si badi che è già in atto il primo ripensamento: il sovrano è passato dalla decisione di annullare la spedizione all'inganno della moglie e della figlia. Cessato però l'effetto dell'agente retorico incarnato da Menelao, Agamennone in solitudine cambia nuovamente idea tornando al primo proposito (107-9):

Ma riconosco di avere agito male e dunque ho riscritto una nuova lettera (αὐθις μεταγράφω), questa che tu, vecchio, mi hai visto di notte aprire e richiudere. Ma su, prendi questa lettera e va' ad Argo.³⁰

Questo è il secondo ripensamento, cui seguirà l'intercettazione del secondo messaggio da parte di Menelao che, con un nuovo exploit retorico, accusa il fratello di instabilità e teorizza la pericolosità del cambiamento di idea (332-4):

Hai comportamenti mutevoli (πλάγια γὰρ φρονεῖς): ora una cosa, prima un'altra, tra poco un'altra ancora ... e una mente instabile è cosa ingiusta e non dà sicurezza ai propri cari.

Al contrario - è la tesi enunciata da Menelao - solo la irrevocabilità delle decisioni prese può salvaguardare la *polis*; chi invece cambia idea la mette in pericolo (363-8):

²⁹ Sugli aspetti inconsueti di questa scena, cf. Andò 2021, 222-3.

³⁰ Vale la pena notare che, anche escludendo l'integrazione <μετα> νοῶν nell'arringa di Clitemestra, tuttavia l'idea di *metanoia* è attiva e riconoscibile negli elementi linguistici che descrivono il cambiamento d'idea in questi versi e nella replica di Menelao. In particolare, su μεταγράφω cf. Andò 2021, 255.

E ora fai marcia indietro e vieni scoperto a scrivere una lettera completamente diversa (μεταβαλὼν ἄλλας γράφας), cioè che non intendi più essere l'assassino di tua figlia? ... A migliaia hanno fatto lo stesso. Si impegnano al massimo in imprese politiche, e poi si ritirano in modo vergognoso, o perché condizionati dall'opinione sconsiderata di certi cittadini, o perché essi stessi sono divenuti incapaci in realtà di proteggere la città.

È in primo luogo interessante osservare come Menelao si riferisca nella sua invettiva a una dinamica deliberativa e di gestione del dibattito assembleare interna alla *polis*, e non a quell'insieme interpoletico rappresentato dall'esercito radunato, che effettivamente agisce nel dramma: uscendo per un momento fuori dalla cornice mitica dell'azione scenica, il pubblico dei cittadini è perciò esplicitamente stimolato a collegare quel che succede sulla scena con situazioni vissute e familiari nella esperienza politica di gran parte di loro.³¹

Ma è non meno notevole sentire risuonare nelle parole di Menelao la stessa accusa di mettere in pericolo la *polis* con i continui cambiamenti di decisione che nel dibattito mitileneo del 427 Cleone aveva rivolto ai concittadini. Come si è rilevato già prima, non si tratta di accertare l'intenzione del drammaturgo di rievocare un evento preciso, in questo caso i fatti seguiti alla rivolta di Mitilene; il punto è che il tema cruciale alla base dello scontro tra i due fratelli faceva fisiologicamente parte della vita politica ateniese e dei suoi agoni assembleari. Il pubblico a teatro non aveva bisogno di ricordare necessariamente questo o quell'episodio in particolare, perché viveva frequentemente in prima persona situazioni deliberative del genere, come d'altra parte altri passaggi tucididei confermano e come suggeriscono ugualmente gli *Acarnesi* di Aristofane, andati in scena nel 425, in cui il Coro (630-2) accusa il *demos* ateniese di essere ταχύβουλος e μετάβουλος, affrettato nelle decisioni e pronto a cambiare idea in continuazione.³²

Al tempo stesso è però difficile non riconoscere nelle raccomandazioni di Agamennone al vecchio servo inviato a consegnare la seconda lettera a Clitemestra il clima di ansia e trepidazione che, nella drammatica testimonianza tucididea, accompagna anche il cambio di decisione su Mitilene, i cui abitanti passano nello spazio di un giorno dal massacro generalizzato alla salvezza:

31 In questo dramma l'esercito acheo, diversamente da quello iliadico del secondo canto, esprime un potere politico in grado di dirigere il corso degli eventi e di condizionare i leader, come si desume dalla minaccia di Menelao di denunciare la seconda lettera di Agamennone ai soldati (324). Cf. Lush 2015, 208-9.

32 Pericle e altri oratori cercano di contrastare questa tendenza sottolineando quanto siano fermi i loro punti di vista (Thuc. 1.140.1, 2.61.2, cf. anche 2.13.2 e le parole di Cleone in 3.38.1). Sul possibile riferimento di questi versi al cambio di decisione su Mitilene, cf. Lauriola 2008, 130.

Ma su, mettiti in moto, non cedere alla vecchiaia ... Non metterti a riposare vicino alle fonti in mezzo al bosco, e non farti vincere dal sonno ... Ai bivì guardati da ogni parte, stai ben attento a che una qualche carrozza non ti sorpassi senza che tu te ne accorga, correndo all'impazzata, mentre porta qui, alle navi dei Danai, mia figlia ... Se ti imbatti nella scorta già fuori dalle mura, a suon di briglie rimandala indietro fino agli altari dei Ciclopi. (Eur. *IA* 139-52)

Allora inviarono subito un'altra trireme in gran fretta, per non trovare la città distrutta se fosse arrivata la prima nave, quella partita in precedenza: era in vantaggio di circa un giorno e una notte. Avendo gli ambasciatori mitilenesi preparato vino e farina per la nave, e avendo fatto grandi promesse se essa fosse arrivata prima, la rapidità di navigazione fu tale che gli uomini mangiavano farina d'orzo mescolata con vino ed olio e insieme remavano, e a turno gli uni dormivano, gli altri remavano. Il caso volle che non ci fosse alcun vento contrario. Dal momento che la prima nave non navigava speditamente, considerato il carattere per niente gradevole della sua missione, mentre la seconda si affrettava come abbiamo visto, alla fine la prima arrivò in anticipo quel tanto che permise a Pachete di prendere conoscenza del decreto e apprestarsi a eseguire quanto stabilito, mentre l'altra entrò in porto di seguito a quella e impedì la messa a morte. Fino a tal punto Mitilene era arrivata ad un passo dal pericolo. (Thuc. 3.49.2-4)³³

Possiamo immaginare che la doppia assemblea mitilenese e gli effetti (anche emotivi) che ne erano seguiti, con la corsa contro il tempo, avessero tracciato un solco profondo nella memoria dei cittadini ateniesi, fino ad assumere una funzione di 'marcatore mnestico' riconoscibile forse nella scena dell'*Ifigenia*. Ma al di là della esemplarità di questo episodio, i cittadini che a teatro assistono al dramma sanno già per esperienza personale non solo che le incertezze deliberative e il loro carico emotivo sono parte integrante del *bios politikos* democratico, ma anche che l'*euboulia* è legata alla capacità di ricalcolare di volta in volta i propri interessi e rivalutare gli obiettivi da perseguire, cambiando idea per reagire a una nuova situazione.³⁴

Si osservi che l'effetto 'salutare' della *metanoia* nell'episodio tucidideo è assicurato dal meccanismo deliberativo che porta a una nuova assemblea e a una seconda decisione sovrana che abolisce quella precedente e produce effetti stabili. Nel dramma, invece, la prima repipiscenza di Agamennone, neutralizzata da una seconda che riporta tutto al punto di partenza, si inquadra in una irresolutezza vieppiù

³³ Traduzione dell'Autore.

³⁴ Cf. Dunn 2007, 127-8, 140.

complicata dagli altri ripensamenti di Menelao e Ifigenia. La *metanoia* appare paradossalmente inibita da una proliferazione patologica di cambiamenti d'idea che colpisce sia lo stesso Agamennone sia la coppia reciprocamente contrapposta di Menelao e Ifigenia. Più che di resipiscenza, nel comportamento del sovrano argivo si dovrebbe piuttosto parlare di instabilità decisionale, che il pubblico può collegare al comportamento poco encomiabile dell'Agamennone omerico, con i tanti esempi di incertezza, fragilità, violenza e spudoratezza di cui si è già detto.

Vale quindi la pena di interrogarsi sul fallimento della *metanoia* nel dramma. È stato sottolineato il frequente insuccesso dei procedimenti persuasivi nel teatro euripideo e la circostanza per cui le decisioni sono alla fine assunte per via autonoma rispetto al dispiegamento retorico degli agoni tra i personaggi.³⁵ Si può osservare che la fallibilità del *logos* in situazioni cruciali trova un corrispettivo anche nel racconto tucidideo, caratterizzato da una progressiva sfiducia nella capacità della parola di governare il corso degli eventi, che ha i due momenti più alti nella *stasis* di Corcira (3.82-4) e nel dialogo dei Melii (5.85-114). In tutte queste situazioni il risultato, a mio avviso, è di porre il pubblico di fronte al rischio che ogni decisione e ogni suo mutamento comportano se non sono accompagnati da una assunzione di responsabilità.

4 Osservazioni conclusive

Al momento della composizione e della rappresentazione a teatro dell'*Ifigenia in Aulide* era ancora in corso una guerra che avrebbe potuto forse essere evitata, come pure una parte degli Ateniesi aveva chiesto già nel 431 e poi in momenti successivi. Negli anni finali di un conflitto che ha scosso profondamente le convinzioni e la fiducia degli Ateniesi, la tragedia mette in scena il momento iniziale di un memorabile conflitto del passato, spingendo così il pubblico a confrontarsi sui meccanismi intrinseci di interessi e passioni che hanno spinto loro e i loro padri alla guerra.³⁶

Per converso la lettura incrociata con Tucidide appare legittima anche su questo piano: ai suoi lettori lo storico ateniese suggerisce di rovesciare i clichés tradizionali sulla guerra, spostando il focus della sua drammatica narrazione dalle battaglie ai *pathemata* (1.23), come faceva il teatro. In effetti, il dramma ambientato in Aulide riproduce un microcosmo di fragilità decisionali e di incertezze in cui

³⁵ Battezzato 2017, 176-7. Cf. Hesk 2011, 136-8 (in particolare sulle crisi decisionali nel *Reso* e nelle *Supplici*).

³⁶ Di Benedetto 1971, 143.

forse il pubblico poteva riconoscere un sentimento di disorientamento per una guerra così fortemente voluta, frutto della precarietà delle decisioni umane e della forza incoercibile delle pulsioni egoistiche che stavano portando la *polis* ad una profonda crisi politica e sociale.

Bibliografia

- Andò, V. (2017). «Introduzione ovvero ‘Ifigenia in Aulide’ tra cerchietti e parentesi». *Lexis*, 35, 159-63.
- Andò, V. (2021). *Euripide, “Ifigenia in Aulide”. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*. Venezia: Edizioni Ca’ Foscari. Lexis Supplementi 4. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-513-1>.
- Barker, E. (2009). *Entering the Agon: Dissent and Authority in Homer, Historiography and Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Battezzato, L. (2017). «Change of Mind, Persuasion, and the Emotions: Debates in Euripides from *Medea* to *Iphigenia at Aulis*». *Lexis*, 35, 164-77.
- Biraschi, A.M. (1989). «I giuramenti a Tindaro. Tucidide e le tradizioni epiche (A proposito di Tucidide I, 9)». *Tradizioni epiche e storiografia. Studi su Erodoto e Tucidide*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 87-108.
- Burian, P. (2011). «Athenian Tragedy as Democratic Discourse». Carter, D.M. (ed.), *Why Athens? A Reappraisal of Tragic Politics*. Oxford: Oxford University Press, 95-118.
- Cusumano, N. (2017). «Merito, responsabilità e incertezza nel dibattito su Mitilene (Tucidide III 39 ss.)». ὄρμος – *Ricerche di Storia Antica*, n.s. 9, 299-328.
- Cusumano, N. (2020). «La speranza di avere altri figli: bios e democrazia nel *logos epitaphios* di Pericle». ὄρμος – *Ricerche di Storia Antica*, n.s. 12, 196-247.
- de Romilly, J. (1990). *La costruzione della verità in Tucidide*. Firenze: La Nuova Italia [Ed. originale *La construction de la vérité chez Thucydide*, Paris 1990].
- Di Benedetto, V. (1971). *Euripide: teatro e società*. Torino: Einaudi.
- Di Benedetto, V. (1994). *Nel laboratorio di Omero*. Torino: Einaudi.
- Dunn, F.M. (2007). *Present Shock in Late Fifth-century Greece*. Ann Arbor (MI): University of Michigan Press.
- Ferrari, F. (a cura di) (2018). *Omero, “Iliade”*. Milano: Mondadori.
- Finley, J.R. (1967). «Euripides and Thucydides». *Three Essays on Thucydides*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1-54.
- Flower, M.A. (2000). «From Simonides to Isocrates: The Fifth-Century Origins of Fourth-Century Panhellenism». *ClAnt*, 19, 65-101.
- Foley, H.P. (1985). *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- Hall, E. (2009). *Deianeira Deliberates: Precipitate Decision Making and Trachiniae*. Goldhill, S.; Hall, E. (eds), *Sophocles and the Greek Tragic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 69-89.
- Hesk, J. (2011). *Euripidean Euboulia and the Problem of ‘Tragic Politics’*. Carter, D.M. (ed.), *Why Athens? A Reappraisal of Tragic Politics*. Oxford: Oxford University Press, 119-43.
- Hesk, J. (2017). «Greek Thinking, Fast and Slow. Euripides and Thucydides on Deliberation and Decision-Making». *Insights*, 10(8), 1-18.
- Holdo, M. (2020). «Meta-Deliberation: Everyday Acts of Critical Reflection in Deliberative Systems». *Politics*, 40(3), 1-14.

- Knox, R.; Russo, J.A. (1989). «Agamemnon's Test: *Iliad* 2.73-75». *ClAnt*, 8, 351-8.
- Lauriola, R. (a cura di) (2008). *Aristofane, "Gli Acaresi"*. Introduzione di G. Paduano. Milano: Rizzoli.
- Lush, B.V. (2015). «Popular Authority in Euripides' *Iphigenia in Aulis*». *AJPh*, 136, 207-42.
- Markantonatos, A. (2012). *Leadership in Action: Wise Policy and Firm Resolve in Euripides' "Iphigenia at Aulis"*. Markantonatos, A.; Zimmermann, B. (eds), *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*. Berlin; Boston: De Gruyter, 187-216.
- Porter, A. (2019). *Agamemnon, the Pathetic Despot: Reading Characterization in Homer*. Washington, DC: Center for Hellenic Studies. Hellenic Studies Series 78. http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_PorterA.Agamemnon_the_Pathetic_Despot.2019.
- Rabel, R.J. (1984). «Agamemnon's Empire in Thucydides». *CJ*, 80, 8-10.
- Taplin, O. (1990). «Agamemnon's Role in the *Iliad*». Pelling, C.B.R. (ed.), *Characterization and Individuality in Greek Literature*. Oxford: Oxford University Press, 60-82.
- Wassermann, F.M. (1949). «Agamemnon in the *Iphigeneia at Aulis*: A Man in an Age of Crisis». *TAPhA*, 80, 174-86.
- Zali, V. (2011). «Agamemnon in Herodotus and Thucydides: Exploring the Historical Uses of a Mythological Paradigm». *Electra*, 1, 61-98.

The Chariot and Its Antagonist Steeds About Aeschylus' *Persae* 171-200 and Plato's *Phaedrus* 246ab

Antonio Panaino

Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

Abstract This study deals with the image of the chariot and its steeds in the imagery of some crucial Greek texts suggesting a number of Iranian resonances, which show the presence of corresponding themes and motifs well rooted within the Mazdean mythology and its poetical language. The article actually proposes a new approach to famous passages, such as Parmenides' proem to the poem *On Nature*, Aeschylus' *Persae* 171-20, Plato's *Phaedrus* 24, and suggests an original interpretation of the ideological (Barbarian = Persian) role assumed by the victorious Greek king in Aeschylus' *Agamemnon*, when he appears in front of his palace and his wife Clytemnestra. Some aspects of Atossa's dreams, in particular their symbolic complexity, are dealt with in the framework of a comparative Greek-Persian dimension.

Keywords Horses and chariots. Iranian mythology. Aeschylus' *Persae*. Plato's *Phaedrus*. Dreams. Dualisms. Interculturality.

Summary 1 Introduction. – 2 An Iranian Additional Correspondence for the Second Omen Seen by Queen Atossa? – 3 The Chariot of Agamemnon and the Image of the Barbarian King. – 4 Provisory Conclusions.

1 Introduction

The care¹ of horses in the Iranian world was an important task and has duly left its mark on the onomastics;² a similar attitude characterised Greek culture,³ where using chariots and training horses were a traditional custom as well, and this tradition produced interesting equitation manuals as those left by Xenophon.⁴ Such a common interest in hippological matters must have attracted a mutual curiosity and encouraged the diffusion of various mythological or epic stories concerning horses and their symbolical meaning. This premise is foundational for the following considerations about the presence of some possible Iranian resonances within the Greek intellectual production of its golden age.

The first subject I would like to consider occurs in the text of Aeschylus' tragedy *Persae* (a tragedy performed in 472 BCE, exactly 7 years after the end of Xerxes' invasion), where we find a pivotal role given to the dreams⁵ of the queen Atossa,⁶ the mother of Xerxes and

1 I would like to thank Amir Ahmadi (Monash University, Melbourne), Samra Azarouche (EPHE, Paris), Prof. Bruce Lincoln (University of Chicago), Dr. Eugenio Bortolini (University of Bologna), Prof. Alessandro Iannucci (University of Bologna), Prof. Enrico Medda (University of Pisa), Prof. Andrea Piras (University of Bologna), Prof. Christopher Tuplin (University of Liverpool), and Dr. Matteo Zaccarini (University of Bologna), or their comments and suggestions. During the preparation of this study I had the opportunity to share a number of considerations with my friend and colleague Prof. Federicomaria Muccioli (University of Bologna), who suddenly died on May 14th 2020. This study is dedicated to his memory. Of course, I alone am responsible for all the shortcomings of this article.

2 Sadovski (2009) has offered a systematic description of this phenomenon with a detailed and wide-ranging bibliographical sketch. Cf. also Sparreboom 1983; Oettinger 1994; Skjærvø 2008.

3 See Dubois 2000; cf. Plath 1994. For the horse in the Graeco-Roman world, see Vigneron 1968; Clements 2007.

4 I emphasise in passing the importance of texts such as Xenophon's *De equitatione* and the *Hippiarchicum*; see the French editions by Delebecque of these books by Xenophon 1973 and 1978. We cannot forget that Iranians and Greeks shared a keen interest in the dog, which was very important in Mazdaism. For Xenophon's work on dogs, see the *Kynegetikos*, for which see another edition by Delebecque 1970.

5 For the literature on the Greek treatment of dreams, see Hundt 1935; Lennig 1969, 47-53; Petrounias 1976, 10-12; Kessels 1978; Moreau 1993, 20-52; Walde 2001; Vamvouri Ruffy 2004, 11, 19, 25; Giebel 2006; Grethlein 2007, 373; Papadimitropoulos 2008, 452-3; Guidorizzi 2013. About dreams in the ancient Iranian framework, see Stuhmann 1982 and Panaino 2015. Very interesting is the treatment of Atossa's dream by West 1997, 547-9, who mostly insists on some Assyrian parallels in the framework of the relations between East and West. With close regard to the subject of dreams in Aeschylus, see the recent contribution by Abbate 2017.

6 About the historical existence of Atossa, previously questioned by Sancisi-Weerdenburg (1983), now see Stolper (2018), who emphasises the pertinent documentation of the Elamite tablets belonging to the Persepolis Archive. Her name is usually connected with the Avestan stem *Hutaosa-* (Parthian *Hwdws*) and it is attested in the Elamite documentation as *Ū-du-sa-na*, which seems to be an adaptation of

wife of the deceased king Darius I.⁷ These dreams have attracted the attention of many scholars, who have discussed their contents from different points of view,⁸ in some case with very original methods: Devereux, for instance, treated it in a psychoanalytic frame, and was criticised for it.⁹

This is the pertinent passage (*Persae* 176-200), spoken by queen Atossa:¹⁰

πολλοῖς μὲν αἰεὶ νυκτέροις ὄνειρασι
 ξύνειμι, ἀφ' οὔπερ παῖς ἔμὸς στείλας στρατὸν
 Ἰαόνων γῆν οἴχεται πέρσαι θέλων·
 ἀλλ' οὔτι πω τοιόνδ' ἔναργές εἰδόμην
 ὡς τῆς πάροιθεν εὐφρόνης· λέξω δέ σοι. 180
 ἔδοξάτην μοι δύο γυναῖκ' εὐείμονε,
 ἡ μὲν πέπλοισι Περσικοῖς ἡσκημένη,
 ἡ δ' αὖτε Δωρικοῖσιν, εἰς ὄψιν μολεῖν,
 μεγέθει τε τῶν νῦν ἐκπρεπεστάτα πολὺ
 κάλλει τ' ἀμώμω, καὶ κασιγνήτα γένους 185
 ταύτου· πάτραν δ' ἔναιον ἡ μὲν Ἑλλάδα
 κλήρω λαχοῦσα γαῖαν, ἡ δὲ βάρβαρον.
 τούτῳ στάσιν τιν', ὡς ἐγὼ ἴδοκουν ὄραν,
 τεύχειν ἐν ἀλλήλοισι· παῖς δ' ἔμὸς μαθῶν
 κατεῖχε κάπρᾶνυεν, ἄρμασιν δ' ὑπο 190
 ζεύγνυσιν αὐτῶ καὶ λέπαδν' ὑπ' ἀυχένων
 τίθησι. χῆ μὲν τῆδ' ἐπυργούτο στολῆ

an Old Persian stem such as *(hu)tōhāna-. See Tavernier 2007, 212 (n° 4.2.835); Mayrhofer 1979, 52 (n° 179).

7 I must call readers' attention to an article by Piras (2017, 82-5), in which my colleague shows the intriguing intercultural net linking the appearance of the ghost of Darius in this tragedy and the complex reception of Iranian demonology in the Greek sources (e.g. the Derveni papyrus and Lucian's *Menippus*).

8 See, for instance, von Wilamowitz-Moellendorf 1897, 386; Messer 1918, 63; Pohlenz 1954, 64 (= 1978, 67); Di Virgilio 1973, 36-7; Belloni 1988; Court 1994, 32-5; Lenz 1986; Moreau 1993; Cristofoli 1999; Walde 2001, 73-88. On Atossa and the Chorus, see Schenker 1994. For our topic Lincoln's study (2011, 529-31, *passim*) is important, where the 'sisterhood' between Europa and Asia is compared with the motif adopted by Aeschylus with reference to the two maidens appearing in Atossa's dream. Lincoln is right in the analysis of this comparison, which has a documented background, although the dualism Persia/Greece is not excluded, although it plays the role of an allegory. In fact, the two countries represent not just two 'nations', but two cultural ethno-cultural areas, then two 'continents'; Lincoln insists on the dialectics between these two geopolitical areas in the second part of his study. Cf. also Walde 2001, 82-3.

9 Devereux 1976 and 2006, 1-27. Cf. also Caldwell 1970, 81-3; Vandendorpe 2007. See, for instance, Diggle 1978; very important is the discussion by Walde 2001, 465-70. See also Rexine 1977.

10 For the Greek text, see West 1991, 11-12. Cf. the Loeb edition and translation by Sommerstein 2008, 32-5; the French edition by Mazon (Aeschylus 1969, 68-9); and the new study by Garvie 2009, 10-11, 100-22.

ἐν ἡνίασι τ' εἶχεν εὐαρκτον στόμα·
 ἢ δ' ἐσφάδαζε, καὶ χεροῖν ἔντη δίφρου
 διασπαράσσει καὶ ξυναρπάζει βίβρα 195
 ἄνευ χαλινῶν, καὶ ζυγὸν θραύει μέσον.
 πίπτει δ' ἐμὸς παῖς· καὶ πατὴρ παρίσταται
 Δαρεῖος οἰκτίρων σφε· τὸν δ' ὅπως ὄρα
 Ξέρξης, πέπλους ῥήγνυσιν ἀμφὶ σώματι.
 καὶ ταῦτα μὲν δὴ νυκτὸς εἰσιδεῖν λέγω. 200

Dreams of the night have been my frequent companions ever since my son led out his army and departed in order to lay waste the land of the Ionians;¹¹ but never yet have I had one that was so plain as during the night just past. I will tell you about it. There seemed to come into my sight two finely dressed women, one arrayed in Persian, the other in Doric robes, outstandingly superior in stature to the women of real life, of flawless beauty, and sisters of the same stock: one, by the fall of the lot, was a native and inhabitant of the land of Greece, the other of the Orient. I seemed to see these two raising some kind of strife between themselves; my son, perceiving this, tried to restrain and calm them, yoked them under his chariot, and passed the yoke-strap under their necks. One of them, thus arrayed, towered up proudly, and kept her jaw submissively in harness; but the other began to struggle, tore the harness from the chariot with her hands, dragged it violently along without bridle or bit, and smashed the yoke in half. My son fell out. His father Darius appeared, standing beside him and showing pity; but when Xerxes saw him, he tore the robes that clothed his body. That, I say, is what I saw in the night.

In the discussion of this source, my analytic focus will be on the narrative pattern, which seems to be inspired by an archaic motif and which concerns the act of yoking two discordant or even hostile horses (better, mares).¹² This image is actually adopted by Aeschylus, when he introduces the dream of Atossa: on that occasion, the queen announces that she has dreamt two women (δύο γυναῖκ'), one recognisably a 'Persian', the other a 'Greek' (although the text refers to her 'Doric' robe, perhaps in order to emphasise the Spartan simplicity),¹³ quarrelling with each other (στάσιν τιν' [...] τεύχειν ἐν

¹¹ See now Nagy 2018.

¹² The ambivalent allegory mares (horses)/maidens is so dense and deep that Walde (2001, 83) speaks of "Sinnüberschuß". In fact, according to the interpretation of the passage, we may insist on the fact that these maidens play on ethnic identities, but also that the association with horses, as animals sacred to Poseidon, can be equally associated with the image of the ships, and then to the battle of Salamis.

¹³ Cf. also Garvie 2009, 88.

ἀλλήλαισι), so that Xerxes was compelled to yoke¹⁴ them to a chariot (dat. pl. in the text; ἄρμασιν).¹⁵ But, while the Persian lady accepted the rein and bridle without any protest, affirming the motif of the Persian δουλεία, the Greek one rebelled, tearing off the harness, breaking the yoke¹⁶ and making Xerxes fall down from the chariot.¹⁷ And this was an explicit *omen* announcing the victory of the Greek army over the Persian king.¹⁸

14 Again Lincoln (2011, 532-3) analyses the use of the verb κατέχω, whose semantics implies also a tyrannical domination, together with παρύνω 'to make soft, calm', which covers also the meaning of an animal-taming.

15 Bridges (2012) connects this image with the one previously suggested by the Chorus (v. 84) that presents Xerxes as riding on a chariot at the head of his army. The plural is used here instead of the singular, but the reference was clearly to only one chariot, because Xerxes was not trying to harness each woman to a different chariot; in fact, in that way the story would be meaningless. The king falls down from the chariot because one of the two horses (the Greek woman) is rebelling. Otherwise, how could Xerxes ride two chariots at the same time? In any case it is useful to follow Moreau (1993, 42) and Lincoln (2011, 534 fn. 24) in the quotation of Artemidorus' *Interpretation of Dreams* 3.18-19 (cf. Del Corno 2002, 182), which classified a dream where one yokes another to a chariot as meaning slavery for the yoked party and mastery for the yoking one. This subject has been developed by Walde (2001, 82-3), who not only considered Artemidorus' classification, but also interpreted the association of women and mares as reflecting a sexual motif; Lincoln in turn has observed that the fall of Xerxes from the chariot, too, reflects a sexual motif. This subject was discussed already by Devereux 1976, 8. M. Zaccarini kindly suggests to me that "a similar imagery is also e.g. in Herodotus 7.8γ.1, but especially this image is reciprocated by that of Athens and Sparta during the Persian wars as yoke-fellows, i.e. sharing the burden of defending Greece (see e.g. Ion of Chios FGrHist 392 F 14 (ap. Plut. *Cim.* 16.10) on the threat to break this alliance in Cimon's time). On the persistence of the metaphor, cf. its use again by Alcaeus of Messene to praise T.Q. Flaminus in the 2nd c. BC (*AP* 16.5). Some more discussion and *comparanda* can be found in Zaccarini 2017, 38-40. Very interestingly, my colleague Alessandro Iannucci remarks that the famous fragment 7 by Semonides includes a passage (fr. 7, 38-70 W.), in which a type of woman is compared to a horse under a negative light; see the pertinent discussion in the edition commented by Pellizer (1990).

16 That the yoke was a symbol of subjugation is patently confirmed at *Pers.* 50, where "the yoke of slavery" is mentioned: ζυγὸν ἀμφιβαλεῖν δούλιον Ἑλλάδι. Cf. Futo Kennedy 2013, 80. West (1997, 547-8) suggests a comparison between the two sisters who stand for Persia and Greece and the two sisters symbolising Samaria and Jerusalem, which were mentioned by Ezekiel.

17 In any case, as Lincoln (2011, 530-3) remarks, both sisters are of equal size and beauty; furthermore, no primacy distinguishes them. Thus, Lincoln can rightly state: "National or ethnic identity is thus constituted as a difference of *nomos*, not *physis*". According to Lincoln, their conflict appears also inter-familial, and not inter-ethnic! It is interesting to note that only the Persian mare behaves according to the expected female pattern, while the Greek one resists against tyranny (Lincoln 2011, 533-4).

18 The impression produced by this dream inspired a British artist, George Romney, who produced two remarkable drawings, one dedicated to the representation of the broken chariot of Xerxes as in the dream of Atossa and another to the Ghost of Darius appearing to the queen. They are presently viewable at the Walker Art Gallery of Liverpool. See Paley 2011 and Lincoln 2011.

The image of discordant forces¹⁹ yoked to the same chariot also occurs in Plato's *Phaedrus* (246ab), where the two horses, one white and one black, pull the charioteer in different directions, one up, the other down, and it depends on the rational ability of the charioteer whether the chariot would ascend to the world of the ideas or descend to physical realm. This is a complex section in the discourse attributed to Socrates, which can be read at different interpretive levels and which has provided the occasion for detailed and complex reflections,²⁰ such as the one advanced by Ferrari,²¹ or Belfiore's.²² I will not discuss this pedagogical and allegorical myth in any detail since it goes beyond the scope of my topic. It is obviously important for Plato's understanding of the rational soul (with the tripartite role played by the charioteer and its two different drives, the 'rational' and the 'physical' one). I limit myself to exploring the possibility of the existence of foreign (i.e. non-Greek) motifs behind the Platonic image.

I underline the significant fact that the motif of fight between two yoked horses, in particular between a white horse and a black one, is not at all common in antiquity, whether in Greece or elsewhere. This conclusion is based on a rigorous statistical and comparative analysis of the relevant data by my colleague Dr. Eugenio Bortolini, to whose kindness I owe the detailed methodological note here published.²³ The

19 We must prudently observe that the two women presented by Aeschylus do not struggle directly one against the other, although the result of their behavior implicitly points out to a certain rivalry, which is due to the Greek hostility against monarchy. In this respect, as Medda remarks (private communication), Aeschylus did not emphasize any kind of racial or ethnic hate against the Persians; the two women are actually 'sisters', so that the two nations could even stay in peace. The contrast is mainly between the Greek maiden and the Persian king, and not strictly between the two sisters, who quarrel, but are not properly fighting. I would like to underline this aspect, which shows an intrinsic mental openness by Aeschylus toward the Iranian world, a fact that makes the dialogic intercultural framework here suggested more fitting.

20 See the approach adopted by Taylor (1968, 306-9), who describes this text as "a parable with the 'three parts' of the soul: the driver is judgment, the two horses are 'honour' or 'mettle' and 'appetite'. This allegory is frequently connected with the image of the soul as presented in the *Republic*, but Carelli 2014 argues against this connection, insisting on the fact that soul is a unity within the framework of the conclusions of the *Republic* or in the *Timaeus*.

21 Ferrari 1987, 185-203.

22 Belfiore 2006, why emphasises the role of the Sileni in the Platonic imagery.

23 The spatiotemporal distribution of myths is a potential source of information on the mechanisms responsible for the spread of a particular theme or subject embedded in traditional narratives. A myth is a ubiquitous human expression involving the use of symbols framed into identifiable and often recurring narrative structures (Witzel 2012). Over the past two centuries the Comparative and Historical Method for studying human mythology has been trying to address substantive questions concerning the origin of similarities between pairs of individual narratives or between groups/systems of traditional narratives. The most commonly advanced hypotheses for such similarities

presence in Iran and in Greece of this motif warrants a detailed investigation.

We may also assume that both Aeschylus and Plato knew of and read Parmenides' proem to his most famous work known with the title of *De Natura* (i.e., Περὶ φύσεως or *On Nature*).²⁴ In this text, the first twenty-three lines describe a young man journeying on a chariot, towed by two mares, daughters of the Sun, which ascends to the heavenly Gates of the Day and the Night. These are the pertinent verses quoted by Sextus Empiricus, *Math.* 7.111 ff.:²⁵

are: a) common origin (which may also be universal and shared by all humankind); b) transmission due to contact between groups; c) the movement of ideas - not necessarily entailing the movement of people; and d) convergence (i.e., the simultaneous/independent emergence of the same idea without any contacts, interaction, exchange of information, or common ancestry between groups or individuals). The above-mentioned perspective, at present, also draws on the use of quantitative methods for exploring variability in traditional narratives as well as testing hypotheses on the many different processes of cultural transmission involved in the spread of myths and folktales (d'Huy 2013; Ross, Greenhill, Atkinson 2013; Tehrani 2013; Ross, Atkinson 2016; Bertolini et al. 2017; Thuillard et al. 2018, among others). This approach is only possible through the systematic comparison of myths or folkloric accounts based on the identification and description of their components. Each myth emerges from the combination and cumulative elaboration of 'motifs' (*sensu* Berezkin 2015a) which are the minimum units of information transmitted across generations and continents. These units undergo either systematic choice or non-selective copying at a population level, and may present with differential persistence over time. There is compelling evidence attesting the stability of specific motifs (Thuillard et al. 2018), which make these transmitted bits a suitable unit for understanding how mythology changes through time and to measure the impact of human movement and interaction on the transmission of ideas. At present, the most conspicuous and complete catalogue of human mythology consists of the database built and edited by Yuri Berezkin (2015b; <http://ruthenia.ru/folklore/berezkin/eng.html>), that contains over 2264 motifs manually collected from 934 human populations at a global scale. The author thoroughly collated materials written in different languages with the aim of creating an unbiased worldwide catalogue of motifs, in which non-European regions could be equally well represented (as opposed to previous catalogues such as the one elaborated by Thompson in 1955-58 or the Aarne-Thompson-Uther index for international folktale types; Uther 2004; Thuillard et al. 2018). As far as the present case study is concerned, we extensively searched for any evidence of the motif of interest in Berezkin's database. Although there are many motifs involving horses, some of which suggest a long-term and possibly ancestral link between horses and cosmic/astral entities, only two motifs (k85 and k85A) seem to entail a dualism between competing forces embodied in a pair of horses. None of them, however, seem to explicitly refer to a black and a white horse bound to the same cart and representing opposite forces or contrasting desires, nor the opposition between celestial and underworld waters. This apparent lack of shared mythological references across Eurasia, where horse appearance is comparatively late from both a mythological and linguistic point of view (Witzel 2012), could possibly hint at an even more recent emergence of this elaborate metaphor, and at a contextual transmission limited to Western Asia and the Eastern Mediterranean Sea.

²⁴ On the relations between Parmenides and Plato, see Palmer 1999, and especially Slaveva-Griffin 2003.

²⁵ See 28 B 1 Diels-Kranz. Cf. also the text for the Loeb collection, edited and translated by Laks, Most 2016, 32-7.

ἐναρχόμενος γοῦν τοῦ Περι φύσεως γράφει τοῦτον τὸν τρόπον·

ἵπποι ταί με φέρουσιν, ὅσον τ' ἐπὶ θυμὸς ἰκάνοι,
πέμπον ἐπεὶ μ' ἐς ὁδὸν βῆσαν πολύφημον ἄγουσαι
δαίμονος, ἢ κατὰ πάντ' ἄστη φέρει εἰδότα φῶτα·
τῇ φερόμην· τῇ γάρ με πολύφραστοι φέρον ἵπποισι
ἄρμα τιταίνουσαι, κοῦραι δ' ὁδὸν ἡγεμόνευον. 5
ἄξων δ' ἐν χνοίησιν ἴει σύριγγος αὐτήν
αἰθόμενος (δοιοῖς γὰρ ἐπείγετο δινωτοῖσιν
κύκλοις ἀμφοτέρωθεν), ὅτε σπερχοίατο πέμπειν
Ἑλιάδες κοῦραι, προλιποῦσαι δώματα Νυκτός
εἰς φάος, ὡσάμεναι κράτων ἄπο χερσὶ καλύπτρας. 10
ἔνθα πύλαι Νυκτός τε καὶ Ἥματός εἰσι κελεύθων,
καὶ σφας ὑπέρθυρον ἀμφὶς ἔχει καὶ λαῖνος οὐδός·
αὐτὰ δ' αἰθέριαι πληνται μεγάλοισι θυρέτροις·
τῶν δὲ Δίκη πολύποινος ἔχει κληῖδας ἀμοιβούς.
τὴν δὴ παρφάμεναι κοῦραι μαλακοῖσι λόγοισιν 15
πεῖσαν ἐπιφραδέως, ὡς σφιν βαλανωτὸν ὄχηα
ἀπτερέως ὥσειε πυλέων ἄπο· ταὶ δὲ θυρέτρων
χάσμι' ἀχανές ποίησαν ἀναπτάμεναι πολυχάλκους
ἄξονας ἐν σύριγγιν ἀμοιβαδὸν εἰλίξασαι
γόμφους καὶ περόνησιν ἀρηρότε· τῇ ῥα δι' αὐτέων 20
ἰθὺς ἔχον κοῦραι κατ' ἀμαξιτὸν ἄρμα καὶ ἵππους.
καὶ με θεὰ πρόφρων ὑπεδέξατο, χεῖρα δὲ χειρὶ
δεξιτερὴν ἔλεν, ὧδε δ' ἔπος φάτο καὶ με προσηύδα·
ὦ κοῦρ' ἀθανάτοισι συνάρορος ἡνιόχοισιν,
ἵπποις ταί σε φέρουσιν ἰκάνων ἡμέτερον δῶ, 25
χαῖρ', ἐπεὶ οὔτι σε μοῖρα κακὴ προὔπεμπε νέεσθαι
τὴνδ' ὁδόν (ἢ γὰρ ἀπ' ἀνθρώπων ἐκτὸς πάτου ἐστίν),
ἀλλὰ Θέμις τε Δίκη τε. χρεὼ δέ σε πάντα πυθέσθαι
ἡμὲν Ἀληθείης εὐπειθέος ἀτρεμῆς ἦτορ
ἡδὲ βροτῶν δόξας, ταῖς οὐκ ἔνι πίστις ἀληθής. 30
ἀλλ' ἔμπης καὶ ταῦτα μαθήσεται, ὡς τὰ δοκοῦντα
χρῆν δοκίμως εἶναι διὰ παντὸς πάντα περῶντα.

The Proem of the Poem (D4)

At the beginning of his *On Nature* he writes as follows:

[The journey to the goddess]

The mares that carry me as far as ardor might go
Were bringing me onward, after having led me and set me down
[on the divinity's many-worded
Road, which carries through all the towns (?) the man who
[knows.

It was on this road that I was being carried: for on it the
[much-knowing horses were carrying me,

Straining at the chariot, and maidens were leading the way. 5
 The axle in the naves emitted the whistle of a flute
 As it was heated (for it was pressed hard by two whirling
 Wheels, one on each side), while the maidens of the Sun
 Hastened to bring me, after they had left behind the palace
 [of Night
 Towards the light and had pushed back the veils from their
 heads with their hands. 10
 That is where the gate of the paths of Night and Day is,
 And a lintel and a stone threshold hold it on both sides.
 Itself ethereal, it is occupied by great doors,
 And much-punishing Justice holds its alternating keys.
 The maidens, cajoling her with gentle words, 15
 Wisely persuaded her to thrust quickly back for them
 The bolted bar from the gate. And when it flew open
 It made a gaping absence of the doors, after rotating in turn
 In their sockets the two bronze pivots
 Fastened with pegs and rivets. There, through them, 20
 The maidens guided the chariot and horses straight along the
 way.
 And the goddess welcomed me graciously, took my right hand
 In her own hand, and spoke these words, addressing me:

[The beginning of the goddess' speech]
 Young man, companion of deathless charioteers, you who
 Have come to our home by the mares that carry you, 25
 I greet you [or: Rejoice!]: for it is no evil fate that has sent you
 [to travel
 This road (for indeed it is remote from the paths of men),
 But Right and Justice. It is necessary that you learn
 everything,
 Both the unshakeable heart of well-convincing (εὐπειθέος) truth
 And the opinions of mortals, in which there is no true
 [belief (πίστις)]. 30
 But nonetheless you will learn this too: how opinions
 Would have to be acceptable, forever penetrating all things (?)

The presence²⁶ of the motif of a chariot with a pair of mares (ἵπποι
 ταί με φέρουσι) could be considered as an inspiring precedent²⁷ for

²⁶ In a remarkable dissertation Clements (2017, 7-27, *passim*) draws attention to the Parmenidean precedent of Plato's image of the charioteer driving a chariot guided by two horses.

²⁷ The two horses are doubtless female, see Garvie 2009, 116, 120.

the Aeschylean image of the two maidens yoked at Xerxes' chariot,²⁸ transposed to a political scene. In Plato's text,²⁹ which we will presently consider, the image of a skilful charioteer who speaks on his cosmic chariot hauled by two superb mares (which in Parmenides, too, carries the philosophical message of searching for the truth about nature) furnishes a frame for systematic reflection on the structure of the soul. If this connection is undeniable, we must nonetheless note that in Parmenides' proem the mares are not discordant. The mares, as daughters of the Sun (Ἡλιάδες κοῦραι), guide without any difficulty or discordance the cosmic chariot. On the other hand, both sources we are dealing with emphasise as a key element the occurrence of a direct irreducible contrast between the two mares or the two horses. Furthermore, Parmenides' charioteer has nothing in common with Xerxes,³⁰ and we may doubt whether Aeschylus intended to compare the Persian king with Parmenides' extraordinary traveller. For these reasons, in search of the origin of the motif of discordant horses, I introduce further themes. We must firstly consider the general Greek mythological and epic background:³¹ Homeric gods and men journey on chariots, as we know, from Zeus to Telemachus. In this certainly incomplete catalogue, we can also mention Sappho's hymn to Aphrodite, ruling on the hearth of human beings, while flying on her "golden chariot yoked" (χρύσιον [...] ἄρμ' ὑπασδεύξαισα), drawn by fair and fast sparrows (κάλοι [...] ὄκκεες στροῦθοι).³² In her short overview of the sources, Slaveva-Griffin³³ recalls, too, the chariot of the Muses (ἐν Μοισᾶν δίφρω), described by Pindar in his celebration of Epharmostos (*Ol.* 9.80-1).³⁴ The Homeric hymns clearly confirm that Greeks thought that Helios³⁵ flew across the heavens from east to west with "a gold-yoked chariot" (χρυσόζυγον ἄρμα) as did his sister Selene,³⁶ the Moon. Hades,³⁷ too, was given a golden chariot, in which he abducted Persephone. The divine chariot, very

28 Walde (2001, 82-2) rightly insists on the analogy between chariot and power.

29 See now the detailed analysis offered by Slaveva-Griffin 2003 about the parallel motifs and the Platonic philosophical development.

30 It would be useful to recall that Herodotus 7.12-19 attributes a particularly deceptive dream to Xerxes; cf. Giebel 2006, 72-83; Guidorizzi (2013, 111-13) states that this is an example of "double dream". Cf. also Bodei Giglioni 2002.

31 The importance of this tradition has been discussed by Slaveva-Griffin 2003: 231-2, *passim*. See also Clements 2017, 28-44.

32 See fr. 1.8-9 Voigt (ed. Voigt 1971) = 1.8-9 Lobel Page (ed. Lobel, Page 1955). For this motif in the Vedic framework, see Swennen 2004, 71-80.

33 Slaveva-Griffin 2003, 231-2, *passim*.

34 West 2003, 158-9.

35 West 2003, 214-15.

36 West 2003, 216-19.

37 See *h. Cer.* 2, West 2003.

frequently fashioned in gold, seems to be commonly attested among many different Indo-European peoples, and it was adopted also in the Indo-Iranian poetic and mythological framework.³⁸ But in these examples, the motif of antagonistic horses is absent and, although we can consider as ambiguous the role played by Hades, his horses follow his orders. The Platonic distinction between the pair of horses belonging to the gods, which are good and obedient, and that of human beings, which behave in contrastive or contradictory ways, has a pedagogical and allegorical value; this theme is clearly an innovation with respect to Aeschylus' image of the two rival mares.

Actually, I am not aware of any discussion of a possible influence of Aeschylus' motif (of discordant horses) on Plato,³⁹ but we can safely assume that Plato knew about the Parmenidean motif and the tragedy *Persae*. Furthermore, while the motif of the Platonic metempsychosis cannot be completely separated from Eastern influences,⁴⁰ the emphasis on discordance, symbolically embodied by the two horses (like the two disharmonic sisters in Aeschylus),⁴¹ justifies a fresh examination of the literary (obviously oral) background of this theme.

It is useful to quote *in extenso* the text pertaining to Plato's famous description of the flight of the soul (*Phaedrus* 246ab):⁴²

[25]. Περὶ μὲν οὖν ἀθανασίας αὐτῆς ἰκανῶς· περὶ δὲ τῆς ἰδέας αὐτῆς ὧδε λεκτέον· οἶον μὲν ἐστὶ, πάντῃ πάντως θείας εἶναι καὶ μακρᾶς διηγῆσεως, ᾧ δὲ ἔοικεν, ἀνθρωπίνης τε καὶ ἐλάττονος· ταύτῃ οὖν λέγωμεν. εἰοικέτω δὴ Ξυμφύτῳ δυνάμει ὑποπτέρου ζεύγους τε καὶ ἡνίοχου. θεῶν μὲν οὖν ἵπποι τε καὶ ἡνίοχοι πάντες αὐτοὶ τε ἀγαθοὶ

³⁸ On this fact, see West 2007, 252-4.

³⁹ On the Platonic adoption of mythological themes, see the discussion by Brisson 1998; 2004; Nagy 1990; 2004.

⁴⁰ About this tantalising subject, see the supportive arguments collected by Burkert 1985, 198-9, 298-303, 328; traditional studies against the presence of Oriental elements in Plato are those by Kerschensteiner 1945 and Koster 1951, but the general assessment of the problem is there presented according to an unilateral approach, as for instance visible in the many statements concerning general subject such as the influence of Babylonian astronomy and astral lore upon the Greek world, which is radically denied by means of a priori statements. I also have to observe that some opposite views were equally radical and uncritical. An intermediate path, prudent and critical, remains the better approach, but without prejudice against the intercultural phenomena, when we can expect them. In this case, my point, as already declared, is not that of showing a Platonic dependence upon the Oriental or Iranian doctrines, but to emphasise the intercultural motifs, which circulated between East and West, and that, thanks to the Achaemenian ethno-cultural space, which included also many Greek poleis and peoples, might have enlarged the intellectual sphere of the Greeks, in particular the most culturally gifted among them.

⁴¹ See Walde 2001, 83-5 fn. 85.

⁴² Text and translation according to the edition Loeb 1914, 470-3; translation by Fowler.

καὶ [B] ἔξ ἀγαθῶν, τὸ δὲ τῶν ἄλλων μέμικται· καὶ πρῶτον μὲν ἡμῶν ὁ ἄρχων Ξυνοφίδος ἡνιοχεῖ, εἶτα τῶν ἵππων ὁ μὲν αὐτῷ καλὸς τε καὶ ἀγαθὸς καὶ ἐκ τοιούτων, ὁ δὲ ἔξ ἐναντίων τε καὶ ἐναντίος· χαλεπὴ δὴ καὶ δύσκολος ἔξ ἀνάγκης ἢ περὶ ἡμᾶς ἡνιόχισις.

Concerning the immortality of the soul this is enough; but about its form we must speak in the following manner. To tell what it really is would be a matter for utterly superhuman and long discourse, but it is within human power to describe it briefly in a figure; let us therefore speak in that way. We will liken the soul to the composite nature of a pair of winged horses and a charioteer. Now the horses and charioteers of the gods are all good [B] and of good descent, but those of other races are mixed; and first the charioteer of the human soul drives a pair, and secondly one of the horses is noble and of noble breed, but the other quite the opposite in breed and character. Therefore in our case the driving is necessarily difficult and troublesome.

We must also consider *Phaedrus* 253de/254ae [= 34-5],⁴³ where the qualities and physical aspects of the two horses are described and directly connected with the moral qualities of the charioteer himself:

[34]. Καθάπερ ἐν ἀρχῇ τοῦδε τοῦ μύθου τριχῆ διειλόμην ψυχὴν ἐκάστην, ἵππομόρφω μὲν δύο [D] τινὲ εἶδη, ἡνιοχικὸν δὲ εἶδος τρίτον, καὶ νῦν ἔτι ἡμῖν ταῦτα μενέτω. τῶν δὲ δὴ ἵππων ὁ μὲν, φαιμέν, ἀγαθός, ὁ δ' οὐ· ἀρετὴ δὲ τίς τοῦ ἀγαθοῦ ἢ κακοῦ κακία, οὐ διείπομεν, νῦν δὲ λεκτέον. ὁ μὲν τοίνυν αὐτοῖν ἐν τῇ καλλίονι στάσει ὧν τό τε εἶδος ὀρθὸς καὶ διηρθρωμένος, ὑψαύχην, ἐπίγρυπος, λευκὸς ἰδεῖν, μελανόμματος, τιμῆς ἔραστης μετὰ σωφροσύνης τε καὶ αἰδοῦς, καὶ ἀληθινῆς δόξης ἑταῖρος, ἄπληκτος, κελεύματι μόνον καὶ λόγῳ ἡνιοχεῖται· [E] ὁ δ' αὖ σκολιός, πολὺς, εἰκὴ συμπεφορημένος, κρατεραύχην, βραχυτράχηλος, σιμοπρόσωπος, μελάγχρωτος, γλαυκόμματος, ὑφαιμος, ὕβρεως καὶ ἀλαζονείας ἑταῖρος, περὶ ὧτα λάσιος, κωφός, μάλιστα μετὰ κέντρων μόγις ὑπέικων. ὅταν δ' οὖν ὁ ἡνιόχος ἰδὼν τὸ ἐρωτικὸν ὄμμα, πάσαν αἰσθήσει διαθερμήνας τὴν ψυχὴν, γαργαλισμοῦ τε καὶ [254]. πόθου κέντρων ὑποπλησθῆ, ὁ μὲν εὐπειθὴς τῷ ἡνιόχῳ τῶν ἵππων, αἰεὶ τε καὶ τότε αἰδοῖ βιαζόμενος, ἑαυτὸν κατέχει μὴ ἐπιτηδᾶν τῷ ἐρωμένῳ· ὁ δὲ οὔτε κέντρων ἡνιοχικῶν οὔτε μαστιγῶς ἔτι ἐντρέπεται, σκιρτῶν δὲ βίᾳ φέρεται, καὶ πάντα πράγματα παρέχων τῷ σύζυγί τε καὶ ἡνιόχῳ ἀναγκάζει ἰέναι τε πρὸς τὰ παιδικὰ καὶ μνειῖαν ποιεῖσθαι τῆς τῶν ἀφροδισίων χάριτος. τῷ δὲ κατ' ἀρχὰς μὲν ἀντιτείνετον ἀγανακτοῦντε, ὡς [B]

⁴³ Text and translation according to the edition Loeb 1914, 494-9; translation by Fowler.

δεινὰ καὶ παράνομα ἀναγκαζομένω· τελευτῶντες δέ, ὅταν μηδὲν ἢ πέρας κακοῦ, πορεύεσθον ἀγομένω, εἷξαντε καὶ ὁμολογήσαντε ποιήσιν τὸ κελευόμενον. καὶ πρὸς αὐτῷ τ' ἐγένοντο καὶ εἶδον τὴν ὄψιν τὴν τῶν παιδικῶν ἀστράπτουσαν. [35]. Ἰδόντος δὲ τοῦ ἡνίοχου ἡ μνήμη πρὸς τὴν τοῦ κάλλους φύσιν ἠνέχθη, καὶ πάλιν εἶδεν αὐτὴν μετὰ σωφροσύνης ἐν ἀγνῶ βάρθρῳ βεβῶσαν· ἰδοῦσα δὲ ἔδεισέ τε καὶ σεφθεῖσα ἀνέπεσεν ὑπτία, καὶ ἅμα ἠναγκάσθη εἰς τοῦπίσω ἐλκύσαι τὰς [C] ἡνίας οὕτω σφόδρα, ὥστ' ἐπὶ τὰ ἰσχία ἄμφω καθίσει τῷ ἵππῳ, τὸν μὲν ἐκόντα διὰ τὸ μὴ ἀντιτείνειν, τὸν δὲ ὑβριστὴν μάλ' ἄκοντα. ἀπελθόντε δὲ ἀπωτέρω, ὁ μὲν ὑπ' αἰσχύνης τε καὶ θάμβους ἰδρῶτι πᾶσαν ἔβρεξε τὴν ψυχὴν, ὁ δὲ λήξας τῆς ὀδύνης, ἦν ὑπὸ τοῦ χαλινοῦ τε ἔσχεν καὶ τοῦ πτώματος, μόγις ἐξαναπνεύσας ἐλοιδόρησεν ὀργῇ, πολλὰ κακίζων τὸν τε ἡνίοχον καὶ Διὸν ὁμόζυγα ὡς δειλία τε καὶ ἀνανδρία λιπόντε τὴν τάξιν καὶ ὁμολογίαν· καὶ πάλιν οὐκ ἐθέλοντας προσιέναι ἀναγκάζων μόγις συνεχώρησε δεομένων εἰσαῦθις ὑπερβαλέσθαι. ἐλθόντος δὲ τοῦ συντεθέντος χρόνου, ἀμνημονεῖν προσποιουμένω ἀναμνηστικῶν, βιαζόμενος, χρεμετίζων, ἔλκων ἠνάγκασεν αὐτὸν προσελθεῖν τοῖς παιδικοῖς ἐπὶ τοὺς αὐτοὺς λόγους, καὶ ἐπειδὴ ἐγγύς ἦσαν, ἐγκύψας καὶ ἐκτείνας τὴν κέρκον, ἐνδακνὸν τὸν χαλινόν, Ἐμετ' ἀναιδείας ἔλκει· ὁ δ' ἡνίοχος ἔτι μᾶλλον ταῦτόν πάθος παθῶν, ὥσπερ ἀπὸ ὑσπληγῶ ἀναπεσῶν, ἔτι μᾶλλον τοῦ ὑβριστοῦ ἵππου ἐκ τῶν ὀδόντων βία ὀπίσω σπάσας τὸν χαλινόν, τὴν τε κακίγορον γλῶτταν καὶ τὰς γνάθους καθήμαξεν καὶ τὰ σκέλη τε καὶ τὰ ἰσχία πρὸς τὴν γῆν ἐρείσας ὀδύνας ἔδωκεν. ὅταν δὲ ταῦτόν πολλακίς πάσχων ὁ πονηρὸς τῆς ὕβρεως λήξῃ, ταπεινωθεὶς ἔπεται ἡδὴ τῇ τοῦ ἡνίοχου προνοίᾳ, καὶ ὅταν ἴδῃ τὸν καλόν, φόβῳ διόλλυται· ὥστε ξυμβαίνει τότε ἡδὴ τὴν τοῦ ἔραστοῦ ψυχὴν τοῖς παιδικοῖς αἰδουμένην τε καὶ δεδιῦσαν ἔπεσθαι.

[34]. In the beginning of this tale I divided each soul into three parts, two of which had the form of horses, the third that of a charioteer. Let us retain this division. Now of the horses we say one is good and the other bad; but we did not define what the goodness of the one and the badness of the other was. That we must now do. The horse that stands at the right hand is upright and has clean limbs; he carries his neck high, has an aquiline nose, is white in colour, and has dark eyes; he is a friend of honour joined with temperance and modesty, and a follower of true glory; he needs no whip, but is guided only by the word of command and by reason. The other, however, is crooked, heavy, ill put together, his neck is short and thick, his nose flat, his colour dark, his eyes grey and bloodshot; he is the friend of insolence and pride, is shaggy-eared and deaf, hardly obedient to whip and spurs. Now when the charioteer beholds the love-inspiring vision, and his whole soul is warmed by the sight, and is full of the tickling and prickings of yearning, the horse that is obedient to the charioteer, constrained

then as always by modesty, controls himself and does not leap upon the beloved; but the other no longer heeds the pricks or the whip of the charioteer, but springs wildly forward, causing all possible trouble to his mate and to the charioteer, and forcing them to approach the beloved and propose the joys of love. And they at first pull back indignantly and will not be forced to do terrible and unlawful deeds; but finally, as the trouble has no end, they go forward with him, yielding and agreeing to do his bidding. And they come to the beloved and behold his radiant face. And as the charioteer looks upon him, his memory is borne back to the true nature of beauty, and he sees it standing with modesty upon a pedestal of chastity, and when he sees this he is afraid and falls backward in reverence, and in falling he is forced to pull the reins so violently backward as to bring both horses upon their haunches, the one quite willing, since he does not oppose him, but the unruly beast very unwilling. And as they go away, one horse in his shame and wonder wets all the soul with sweat, but the other, as soon as he is recovered from the pain of the bit and the fall, before he has fairly taken breath, breaks forth into angry reproaches, bitterly reviling his mate and the charioteer for their cowardice and lack of manhood in deserting their post and breaking their agreement; and again, in spite of their unwillingness, he urges them forward and hardly yields to their prayer that he postpone the matter to another time. Then when the time comes which they have agreed upon, they pretend that they have forgotten it, but he reminds them; struggling, and neighing, and pulling he forces them again with the same purpose to approach the beloved one, and when they are near him, he lowers his head, raises his tail, takes the bit in his teeth, and pulls shamelessly. The effect upon the charioteer is the same as before, but more pronounced; he falls back like a racer from the starting-rope, pulls the bit backward even more violently than before from the teeth of the unruly horse, covers his scurrilous tongue and jaws with blood, and forces his legs and haunches to the ground, causing him much pain. Now when the bad horse has gone through the same experience many times and has ceased from his unruliness, he is humbled and follows henceforth the wisdom of the charioteer, and when he sees the beautiful one, he is overwhelmed with fear; and so from that time on the soul of the lover follows the beloved in reverence and awe.

The story of Snāuuiōka, an Iranian demon in the figure of a child, is well known in the Iranian domain. According to *Yašt* 19.43-4, he intends to yoke the two main antagonistic 'spiritual' agents of Zoroastrianism as steeds: Spənta Mainiiu (the Incremental/Bounti-

ful Thought/Mindfulness)⁴⁴ and Anra Mainiiu (the Hostile Thought/Mindfulness).⁴⁵ Actually this demon threatens not only to yoke these primordial powers but also to use the sky (*asman-*) as the cart of his chariot and the earth (*zam-*) as its wheel. I have already discussed the cosmographic and uranographical implications of this image.⁴⁶ I recall that the intention of the demon is to disrupt the cosmic order, taking advantage of the hostility between the two cosmic agents he wants to yoke as horses.

This is the brief presentation of the myth according to *Yašt* 19.43-4:⁴⁷

yō janaṭ snāuuiḍkəm	(Kərəsāspa), who killed Snāuuiḍka,
yim sruuō.zanəm asəṅgō.gāum	who (was) horned (and) with stony hands,
yō auuaθa viiāxmaniiata	who so declared:
apərənāiiu ahmi nōiṭ pərənāiiu	«I am an adolescent, not an adult.
yezi bauuāni pərənāiiu	If I could become an adult,
zəm caxrəm kərənauuāne	(then) I shall use the earth (as) a wheel,
asmanəm raθəm kərənauuāne.	I shall use the sky (as my) chariot.»
auuanaiieni sprəṅtəm mańiiium	«I will fetch down the Incremental Thought
haca raoxšna garō nmāna	from the bright <i>Garō Nmāna</i> (i.e. the paradise),
uspataiieni aṅrəm mańiiium	I will make the Evil Thought fly up
əṛəyata haca *daožan'ha	from the horrible Hell.
tē mē vāšəm θanjaiiāṅte	They both shall pull my wagon,
sprəntasca mańiiuš aṅrasca	the Incremental and the Evil Thought
yezi məm nōiṭ janāṭ	if he does not kill me,
naire.manā kərəsāspō	manly-minded Kərəsāspa!»
təm *janaṭ naire.manā kərəsāspō	Him manly Kərəsāspa struck down,
auua apanəm gaiiehe	to the last of his life,
<fra>sānəm uštānahe	to the destruction of his life breath.

44 On the concept of *mainiiu-*, see Panaino 2006a and 2012.

45 About the primordial antagonism of these two Thoughts and the interpretation of their role, see Panaino 2004 with a large conspectus of the academic debate and on the pertinent bibliography. These two *mainiiu-*s, according to a Gāθic passage, *Yasna* 30.3a, have been perceived as 'two twin-(instances of) sleeping/dreaming' or simply 'thanks to, during a dream/sleep (instrum. sg.)'; see the discussion in Panaino 2015, 171-5, *passim*.

46 Panaino 2019.

47 Recent editions and/or translations of this text are: Hintze 1994a, 229-35; Hintze 1994b, 24; Humbach, Ichaporia 1991, 122; Pirart 1992, 60-3; 2010, 316; Lecoq 2016, 595-6.

The image of a pair of horses (white and black) fighting each other for the control of the waters of the Sea Vourukaša (in turn appearing in form of a mare) is one of the main motifs of the Avestan hymn to Sirius, the god Tištriia.⁴⁸ The main activity of this god is the liberation of the rain clouds imprisoned in the mythical Sea, located between heaven and earth. The narrative core of the *Tištār Yašt* constitutes one of the oldest examples of an ancient Iranian mythological cycle, and is the most detailed ancient eastern Iranian astral myth. According to the myth, the star Sirius assumes the form of a marvellous white stallion:

Yašt 8.18:⁴⁹ [...]

kəhrpəm raēθβuuaieiti
raōxšnušuuva vazəmnō
aspəhe kəhrpa aurušahe
srīrahe zairi.gaōšahe
zaraniio.aiβiḍānahe [...].

“[...] Tištriia] mixes (his) shape
flying among the lights (i.e. the heavenly stars)
with the shape of a white horse,
a beautiful one with yellow ears,
having a golden bridle [...].

Yt. 8.20:⁵⁰ āaṭ paiti auuāiti

spitama zaraθuštra
tištriio raēuuā xvarənanəʾā
auui zraiiō vourukašaem
aspəhe kəhrpa aurušahe
srīrahe zairi.gaōšahe
zaraniio.aiβiḍānahe

Then, he swoops down
O Spitama Zaraθuštra
the bright Tištriia beaming with glory
towards the Sea Vourukaša
in the shape of a white horse,
a beautiful one with yellow ears,
hawing a golden bridle.

Yt. 8.21:⁵¹ ā dim paiti.yaš

daēuuō yō apaōšō
aspəhe kəhrpa sāmahe
kauruuəhe kauruuō.gaōšahe
kauruuəhe kauruuō.barəšahe
kauruuəhe kauruuō.dūmahe
dayəhe aiβiḍātō.tarštōiš.

Against him there rushes out
the demon Apaoša
in the shape of a black horse,
bald, bald-eared,
bald, bald-maned,
bald, bald-tailed,
scabby, frighteningly harnessed.⁵²

⁴⁸ Panaino 1990; 2009.

⁴⁹ Panaino 1990, 44, 111-12. The following stanzas of the *Tištār Yašt* are also collected in Martinez, de Vaan 2014, 108-11.

⁵⁰ Panaino 1990, 45-6.

⁵¹ Panaino 1990, 47.

⁵² In the analysis of aiβiḍāta.taršti-, I accept the consideration advanced by Swennen 2004, 81-3, 108, 376.

Yt. 8.22:⁵³ hām tāciṭ bāzuš baratō
 spitama zaraθuštra
 tištriiasca raēuuā xʿarənaŋvā
 daēuuō yō apaōšō
 tā yuidiiaθō spitama zaraθuštra
 θri. aiiarəm θri. xšaparəm
 ā dim bauuaiti aii. aojā
 ā dim bauuaiti aiβi. vaniiā
 daēuuō yō apaōšō
 tištrīm raēuuantəm xʿarənaŋhuṇtəm.

The two (horses) ramp (up their) forelegs
 O Spitama Zaraθuštra,
 the bright Tištriia beaming with glory
 and the demon Apaōša,
 The two (horses) kick (each other), O Spitama Zaraθuštra,
 for three days (and) three nights,
 (but) he becomes superior to him,
 he becomes winner over him,
 the demon Apaōša
 over the bright Tištriia beaming with glory.

Yt. 8.23:⁵⁴ apa dim aḏāt viieiti
 zraiiŋhaṭ haca vourukašāt
 hāθrō. masarhəm aḏβanəm.
 sādram uruuištrəmca nimirūte
 tištriio raēuuā xʿarənaŋvā
 sādrəm mē ahura mazda
 uruuištrəm āpō uruuarāasca
 baxtəm daēne māzdaiiesne.
 nōiṭ maṃ nūraṃ mašiiāka
 aōxtō. nāmana yasna yazənte
 yaθa anii yazatāŋhō
 aōxtō. nāmana yasna *yazinti.

He drives him away from there,
 from the Sea Vourukaša,
 over a distance of the length of one hāθra.
 «Defeat and retreat» wails
 the bright Tištriia beaming with glory.
 «Defeat to me! O Ahura Mazdā,
 retreat, O waters and plants,
 ill luck, O Mazdean Religion.
 Men do no longer worship me now
 with a sacrifice in which (my) name is uttered,
 as other *yazatas* are worshipped
 with a sacrifice in which (their) names are uttered!»

The god Tištriia fights for the control of the waters against his antagonist, the demon Apaōša. The antagonists are presented as two stallions violently fighting until Tištriia is beaten and repelled. Then, the god laments his defeat and declares that if the Iranian people had sacrificed to him he would have overcome the enemy (Yt. 8.24).⁵⁵ At this point, it is Ahura Mazdā who offers an empowering sacrifice⁵⁶ for the sake of Tištriia, so that the god-stallion can attack again. Stanzas 20-1 are repeated and finally the victory of the god is announced:

⁵³ Panaino 1990, 48, 114.

⁵⁴ Panaino 1990, 49, 114-15.

⁵⁵ Panaino 1990, 50, 115-16.

⁵⁶ See Panaino 1990, 51, 116; on this form of sacrifice, see Panaino 1986.

Yt. 8.28: ⁵⁷ tā yuiδiiaθō zaraθuštra	The two (horses) kick (each other), O Spitama Zaraθuštra,
ā rapiθβinēm zruuānēm	till the time of midday
ā dim bauuaiti aiβi.aojā	(but) he becomes superior to him,
ā dim bauuaiti aiβi.vaniiā	he becomes winner over him,
tištriio raēuuā x'arənar'ā	the bright Tištriia beaming with glory
daēuuō yō apaōšō.	over the demon Apaōša.

The Avestan text of *Yt.* 8.29-31⁵⁸ presents the triumph of Tištriia and exalts his success over the demon Apaōša, and the immersion of the horse within the waters of the sea, which he agitates and transforms into clouds distributing rainwaters over the Aryan lands.

A specific astral theme present in this hymn is that of the star Sirius (Tištriia), who in his quality of chief of the divine astral army fights against a horde of shooting stars (better "starred-worms [*stārō. kərəma-*]).⁵⁹ The myth emphasises a patent opposition between cosmic order (connected with the regular motion of the fixed stars) and demoniac disorder and famine (associated with the irregular and unpredictable motion of comets). Thus, if not of proper philosophical nature, this myth develops a strong cosmological theme, emphasising the defence of the order and of the cyclical harmony of the universe.

I do not claim that Iranian motifs *directly inspired* these Greek literary themes, but I think that some central ideas behind the images chosen by Aeschylus and Plato show a certain Iranian resonance, probably fruit of an oral circulation of Eastern myths, which has not been adequately considered. We can start by observing that in the *Persians* Xerxes, certainly a negative protagonist of the tragedy, assumed the role of the *auriga*. In this way, the Iranian mythological pattern in which a demon tries to yoke the two most prominent 'Spiritual Powers' in order to disrupt the cosmic order, was reversed: thus, the Persian king was presented as if he were the substitute of the demon Snāuuiδka, who, in fact, was defeated and killed by the hero Kərəsāspa before he could be able to realise his project. The image of the two antagonistic forces, like the two quarrelling women (virtually equated with two mares or horses yoked to the same chariot), who are also sisters belonging to a common stock (κασιγνήτα γένους τὰ τοῦ) and apparently so similarly good looking as to be imagined as twins, again evokes the pattern of the two Avestan Mainiius (doubtless 'twins' [*yəma-*]), whom the demon would like to harness. Here too we must observe an inversion of the positive/negative polarity, where

⁵⁷ Panaino 1990, 52, 117.

⁵⁸ Panaino 1990, 53-5, 117-19.

⁵⁹ Panaino 2006b.

once again the Persian lady plays the role of the obedient horse (in this case a metaphor for the 'slave'), while the Greek (Doric) woman here embodies the rebellious reaction of the wild horse, refusing to submit to the Persian power.

The comparative motifs are striking and the resonance seems to be significant. To this theme I would like to add another comparative element concerning the motif of the direct violent fight between the white horse and the black one. This duel became a sort of mythological icon, whose effects were probably perceived outside of the limits of the Iranian borders. We must note that the role of Sirius in the framework of the Mazdean mythology was well known not only to Plutarch but perhaps also to Theopompus of Chios (*FGrHist* 115 F 65),⁶⁰ whose textual material was explicitly quoted and embedded within the *De Iside et Osiride* 46-7⁶¹ composed by the Greek moralist. It is then not farfetched to suppose an oral diffusion of this cycle firstly among the Eastern Greeks and later among their continental brothers. I recall that Plato grew up in the family of his stepfather, Pyrilampes, who was the Persian πρόξενος,⁶² so that his familiar ambience was strongly exposed to a direct acquaintance with Iranian traditions. We must consider that Tištriia (the star Sirius) as a white horse ramping against the demon Apaōša must have been imagined as a 'flying horse', perhaps even winged.⁶³ The archaic juxtaposition of birds and horses in connection with the divine chariots of the Vedic poets, studied by Swennen,⁶⁴ is pertinent to this topic, too.

All these data show that the Iranian folklore and its mythology offered a number of stories of strong imaginary impact, which presumably circulated in the eastern Mediterranean area thanks to oral exchanges since the earliest Achaemenid times or even earlier. In particular, the strong symbolical antagonism between the white

⁶⁰ About the use of Theopompus' sources, see de Jong 1997, 200-2, 253, 313, 319, *passim*; cf. also Clemen 1920b, 155-70.

⁶¹ See Clemen 1920a, 48-9; Sherwood Fox, Pemberton 1927, 51-3; Vasunia 2007, 44-5; de Jong 1997, 158-204; for the critical text of the *De Iside et Osiride*, 46-7, see the new *editio teubneriana* by Nachstädt, Sieveking, Titchener quoted as Plutarchus 1971. The reference to Sirius occurs before Plutarch mentions Theopompus, so that we cannot absolutely affirm that this part was directly derived from a lost work of Theopompus, but the origin must be equally older, although we must maintain a certain caution on the issue.

⁶² See the considerations by Platthy (1990, 26-32) about Pyrilampes, the second husband of Perictione, Plato's mother. Zaccharini fittingly reminds me the fondness of Pyrilampes' son for horses, mentioned in Platon's *Parmenides* 126c. Certainly, it is a minor element, but it could be pertinent in the framework of the present investigation.

⁶³ Tištriia is never defined as 'winged' in an explicit way, but in many places the Avestan texts states that he flies.

⁶⁴ Swennen 2004, 71-80.

and the black horse,⁶⁵ champions respectively of order and disorder, like the two primordial Mainiius, whom the young demon Snāuuiδka would try to yoke to his chariot, offered a suggestive image for further inspirations. We can reasonably assume that the image of a horse defined as καλός τε καὶ ἀγαθός (see also Plat. *Phaedr.* 253d τῶν δὲ δὴ ἵππων ὁ μὲν, φαρμέν, ἀγαθός, ὁ δ' οὐ) a symbol of a rational principle, moving up toward the divine realm, and contrasting the downward motion of the other stallion (246b ὁ δὲ ἐξ ἐναντίων τε καὶ ἐναντίος), descending into the material world, was impressive and perhaps philosophically suggestive. But it would be preposterous to affirm that we have to do with a philosophical transformation of the myth of the two Mazdean Mainiius, imagined as two opposite steeds yoked to a heavenly chariot, or again as a direct adaptation of the story of the two horses, the antagonists of the seasonal myth of the liberation of the water. In this case, I would like to emphasise the similarity of the patterns, which, *mutatis mutandis*, should occupy at least a place within the catalogue of Graeco-Iranian intercultural themes. Thus, in the framework of a cautious formulation I would simply like to call attention to the relevance of these Eastern mythopoeic motifs, whose wider circulation we may reasonably presume, and which might have become part of larger Eastern-Mediterranean literary (oral) lore.

If we cannot state (but equally there is no reason to deny this possibility a priori) that Aeschylus and Plato consciously had access to a foreign repertory, there is no reason to exclude that these Mazdean traditions might produce a certain echo, so that scattered hints of them were at hand as a fascinating – although ‘Barbarian’ – narrative heritage, at the disposal at least of some more curious Greek intellectuals. For instance, the motif of the fight between the white (*auruša-*) and the black (*sāma-*) horse is common (λευκός *versus* μέλαγχρως) as well as the physical description of the two rival horses in order to represent beauty and goodness on the one hand and ugliness and terror on the other.

Another interesting point to be considered is the one recently underlined by Samra Azarnouche.⁶⁶ In the Iranian world, the only animal race without a direct antagonist in another zoological competitor (dog *versus* wolf, for instance) is the horse. Only in this case, we find an inner antagonism, i.e., between the white and the black horse, but – and this is a most important fact – Anra Mainiiu himself can assume the visible shape of a horse.⁶⁷ The attribution of an inner du-

⁶⁵ On the black and white horses in Antiquity and Mediaeval time, see Anonymous 2004.

⁶⁶ See Azarnouche in press.

⁶⁷ This possibility is evident not only in the Avestan passage above quoted, but also in the *Šāhnāme*, in the episode of Kay Khosrow and Behzād, on which see again the article by Azarnouche in press.

alism to this animal emphasises the role of the horse, marks its difference as an animal which can embody the two highest spiritual forces of the universe, and in which the worst demon can manifest his power. All these elements invite us to appreciate this emphasis as a factor of cultural irradiation that might have played a certain influence. Certainly, the idea that the horse was the animal closest to the human being from the point of view of a representation of the individual conscience is remarkable, as we will see again in the conclusions of this study.

Both Aeschylus and Plato had many reasons to observe the Persian world, and it is improbable that in a way or another they did not try to study and to collect material on the culture of this prominent enemy. Furthermore, we must wonder if Plato, who surely knew Aeschylus' *Persae*, might have been equally inspired in his adoption of the theme of the antagonist pair of horses. This line of investigation is underpinned also by the observation that if we try to enlarge our comparative observation on the *universal conspectus* of the ancient mythological motives belonging to the first half of the first millennium BCE, we can find only few pertinent examples of stories concerning the association of astral bodies or luminaries with horses, or the identification of horsemen with some celestial bodies, but a strongly dualistic representation of opposite cosmic principles as two rival stallions or the story of the demon Σνάουιδκα's attempt at harnessing two antagonist spiritual beings (but yoked in the same way of two horses) to the same chariot (similarly Xerxes' maidens in Aeschylus), is isolated with the exception of a pattern concerning the general theme of the 'Horses-brothers'. In this case,

an antagonist possesses a horse which can overtake any other. The Hero obtains the brother (or sister) of this horse who is the only one to win the race with the antagonist's horse.⁶⁸

But this pattern does not strictly belong to a dualistic framework, in which cosmological and ethical principles are directly involved.

⁶⁸ See Thuillard et al. 2018.

2 An Iranian Additional Correspondence for the Second Omen Seen by Queen Atossa?

Until now in this study, I have mainly discussed the dream of Atossa. But her nocturnal vision was more complex. The queen, in fact, had another terrible *omen*,⁶⁹ whose symbolic and metaphoric complexity presents some aspects, which, despite many discussions,⁷⁰ can yield yet more secrets. We start with the text of the *Persai*, 201-14:⁷¹

ἐπεὶ δ' ἀνέστην καὶ χεροῖν καλλιρροῦ
 ἔψαυσα πηγῆς, σὺν θυηπόλῳ χερὶ
 βωμὸν προσέστην, ἀποτρόποισι δαίμοσιν
 θέλουσα θῦσαι πελανόν, ὧν τέλη τάδε.
 ὀρῶ δὲ φεύγοντ' αἰετὸν πρὸς ἐσχάραν 205
 Φοῖβου· φόβῳ δ' ἄφθογγος ἐστάθην, φίλοι·
 μεθύστερον δὲ κίρκον εἴσορῶ δρόμῳ
 πετροῖς ἐφορμαίνοντα καὶ χηλαῖς κάρα
 τίλλονθ'· ὁ δ' οὐδὲν ἄλλο γ' ἢ πτήξας δέμας
 παρεῖχε. ταῦτ' ἐμοὶ τε δείματ' εἰσιδεῖν 210
 ὑμῖν τ' ἀκούειν. εὖ γὰρ ἴστε, παῖς ἐμὸς
 πράξας μὲν εὖ θαυμαστὸς ἂν γένοιτ' ἀνὴρ·
 κακῶς δὲ πράξας — οὐχ ὑπεύθυνος πόλει,
 σωθεὶς δ' ὁμοίως τῆσδε κοιρανεῖ χθονός.

When I had risen and washed my hands
 in a fair-flowing spring, I approached
 the altar with offerings in my hand,
 wishing to pour a rich libation to the deities who avert evil,
 for whom such rites are appropriate.
 Then I saw an eagle fleeing for refuge to the altar
 of Phoebus—and I was rooted speechless to the spot with terror,
 [my friends.
 Next I saw a hawk swooping on him at full speed with beating
 [wings,
 and tearing at his head with its talons—
 and he simply cowered and submitted.

69 As Enrico Medda rightly observes (private communication), the vision of the falcon was not properly framed within a dream, because the bird was seen after the queen wake up and was going to perform her ritual duties to the gods in order to remove the bad omens. In any case, the two visions (the first in a dream, the second in a state of wakefulness) are perfectly complementary.

70 See again Walde 2001, 81-2, *passim*.

71 For the Greek text, see West 1991, 12-13; see also the Loeb edition and translation by Sommerstein 2008, 34-7. Cf. also the French edition by Mazon (Aeschylus 1969, 69-70). See now Garvie 2009, 11; 122-8.

This was terrifying for me to behold, and must be terrifying for you to hear; for you know well that if my son were successful he would be a very much admired man, but were he to fail—well, he is not accountable to the community, and if he comes home safe he remains ruler of this land.

The motif of a hawk or a falcon (κίρκος)⁷² attacking an eagle, which was fleeing away in search of divine protection, is strikingly allegorical. Like the Persian eagle – the royal bird of the heaven, the king of the birds – trembles in front of a little hawk/falcon, who can even tear his head with its talons, so a little Greek army is ready to defeat the enormous *hainā-* of the Persians. But this image can find further explanations in the light of the Old Persian *regalia*.

The Aryan Glory, the *x^varənah-*, a very complex ideological and religious symbol,⁷³ was associated with a bird of prey, *vārəyṇa-* (m.),⁷⁴ whose form the *x^varənah-* assumes when leaving Yima (*Yt.* 19.34-5),⁷⁵ although its ornithological identification is uncertain. Charpentier⁷⁶ and Lommel⁷⁷ considered it an 'eagle', but Hassuri⁷⁸ suggested it was a 'Corvus Corax', following Darmesteter,⁷⁹ who suggested it was a 'ra-

⁷² Garvie (2009, 102) remarks that "(the κίρκος was a species of the generic ἰέραξ (Arist. *HA* 620^a17-18), but the two terms could be used synonymously".

⁷³ For a very large and detailed overview dedicated to the subject of the *x^varənah-*, see Gnoli 1999. On this subject, see some original and very pertinent remarks introduced by Tuplin (2021).

⁷⁴ Bartholomae 1904, 1411, does not identify the bird with precision. We must observe that probably we have also an older radical stem *vārəjan-*, as suggested by Kellens (1974, 318-20). The etymology of this compound is controversial: Benveniste (in Benveniste, Renou 1934, 34) tentatively suggested that the first element *vārə^o/vārəm^o* as 'defence'. Thus, the compound would mean 'the one who breaks the defence'. Another solution was advanced by Humbach (1957, 299; 1974, 193), who explained *vārəjan-/vārəyṇ-* (< **vārəyṇ-* through a dissimilation). The German scholar identified in the first element a form corresponding to Gr. ἀρήν and Ved. *úrān-* 'sheep', which is from PIE **uṛH₂en-*. Thus, the meaning of the whole compound would be 'Lämmer-schläger'. Humbach accepted the ornithological association with a 'Falke'. Kellens (1974, 318-20) prudently preferred Benveniste's solution also in force of the problem presented by the length of the first vowel in *vārə^o*. For the orthography of the first part of the compound, see also de Vaan 2003, 183.

⁷⁵ Hintze 1994, 191-9; Humbach, Ichaporia 1998, 111-13; Pirart 1992, 48-9; Lecoq 2016, 592.

⁷⁶ Charpentier 1911, 59-60.

⁷⁷ Lommel 1927, 179-81.

⁷⁸ Hassuri 1981. The astrological argument adduced in order to associate the *vārəyṇa-* bird with the 'raven' of the eighth sign of the Zodiac introduced by Hassuri is inconsistent, because we have not piece of information concerning the fact that during the redaction of the earliest Avestan hymns, the Avestan people knew the division of the Babylonian Zodiac and associated *Vərəθrayna* with the planet Mars.

⁷⁹ Darmesteter 1892, 2: 566, associated it with Pahl. *warāy* 'crow' or *kulāy*.

ven' or a 'crow'. Certainly, it was a big bird,⁸⁰ different from *saēna-*, m., normally understood as 'eagle'.⁸¹ Thanks to the identification of Sogdian *w'ryn'y* [*wāraynay*] and its variants, all from **vārayna-ka-*, 'hawk' (as well shown by Benveniste⁸² and MacKenzie),⁸³ and of Choresmian *w'ryn'nyk*, meaning 'royal falcon',⁸⁴ we can hypothetically admit that even the YAv. *vārəyna-* was a sort of 'falcon'. Furthermore, Stricker⁸⁵ and Shahbazi⁸⁶ have argued for the identification of the Avestan bird with the royal falcon on the basis of later sources, although the direct dependence of this Avestan symbolism on Egypt, as suggested by Stricker, seems to me difficult to prove. If the Eastern Iranian tradition seems to emphasise the magic protective power of the royal falcon,⁸⁷ although the earlier association with this animal is based only on later linguistic data besides, (the etymology of *vārəyna-* points to a meaning such as 'breaking the resistance' or 'lambs-killer',⁸⁸ which is perfect also for an eagle),⁸⁹ we have some evidence showing that in Western Iran the eagle maintained its prominent position in the iconographic language of kingship and that the eagle preserved its connection with the Royal Glory.

Harmatta⁹⁰ called attention to the archaeological discovery of a remarkable treasury unearthed in Armenia at Erebuni (close to Yerevan), probably belonging to a very high satrapal authority. Among the most relevant findings there is a very remarkable rhyton with a

⁸⁰ See Stricker 1964; Grenet 1984; Harmatta 1979; 1981, 203-4; Shahbazi 1984.

⁸¹ Bartholomae 1904, 1548; this bird is the one which became the mythical *sēnmorw*, i.e. the *saēna- mərəya-*, or 'the *saēna-* bird'. See Schmidt 1980.

⁸² Benveniste 1925, 19-20.

⁸³ MacKenzie 1970, 20-1, 73.

⁸⁴ Benzing 1983, sub voce *w'ryn'nyk* 'Königsfalke'; Benzing 1968, 47. Cf. Shahbazi 1984, 315.

⁸⁵ Stricker 1964.

⁸⁶ Shahbazi (1984) insisted on the Kūšān iconography of the Iranian god Vərəθraϋna, clearly associated with the *vārəyna-* bird in *Yašt* 14.19 (Charpentier 1911, 31; Lecoq 2016, 531), which is portrayed as wearing the emblem of his bird on his own headdress, doubtless a falcon with his long wings.

⁸⁷ This evidence does not mean that the eagle was considered inferior or that the 'Aryan Glory' was not connected even with this bird. Our evidence is scanty, but the subsequent development of the cycle of the *sēnmorw*, shows that the image of the eagle assumed a relevant meaning in the Iranian mythology and folklore.

⁸⁸ This depends on the interpretation we prefer: the one suggested by Benveniste or the one by Humbach (cf. here fn. 74). The interpretation of the Choresmian word, as given by the Arabic interpreters, did not exclude the meaning 'eagle' together with that of 'falcon'; see Benzing 1968, 47 [56.5].

⁸⁹ In the case of many iconographies, scholars are hesitant between the identification of the bird as an eagle or a falcon; cf. Shenkar 2014, 70, 134, 164.

⁹⁰ See Harmatta 1979.

horseman's protome (ca 5th c.). Harmatta⁹¹ emphasised the fact that the cap of the satrap engraved on the rhyton was "decorated with two eagle-griffons, with one on both sides. The eagle-griffons are represented with a scaly body and with outspread wings and are facing one another". Furthermore, Harmatta⁹² observed with reference to the Persian royal iconography:

The eagle-griffon with outspread wings was the royal emblem of the Achaemenian Great Kings at least since the end of the Vth century B.C. We can quote the clear testimony of Xenophon for this fact. He relates in his *Anabasis* 1.10.12 καὶ τὸ βασιλείον σημεῖον ὄραν ἔφρασαν αἰετόν τινα χρυσοῦν ἐπὶ πέλτη ἀνατεταμένον i.e. 'and they said that they have seen the royal emblem, some golden eagle with outspread wings (fixed) on shield'. Moreover, he confirms this description in his *Kyroupaideia* 7.1.4 in the following way: ἦν δὲ αὐτῷ [sc. Κύρω] τὸ σημεῖον αἰετὸς χρυσοῦς ἐπὶ δόρατος μακροῦ ἀνατεταμένους καὶ νῦν δ'ἔτι τοῦτο τὸ σημεῖον τῷ Περσῶν βασιλεῖ διαμένει i.e. 'his emblem (i.e. of Cyrus the Great) was a golden eagle with outspread wings (fixed) on a great lance. And this is even now the emblem of the Persian king.

Again Harmatta (1979, 306-7) remarked:

According to the description by Curtius Rufus, the coach of Darius III, the last Great King, was decorated with the images of his ancestors Ninus and Belus and 'between them they worshipped a golden eagle with outspread wings' (3.3.17 *utrumque currus (sc. regis) latus deorum simulacra ex auro argentoque expressa decorabant: distinguebant internitentes gemmae iugum, ex quo eminebant duo aurea simulacra cubitalia avorum, alterum Nini, alterum Beli. inter haec aquilam auream pennas extendenti similem sacraverant*).⁹³

Harmatta rightly remarks that the adoption of this symbol seems to be confirmed in Achaemenian works of art, as shown, for instance, in a golden plate showing in its centre an eagle with open wings, and in his detailed study he shows that even in the framework of the decorative program still visible in the site of Nemrudh Dagh of Antiochus

⁹¹ Harmatta 1979, 306.

⁹² Harmatta 1979, 307.

⁹³ "Both sides of the chariot were adorned with images of the gods, embossed in gold and silver; the yoke was ornamented with sparkling gems, and on it rose two golden images a cubit high of the king's ancestors, one of Ninus, the other of Belus. Between these they had consecrated a golden eagle, represented with outstretched wings". Translation by Rolfe 1946, 85 (= Quintus Curtius 1946). Cf. Boyce 1982, 287.

I of Commagene, the presence of eagles-griffons is well documented in connection with the representation of the Persian ancestors of the Commagenian king. The Hungarian scholar also notes that this motif was again preserved on the coins of Tigranes II, and that it was reproduced again in Parthian and Sasanian royal iconography.⁹⁴

The eagle was present in the Pre-Achaemenian mythological traditions. Anzu, the eagle living on the top of the mountains on a mythical tree of the god Enki, was a well-known literary and iconographic subject in Mesopotamian and then in Urartu. Harmatta actually assumed⁹⁵ an Urartean influx on the elaboration of the Achaemenian iconography, but also a strong impact of the Mesopotamian tradition on the development of an Indo-Iranian mythological cycle concerning the eagle. In fact, we know the Avestan myth of the bird *saēna-*, an 'eagle', which, according to *Yašt* 12.17,⁹⁶ sits on an extraordinary tree, located at the centre of the sea Vourukaša. But the tree of life was known also in the *Rgveda*, 1.164.20-2, where two eagles, alternatively eating from the fruits of the tree and ritually distributing the food of immortality, represent the regular succession between day and night. According to Harmatta⁹⁷ a far continuation of this most ancient mythological theme was echoed in the Proto-Bulgarian stone relief from Stara Zagora (Bulgaria), "which shows instead of the eagles another bird symbolising the royal power and splendour viz. two peacocks sitting on the tree of Life: one is eating the fruit of immortality, the other fasting looks at him". Harmatta collected other examples from Tajik and Persian folklore, and finally concluded that a circulation of the eagle-myth between the Mesopotamian and the Indo-Iranian world should be imagined, so that later on this motif entered also other cultures at various social levels.

It is not my intention to discuss here the possible Mesopotamian lineage of the Avestan and Vedic motif of the tree⁹⁸ with the bird(s) - in itself this hypothesis is not implausible and could be framed within a larger net of interconnections, but I would like to continue my discussion of the representation of the eagle as royal emblem of the Achaemenian power. Although we cannot establish when this symbol was adopted, i.e. if it was really current during the time of Cyrus the Great, the suspicion that it was already known during Darius and Xerxes' kingdoms may be safely assumed. If so, the vision of Atossa had a further meaning. The falcon attacking the eagle meant that another bird, although respected within the Iranian folklore, was

⁹⁴ See again Harmatta 1981, 203-4.

⁹⁵ Harmatta 1979, 315-16.

⁹⁶ Lecoq 2016, 474.

⁹⁷ Harmatta 1979, 317.

⁹⁸ See also Panaino 2018.

clutching its prey, and that this prey was not only a bird usually considered more powerful than a hawk or a falcon, but it was directly associated with the Persian power, exactly as in the case of the eagle.⁹⁹ Then, according to this line of interpretation, we have to do not only with a reversal of an expected event, i.e., one expects that it is the eagle that should attack the falcon, but with the humiliation of a bird that is the symbol of the Achaemenian royal glory (τὸ βασιλείου σημεῖον, according to Xenophon). Was the *xʷarənah-*, a category not frequently attested in Old Persian (although documented in the Old Persian onomastics under the Western form of *farnah-*),¹⁰⁰ associated with the eagle? Certainly, Greek data do not speak against a positive answer, although it is too difficult to establish a priori which kind of knowledge of the Iranian lore Aeschylus had. Actually if we can assume that a fitting association between Xerxes and the eagle is pertinent, it is impossible to forget that a direct link between royalty and the image of the royal eagle was deeply rooted in the Greek world with patent reference, for instance, to Pindar, *Pyth.* 1.7-9 (where the eagle sleeps on the sceptre of Zeus, as the king of birds) or Aristophanes, *Eq.* 1087 (where Paflagonian mentions an oracle according to which a sausage-seller shall become an eagle and reign over the whole world). As Medda suggests¹⁰¹ to me we could take into consideration the hypothesis of a conflation involving themes of different origins, one traditionally Greek, the latter of Persian derivation. In any case, the symbolic language expressed by the *omen* seen by Atossa, but also by other passages, seems to reflect (at least in part) an Iranian background in a measure more relevant than usually assumed, and this evidence, if accepted, shows the poet's perspicacity of combining various traditions. Furthermore, we can imagine that some Iranian folklore elements were known, at least in a more or less simplified or superficial way, and we can easily admit that these Iranian models and patterns were received abroad, particularly within the Greek world. The enemy, in particular when prestigious and powerful, is a matter of inevitable interest.

In the framework of the present discussion, we should also keep in mind that the falcon was considered an incarnation of the Sun-God in Egypt,¹⁰² and that Aeschylus could have played with a multi-cultural repertory. As Garvie¹⁰³ has emphasised, the notion that the eagle was associated with the image of the Persian royal family should be con-

99 For the iconography of some sacred animals within the Mazdean tradition, see Compareti 2009-10. See now also Garvie 2009, 102-3, 134, 209-10, 233.

100 Schmitt 2014, 175; cf. Mo'in 1964.

101 I must thank again Enrico Medda for his kind advice.

102 Stricker 1964, 312.

103 See Garvie 2009, 102-3, 124.

sidered as certain, but he rightly insists on the connection between the hawk an Apollo,¹⁰⁴ which gave an additional meaning to the allegorical force of Atossa's vision.

In any case, these associations show the variety of intercultural references in ancient Greek literature, in particular when the authors targeted their most dangerous enemies.¹⁰⁵ Last but not least, some Greeks must have seen images of the Achaemenian winged disk,¹⁰⁶ which, as we know, was a much older icon, already current among Egyptians and Assyrians. The possibility that the winged-disk figure of Ahura Mazdā might be trivialised as representing a mythic bird, like a chimeric eagle, would not be slim, in particular if it was known that an eagle was the emblem of the royal family. At issue here is not on the appropriateness of the Greek interpretation, but the psychological impact of its result, right or wrong as it might be.

3 The Chariot of Agamemnon and the Image of the Barbarian King

I cannot avoid mentioning a striking visual implicit evocation of a covered Persian presence behind the dramatic presentation, offered by Aeschylus in his tragedy *Agamemnon*, of Agamemnon himself in front of his palace and his wife Clytemnestra. The victorious king, the noble destroyer of Troy, according to this version of the story, stands on his chariot (ἀπήνης;¹⁰⁷ v. 906), and his wife insists that he should descend from it without touching the ground, but placing his feet on the red purple robes¹⁰⁸ laid down by servants and handmaids (vv. 905-7 νῦν δέ μοι, φίλον κάρα, | ἔκβαιν' ἀπήνης τῆσδε, μὴ χαμαὶ τιθεῖς | τὸν σὸν πόδ', ὦναξ, Ἰλίου πορθήτορα 'then, please, dear heart, step out of this carriage — but do not set your foot on the earth, my lord, the

104 It is also clear that in Atossa's dream Apollo did not give any help to the escaping eagle; see Garvie 2009, 125.

105 In this context I must quote a very fitting additional observation advanced by Tuplin (2022). He notes that in the *Persians* the chorus (150-4) declares that the Persian queen is "a light equal to the light that comes from the eyes of the gods", and that this is primarily a light of salvation, but also a divine light. It is possible that these and other references, discussed by Tuplin, derive from a Greek reflection of Persian traditions, and that Hall (1999, 119) even considered as a "Greek appropriation of authentic Persian court language", although the real meaning of certain processes of apparent royal divinisation must be prudently considered; see again Tuplin 2017, 102.

106 Cf. Shenkar 2014, 47-50, 62, with a discussion on some controversial interpretations. Cf. also Soudavar 2018, 107-8.

107 This is a four-wheeled wagon, already known since Mycenaean times; cf. Beekes 2010, I, 116; cf. Medda 2017, I, 157-8 fn. 383.

108 On the interpretation 'robes' instead of 'carpets', see the specific discussion by Medda 2017, I, 161-2.

foot that sacked Troy!').¹⁰⁹ He is rightly hesitant and in strong embarrassment, because he thinks that this is a kind of honour to be reserved to a god, not to a human being, but when his wife asks what would have then Priam done in his place (v. 935: τί δ' ἄν δοκεῖ σοι Πρίαμος, εἰ τὰδ' ἦνυσεν; 'What, do you think Priam would have done, if he had had a success like this?'), he is compelled to answer that the king of Troy would have certainly walked on those colourful robes (v. 936: ἐν ποικίλοις ἄν κάρτα μοι βῆναι δοκεῖ. 'I think he surely would have walked on brodered robes').¹¹⁰

The evocation of a 'Barbarian' (= Oriental) example in order to judge an honour worth of a god such as that offered to Agamemnon implicitly evokes a hidden simile with the supposed behaviour of a Persian king,¹¹¹ the only one historical person within the political space known by the Athenians, who could pretend such an impious divine treatment.¹¹² In the comparison between the compulsory descent of Xerxes from his chariot and in the invited descent of Agamemnon, soon destined to die, we can find another bad *omen*, which the poet evoked by means of an intertextual reference. In one case, the competitive disharmony of two women (corresponding to two horses) was fatal for the Persian king,¹¹³ here the entry on a chariot accompanied by a Barbarian woman (Cassandra), presumably on the same or another chariot,¹¹⁴ will result to be a mortal event for him, by the hands of another lady, his wife. The comparison of these motifs seems to me worth of further discussions. Certainly, it presents us a with a number of interesting elements, and puts on an ambiguous position the image of Agamemnon himself, but also it overturns the standard image of the Greek woman, who takes on demonic features compared to poor Cassandra, oriental but innocent. On the other hand, the revenge of Clytemnestra is taken against a king, who behaves as a Barbarian (= Persian) king, and thus finds its own justification in a moral system, which the final part of the *Oresteia* trilogy will eventually reset in a proper way.

¹⁰⁹ See the edition and translation by Sommerstein 2009, 104-5.

¹¹⁰ Sommerstein 2009, 108-9.

¹¹¹ We must observe that the title of 'king', βασιλεύς, was used by Aeschylus only for Xerxes and Agamemnon; see Medda 2017, 3: 5-6.

¹¹² For a comparison between Agamemnon and Xerxes, see already Di Benedetto 1978, 157-8.

¹¹³ See Medda 2017, 2: 151.

¹¹⁴ On the debate concerning the presence of one or two chariots in this scene, see Medda 2017, 1: 157-60.

4 Provisory Conclusions

After all these considerations, I cautiously suggest the following interpretation of the cited sources. The Iranian mythological background presented a certain number of attractive cosmological motifs involving horses, chariots and harnessing, whose diffusion can be reasonably postulated in an area larger than the Iranian borders. The Iranian myths contain two attractive motifs, namely chariot competition in a cosmological context which, moreover, features discordant horses in the same team. This is striking fact *per se*! It may be understood as due to simple chance or as involving conscious adoption. Furthermore, we can imagine that the stylised antagonism between a white and a black horse, which in Plato assumes a speculative meaning, started from the simple motif of battle between two steeds for a mare. In the Iranian myth this naturally observable phenomenon was poetically elaborated into a dualistic cosmic antagonism – a theme which, we may suppose, would have been a matter of interest for the likes of Plato. We must also observe that the Iranian myth of the star Sirius (Tištriia) was one of the most important ones within Mazdean cosmology and uranography. So, this theme was not just a very rare subject.

We may also suppose that Aeschylus' theme of antagonistic women/mares drew on, be it remotely, the Iranian demon attempting to harness the two antagonistic forces of the universe in form of two rival steeds. Of course, he would have adapted it to his dramatisation of the war with the Persian Empire. Xerxes could assume the role of the Iranian demon, while the role of the two mares would be reversed: so the obedient one (= the Persian lady) would become negative for her passive attitude, while the rebel mare would represent the Greek resistance against Persian imperialism.¹¹⁵ The king's fall (v. 197 πίπτει δ' ἐμὸς παῖς) from the chariot¹¹⁶ expressed the inevitable destiny of such a negative hero, like the death of the demon-trickster of the Iranian myth before he could disrupt the world (a motif politically translated into the Greek ethno-cultural space). Plato, who was well acquainted with the works by Aeschylus (and Parmenides) and perhaps open to stimulating foreign cultural suggestions, moved in his own direction, transforming a cosmic motif of mythological nature into a superb philosophical theme. The pattern of the two hostile 'Spirits' figured as two horses was part of a complex doctrinal elaboration of the struggle between order and disorder in nature: this antagonism becomes manifest even in the heavens throughout the battle between Tištriia and Apaōša, the white and the black horse. The allegorical

¹¹⁵ See already Anderson 1972, 168.

¹¹⁶ See Garvie 2009, 120-1.

use of the motif by way of its philosophical transformation was only a merit of Plato, as it is the complexity of the dialectics among the different parts of the soul, and the subtle relation between the idea of rationality and that of instinctual drive, which the charioteer must govern. On this profound elaboration no Iranian influence can be, of course, claimed, and I insist on this in order to avoid a misunderstanding of my view. But the interplay of a wider intercultural framework, if assumed on the background, would simply enlarge our comprehension of Plato's universalism and open-mindedness vis-à-vis external suggestions, without any supposed 'offence' to the greatness of the Greek philosophical thought. The evaluation of the potential role played by some external mythological motifs would simply enlarge the Greek repertory, so that certain resonances would be ascribable to oral circulation, which, although *inter tela volantia*, did not find impenetrable borders. In the case of the motif of the falcon attacking an eagle, the intercultural evaluation actually increases the meaning of the allegory, and emphasises the deepness of this insightful iconographic 'quotation' by the side of the Greek observers.

Note that the symbolic association between the soul and the horseman as well as that between the body and the horse are present in the later Pahlavi literature of the 9th century CE.¹¹⁷ In the third book of the *Dēnkard*, ch. 231,¹¹⁸ and ch. 296,¹¹⁹ we find relevant statements. According to § 231 "the body is given to the soul as a means as the horse (is given) to an horseman as a (his) mount" (*tan ō ruwān abzār ēdōn dād estēd čiyōn asp ō aswār ud bārag* [M258]), while § 296 concludes its remarks declaring that the quality of human essence (*xwadīh*) is foundational for the final success or failure of man, and that without wisdom (*xrad*) and other qualities one looks like "a bad horseman, whom his antagonist, on his horse, strikes deadly" (*čiyōn wadaq aswār kē-š hamēmāl pad xwēš asp ō oš kešēd* [M234]). This simile seems to present a far resonance of the Platonic tradition. Did the motif of horse riding in connection with the inner human qualities have an impact on the Iranian Mazdean tradition? Whether these later attestations contain an indirect reflexion of the Platonic philosophy in Sasanian Persia or not, it is difficult to say, because the comparison would be too general. Theoretically, we could also wonder if this motif was primordial, so that it would be considered even earlier than the Platonic simile. Presently, we cannot exclude the possibility that these images were travelling between the Mediterranean area and the East, in both directions, according to a normal condi-

¹¹⁷ It is a merit of Samra Azarnouche to have underlined the importance of these passages.

¹¹⁸ See de Menasce 1973, 244.

¹¹⁹ See de Menasce 1973, 291.

tion distinguishing the history of the cultural relation between Iran and the West.

In a few words, any discussion about the transfer of motives and ideas, in particular when this subject involves so prestigious literary and philosophical authors, inevitably risks to open old polemics (*West und Ost oder West gegen Ost?*), as if one was attacking the prestige of the Greek thought in the name of the Oriental culture. In this study, I have simply collected very many arguments supporting the conclusion that Aeschylus and Plato were inevitably exposed to Iranian ideas, images, myths, motives, etc. In that framework, the symbolic role attributed to the antagonist horses inevitably evokes and reflects a strikingly Iranian original (earlier) tradition. The way in which these images travelled were many, and their diffusion was partly open, and thus it could have been consciously received, while in other cases it was spread as the result of a sort of underground expansion, due to the normal irradiation of external influences among cultures in contact. What I suggest here is that the background of these motives had very strong and patent Iranian roots, whose origin might have been evident also for these thinkers, at least in a generic sense, although we cannot presume as necessary a detailed knowledge of their original functions. The use Aeschylus and Plato did of these symbolic images was the fruit of their original interpretation, a foundational step which nobody could (and would) deny, despite the ultimate inspiration of these motives, whose Iranian origin deserves to be carefully considered.

Bibliography

- Abbate, A. (2017). *Il sogno nelle Tragedie di Eschilo*. Trento: Università degli Studi di Trento.
- Aeschylus (1969). *Eschyle*. T. 1, *Les Suppliants – Les Perses – Les Sept contre Thèbes – Prométhée enchaîné*. Texte établi et traduit par P. Mazon. Paris: Les Belles lettres.
- Aeschylus (1991). *Persae*. Edidit M.L. West. Stuttgart: Teubner.
- Aeschylus (2008). *Persians. Seven against Thebes. Suppliants. Prometheus Bound*. Edited and transl. by A.A. Sommerstein. Cambridge (MA); London: Harvard University Press. Loeb Classical Library 145.
- Aeschylus (2009). *Oresteia: "Agamemnon". "Libation-Bearers". "Eumenides"*. Edited and translated by Alan H. Sommerstein. Cambridge (MA); London: Harvard University Press. Loeb Classical Library 146.
- Anderson, M. (1972). "The Imagery of *The Persians*". *Greece & Rome*, 19(2), 166-74.
- Anonymous (2004). "Black Against White: What Color Was King Arthurs's Horse?". *Arthuriana*, 14(2), 69-72.
- Azarnouche, S. (in printing). "Miracles, oracles et augures: Essai sur la symbolique du cheval dans l'Iran ancien et médiéval". *Le cheval, l'âne et la mule dans les empires de l'Orient ancien*. Routes de l'Orient. <https://rdorient.hypotheses.org/1020>.
- Beekes, R. (2010). *Etymological Dictionary of Greek*. With the Assistance of L. van Beek. 2 vols. Leiden; Boston: Brill. Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series 10.1-2.
- Belfiore, E. (2006). "Dancing with the Gods: The Myth of the Chariot in Plato's *Phaedrus*". *The American Journal of Philology*, 127(2), 185-217.
- Belloni, L. (1988). *Eschilo: I Persiani*. Milano: Vita e Pensiero. Biblioteca di Aevum Antiquum 1.
- Benveniste, E. (1925). "Sur trois noms d'êtres dans l'Avesta [gavasna-, varəy-na-, vawžaka-]". *The Journal of the K.R. Cama Oriental Institute*, 5, 19-20.
- Benveniste, E.; Renou, L. (1934). *Vjtra et Vrtragna. Étude de mythologie indo-iraniennne*. Paris: Imprimerie Nationale. Cahiers de la Société Asiatique 3.
- Benzing, J. (1963). *Chwaresmische Wortindex*. Mit einer Einleitung von H. Humbach. Herausgegeben von Z. Taraf. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Benzing, J. (1968). *Das Chwaresmische Sprachmaterial einer Handschrift der »Muqaddimat al-adab« von Zamxšari*. Bd. 1, *Text*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- Berezkin, Y. (2015a). "Spread of Folklore Motifs as a Proxy for Information Exchange: Contact Zones and Borderlines in Eurasia". *Trames*, 19(1), 3-13. <https://doi.org/10.3176/tr.2015.1.01>.
- Berezkin, Y. (2015b). "Folklore and Mythology Catalogue: Its Lay-out and Potential for Research". "Between Text and Practice. Mythology, Religion and Research", special issue, *The Retrospect Methods Network Newsletter*, 10, 56-70.
- Bodei Gigliani, G. (2002). *Erodoto e i sogni di Serse. L'invasione persiana dell'Europa*. Roma: Donzelli Editore. Saggine 55.
- Bortolini, E. et al. (2017). "Inferring Patterns of Folktale Diffusion Using Genomic Data". *Proceedings of the National Academy of Sciences USA*, 114, 9140-5. <https://doi.org/10.1073/pnas.1614395114>.

- Boyce, M. (1982). *A History of Zoroastrianism*. Vol. 2, *Under the Achaemenians*. Leiden: Brill.
- Bridges, E. (2013). *Imagining Xerxes: Ancient Perspectives on a Persian King*. London: Bloomsbury.
- Brisson, L. (1998). *Plato the Myth Maker*. Trans. by G. Naddaf. Chicago: The University of Chicago Press.
- Brisson, L. (2004). *How Philosophers Saved Myths: Allegorical Interpretation and Classical Mythology*. Transl. by C. Tihanyi. Chicago: The University of Chicago Press.
- Burkert, W. (1985). *Greek Religion*. Transl. by J. Raffan. (English translation of *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart 1977). Cambridge (MA): Blackwell.
- Caldwell, R.S. (1970). "The Pattern of Aeschylean Tragedy". *TAPhA*, 101, 77-94.
- Carelli, P. (2014). "Psychic Representation in Plato's *Phaedrus*". *Apeiron*, 48(1), 76-98.
- Charpentier, J. (1911). *Kleine Beiträge zur indoiranischen Mythologie*. Uppsala: Uppsala Universitets Årsskrift/Akademische Buchdruckerei Edv. Berling.
- Clemen, C. (1920a). *Fontes historiae religionis persicae*. Bonnae: Marcus et Weber. *Fontes historiae religionum ex auctoribus graecis et latinis* 1.
- Clemen, C. (1920a). *Die griechischen und lateinischen Nachrichten über die persische Religion*. Giessen: Toepelmann.
- Clements, J.H. (2007). *The Image of the Charioteer in Funerary Art and Plato's Phaedrus*. Electronic Theses, Treatises and Dissertations. The Graduate School. Florida State University Libraries. Tallahassee: Florida State University. Compareti, M. (2009-10). "'Holy Animals' of Mazdeism in Iranian Arts: Ram, Eagle and Dog". *Nāme-ye Irān-e Bāstān*, 9(1-2), 27-43.
- Court, B. (1994). *Die dramatische Technik des Aischylos*. Stuttgart: Teubner. Beiträge zur Altertumskunde 53.
- Cristofoli, R. (1999). "La guerra 'inedita' e il sogno di Atossa. Note di lettura ai *Persiani* di Eschilo". *Sileno*, 25, 253-9.
- Darmesteter, J. (1892). *Le Zend-Avesta*. T. 2, *La Loi (Vendidad)*. *L'Épopée (Yashts)*. *Le Livre de prière (Khorda-Avesta)*. Paris: E. Leroux. *Annales de Musée Guimet* 22.
- Del Corno, D. (a cura di) (2002). *Artemidoro, Il libro dei sogni*. Milano: Adelphi. Biblioteca Adelphi 62.
- Devereux, J. (1976). *Dreams in Greek Tragedy: An Ethno-Psycho-Analytical Study*. Berkeley: University of California Press, Berkeley.
- Devereux, J. (2006). *Les rêves dans la tragédie grecque*. Traduit de l'anglais par D. Alcorn, A. Barbin, I. Lecrosnier, J.-C. Olivier, sous la direction de J. Chemouni. Paris: Les belles lettres.
- Di Benedetto, V. (1978). *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*. Torino: Einaudi.
- d'Huy, J. (2013). "A Phylogenetic Approach of Mythology and Its Archaeological Consequence". *Rock Art Research, Australian Rock Art Research Association*, 30(1), 115-18.
- Diggle, J. (1978). Review of J. Devereux, *Dreams in Greek Tragedy: An Ethno-Psycho-Analytical Study*. Oxford 1976. *The Classical Review*, 28(2), 226-8.
- Di Virgilio, R. (1973). *Il vero volto dei "Persiani" di Eschilo*. Roma: Edizioni dell'Ateneo. Bibliotheca Atena 13.
- Dubois, L. (2000). "Hippolytos and Lysippos: Remarks on Some Compounds in ἵππο-, -ἵππος". Hornblower, S.; Matthews, E. (eds), *Greek Personal Names*.

- Their Values as Evidence*. Oxford; New York: Published for the British Academy by Oxford University Press, 41-52. Proceedings of the British Academy 104.
- Ferrari, G.R. (1987). *Listening the Cicadas: A Study of Plato's Phaedrus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Futo Kennedy, R. (2013). "A Tale of Two Kings: Competing Aspects of Power in Aeschylus' *Persians*". *Ramus*, 42(1-2), 64-88.
- Garvie, A.F. (2009). *Aeschylus, "Persae"*. Edited with introduction and commentary. Oxford: Oxford University Press.
- Giebel, M. (2006). *Träume in der Antike*. Stuttgart: Reclam.
- Gnoli, Gh. (1999). "Farra(h), x'arənah". Yarshater, E. (ed.), *Encyclopædia Iranica*, vol. 9. London: Routledge & Kegan Paul, 312-19. <http://www.iranicaonline.org/articles/farrah>.
- Grenet, F. (1984). "Notes sur le panthéon iranien des Kouchans". *Studia Iranica*, 13, 253-62.
- Grethlein, (2007). "The Hermeneutics and Poetics of Memory in Aeschylus' *Persae*". *Arethusa*, 40(3), 363-96.
- Guidorizzi, G. (2013). *Il compagno dell'anima. I Greci e il sogno*. Milano: Raffaello Cortina. Scienza e Idee 232.
- Hall, E. (1996). *Aeschylus "Persians"*. Edited with introduction, translation and commentary. Warminster: Aris & Phillips.
- Hänsel, B. et al. (Hrsgg) (1994). *Die Indogermanen und das Pferd = Akten des Internationalen interdisziplinären Kolloquiums. Freie Universität Berlin, 1.-3. Juli 1992. Bernfried Schlerath zum 70 gewidmet*. Budapest: B. Hänsel. Archæolingua Band 4.
- Harmatta, J. (1979). "Royal Power and Immortality. The Myth of the Two Eagles in Iranian Royal Ideology". *Acta Antiquae Academiae Scientiarum Hungaricae*, 27, 305-19.
- Harmatta, J. (1981). "Parthia and Elymais in the 2nd Century B.C.". *Acta Antiquae Academiae Scientiarum Hungaricae*, 29, 189-217.
- Hassuri, A. (1981). "Avestan *vārəngan*". *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, 131, 158-9.
- Hintze, A. (1994a). *Der Zamyād-Yašt*. Edition, Übersetzung, Kommentar. Wiesbaden: Reichert. Beiträge zur Iranistik 12.
- Hintze, A. (1994b). *Zamyād Yašt*. Introduction, Avestan Text, Translation, Glossary. Wiesbaden: Reichert. Iranische Texte 7.
- Humbach, H. (1957). Review of J. Wackernagel, *Altindische Grammatik*, II, 2, Göttingen 1954. *Deutsche Literaturzeitung*, 78, 298-301.
- Humbach, H. (1974). "Methodologische Variationen zur arischen Religionsgeschichte". Mayrhofer, M. Von et al. (Hrsgg), *Antiquitates indogermanicae: Studien zur indogermanischen Altertumskunde und zur Sprach- und Kulturgeschichte der indogermanischen Völker. Gedenkschrift für Hermann Güntert zur 25. Wiederkehr seines Todestages am 23. April 1973*. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft, 193-200. Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft 12.
- Humbach, H.; Ichaporia, P. (1991). *Zamyād Yasht. Yasht 19 of the Younger Avesta*. Text, Translation, Commentary. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Hundt, J. (1935). *Der Traumglaube bei Homer*. Greifswald: Dallmeyer. Greifswalder Beiträge zur Literatur und Stilforschung 9.
- de Jong, A. (1997). *Traditions of the "Magi". Zoroastrianism in Greek and Latin Literature*. Leiden: Brill. Religions in the Graeco-Roman World 133.

- Kellens, J. (1974). *Le noms racines de l'Avesta*. Wiesbaden: Reichert.
- Kerschenssteiner, J. (1945). *Platon und der Orient*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Kessels, A.H.M. (1978). *Studies on the Dreams in Greek Literature*. Utrecht: Hes Publishers.
- Koster, W.J.W. (1951). *Le Mythe de Platon, de Zarathoustra et des Chaldéens*. Étude critique sur les relations intellectuelles entre Platon et l'Orient. Leiden: Brill. Mnemosyne. Bibliotheca Classica, Supplementum Tertium.
- Laks, A.; Most, G.W. (2016). *Early Greek Philosophy. Western Greek Thinkers*. In collaboration with G. Journée and assisted by L. Iribarren. Part 2. Cambridge (MA); London: Harvard University Press. Loeb Classical Library 528.
- Lecoq, P. (2016). *Les livres de l'Avesta. Textes sacrés des Zoroastriens*. Paris: Cerf.
- Lennig, L. (1969). *Traum und Sinnestäuschung bei Aischylos, Sophokles, Euripides* [dissertation]. Tübingen: Omnia-Organisation.
- Lenz, L. (1986). "Zur Dramaturgie und Tragik der Persern". *Gymnasium*, 93, 141-63.
- Lincoln, B. (2011). "On the Sisterhood of Europe and Asia". Prescendi, F.; Volokhine, Y. (éds), *Dans le laboratoire de l'historien des religions. Mélanges offerts à Philippe Borgeaud*. Avec la collaboration de D. Barbu et Ph. Matthey. Genève: Labor et Fides, 526-40. Religions en perspective 24.
- Lommel, H. (1927). *Die Yäšt's des Avesta, übersetzt und eingeleitet*. Mit Namenliste und Sachverzeichnis. Göttingen; Leipzig: Vandenhoeck & Ruprecht; J.C. Hinrichs. Quellen der Religionsgeschichte 15, Gruppe 6: Iran.
- MacKenzie, D.N. (1970). *The 'Sutra of the Causes and Effects of Actions' in Sogdian*. London: Oxford University Press.
- Martinez, J.; de Vaan, M. (2014). *Introduction to Avestan*. Leiden; Boston: Brill. Brill Introductions to Indo-European Languages 1.
- Mayrhofer, N. (1979). *Die altiranischen Namen*. Bd. 1, *Iranisches Personennamenbuch*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse.
- Medda, E. (2017). *Eschilo, "Agamennone"*. Edizione critica, traduzione e commento a cura di Enrico Medda. 3 voll. Roma: Bardi. Bollettino dei Classici. Supplemento 31.
- Menasce, J. de (1971). *Le troisième livre du Dēnkart traduit du pehlevi*. Paris: Klincksieck. Travaux de l'Institut d'Études Iraniennes de l'Université de Paris III 5. Bibliothèque des Œuvres classiques persanes 4.
- Messer, W.S. (1918). *The Dream in Homer and the Greek Tragedy*. New York.
- Mo'in, M. (1964). "Šimurγ. A Fabulous Bird". *Dr. J.M. Unvala Memorial Volume*. Bombay: Linden House.
- Moreau, A. (1993). "Le songe d'Atossa, Perses, 176-214. Éléments pour une explication de textes". *Les Perses d'Eschyle*. Textes rassemblés par P. Ghiron-Bistagne, A. Moreau, J.-Cl. Turpin. Montpellier: Université Paul Valéry, 40-1. Cahiers du GITA 7.
- Murray, P. (1999). "What Is a Mythos for Plato?". Buxton, R. (ed.), *From Myth to Reason? Studies in the Development of Greek Thought*. Oxford: Clarendon Press, 251-62.
- Nagy, Gr. (1990). *Greek Mythology and Poetics*. Ithaca: Cornell University Press.
- Nagy, Gr. (2004). "Saving the Myths: The Re-creation of Mythology in Plato and Tolkien". Chance, J. (ed.), *Tolkien and the Invention of Myth: A Reader*. Lexington: University Press of Kentucky, 81-100.

- Nagy, Gr. (2018). "Mages and Ionians". Mora, C.; Zizza, C. (a cura di), *Antichi Persiani. Storia e Rappresentazione*. Con una introduzione di A. Panaino. Pavia: Edipuglia, 97-121. Bibliotheca di Atheneum 60.
- Oettinger, N. (1994). "Pferd und Wagen im Altiranischen und Anatolischen. Zur Frage ererbter Termini". Hänsel et al. 76-67, 1994.
- Page, D. (1955). *Poetarum Lesbiorum fragmenta*. Oxford: Clarendon Press.
- Paley, M.D. (2011). "William Blake, George Romney, and *The Life of George Romney*". *Esq. Blake issue Archive*, 45(2), 50-65. <http://bq.blakearchive.org/45.2.paley#fr53>.
- Palmer, J.A. (1999). *Plato's Reception of Parmenides*. Oxford: Oxford University Press.
- Panaino, A. (1986). "An Aspect of the Sacrifice in the Avesta". *East and West*, 36, 271-4.
- Panaino, A. (1990). *Tištrya*. Part 1, *The Avestan Hymn to Sirius*. Rome: Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente. Serie Orientale Roma 68.1.
- Panaino, A. (1995). *Tištrya*. Part 2, *The Iranian Myth of the Star Sirius*. Rome: Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente. Serie Orientale Roma 68.2.
- Panaino, A. (2004). *Rite, parole et pensée dans l'Avesta ancien et récent*. Quatre leçons au Collège de France (Paris, 7, 14, 21, 18 mai 2002), édité par Velizar Sadovski Sara Circassia. Wien: Verlag der Österreichisches Akademie der Wissenschaften. Sitzungsberichte der ÖAW. Philosophisch-historische Klasse, 716. Band / Veröffentlichungen zur Iranistik, Nr. 31
- Panaino, A. (2006a). "About *spəntō.təma-* and *spəništa-*. A Few Remarks on the Concept of *mainiiu-*". Vahman, F.; Pedersen, c.v. (eds), *Religious Texts in Iranian languages = Symposium held in Copenhagen May 2002*. Copenhagen: Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab, 85-100. Historiske-filosofiske Meddelelser, nr. 98.
- Panaino, A. (2006b). "Yt.8,8: *stārō kərəmā* o '*stārō.kərəmā*? 'Stelle infuocate', o 'stelle-verme'?. Schweiger, G. (Hrsg.), *Indogermanica. Festschrift Gert Klingenschmitt*. [I]ndische, iranische und indogermanische Studien, dem verehrten Jubilar dargebracht zu seinem fünfundsechzigsten Geburtstag. Taimering: Schweiger VWT-Verlag, 455-63.
- Panaino, A. (2009). "Some Considerations apropos of a Proto-Iranian Myth about Horses and Its Significance for Ancient Iranian Socio-Cultural History". Fagner, B.G. et al. (Hrsgg), *Pferde in Asien: Geschichte, Handel und Kultur*. Wien: Verlag der Österreichisches Akademie der Wissenschaften, 27-32. Denkschriften der ÖAW. Phil.-hist. Klasse, Veröffentlichungen zur Iranistik 46.
- Panaino, A. (2012). "Av. *mainiiu.tāšta-* and Other *mainiiu-* Compounds". Sadovskij, V.; Stifter, D. (Hrsgg), *Iranistische und Indogermanistische Beiträge in Memoriam Jochem Schindler (1944-1994)*. Wien: Verlag der Österreichisches Akademie der Wissenschaften, 169-83. Sitzungsberichte der ÖAW, Phil.-hist. Klasse 832, Veröffentlichungen zur Iranistik 51.
- Panaino, A. (2015). "El sueño de la razón produce monstruos. Lights and Shadows of Av. *x'afna-* 'sleep/dream'". Cantera, A.; Ferrer-Losilla, J. (eds), *at cit ba nomō haōmāi. Homenaje a Éric Pirart en su 65° aniversario*. Girono: Sociedad de estudios iranos y turanos, 163-89. Estudios Iranios y Turanos 2.
- Panaino, A. (2018). "Il simbolismo dell'*Albero della Vita* secondo la tradizione iranica". Von Falkenhausen, V.; Chiesa, F.; Betti, F. (a cura di), *Nel ricordo di Gianfranco Fiaccadori = Atti della giornata di Studi* (Milano, 21 gennaio 2016). Milano: Aristonothos, 113-26.

- Panaino, A. (2019). *A Walk through the Iranian Heaven. Spherical and Non-Spherical Cosmographic Models in the Imagination of Ancient Iran and Its Neighbors*. Irvine/Leiden: Brill. Ancient Iran Series 9.
- Papadimitropoulos, L. (2008). "Xerxes' 'hubris' and Darius in Aeschylus' *Persae*". *Mnemosyne*, 61(3), 451-8.
- Pellizer, E. (1990). *Semonides. Testimonia et fragmenta*. A cura di E. Pellizer. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Petrounias, E. (1976). *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Pindar (1997). *Pindar. Olympian Odes. Pythian Odes*. Edited and transl. by W.H. Race. Cambridge (MA); London: Harvard University Press. Loeb Classical Library 56.485.
- Pirart, É. (1992). *Kayân Yasn (Yasht 19.9-96). L'origine avestique des dynasties mythiques d'Iran*. Sabadell; Barcelona: Editorial AUSA. Aula Orientalis Supplementa 2.
- Pirart, É. (2010). *Les adorables de Zoroastre. Textes avestiques traduits et présentés*. Paris: Max Milo.
- Piras, A. (2017). "Il daimon dei Magi. Fantasmî, doppi e sosia nell'antica Persia". Cardini, F.; Larini, G. (a cura di), *Lo spettro e la verità. Fantasmî, apparizioni, profezie dalla "Bibbia" al "Decameron"*. Padova: libreriauniversitaria.it, 73-89. *Storie e Linguaggi* 24.
- Plath, R. (1994). *Pferd und Wagen im Mykenischer bei Homer*. Hänsel et al. 1994, 103-14.
- Plato (1914). *Euthyphro. Apology. Crito. Phaedo. Phaedrus*. With an English translation H.N. Fowler. Introduction by W.R.M. Lamb. Cambridge (MA); London: Harvard University Press. Loeb Classical Library 36.
- Platthy, J. (1990). *Plato. A Critical Biography*. Santa Claus: Federation of international poetry associations of UNESCO.
- Plutarchus (1971). *Moralia II*. Recensuerunt et emendaverunt W. Nachstädt, W. Sieveking, J.B. Titchener. Leipzig: Teubner.
- Pohlentz, M. (1954). *Die griechische Tragödie*. 2 Bde. Zweite neubearbeitete Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Pohlentz, M. (1978). *La tragedia greca*. 2 voll. Traduzione italiana di M. Bellinconi. 2a ed. Brescia: Paideia.
- Quintus Curtius (1946). *Quintus Curtius*. With an English Translation by J.C. Rolfe. 2 vols. Cambridge (MA); London: Harvard University Library. Loeb Classical Library 368-9.
- Rexine, J.E. (1977). Review of George Devereux, *Dreams in Greek Tragedy: An Ethno-Psycho-Analytical Study*, Oxford 1976. *The Classical Outlook*, 54(9), 103.
- Ross, R.M.; Atkinson, Q.D. (2016). "Folktale Transmission in the Arctic Provides Evidence for High Bandwidth Social Learning Among Hunter-gatherer Groups". *Evolution and Human Behavior*, 37, 47-53.
- Ross, R.M.; Greenhill, S.J.; Atkinson, Q.D. (2013). "Population Structure and Cultural Geography of a Folktale in Europe". *Proceedings of the Royal Society of London B: Biological Sciences*, 280, 20123065 [1-9]. <http://dx.doi.org/10.1098/rspb.2012.3065>.
- Sadovski, V. (2009). "On Horses and Chariots in Ancient Indian and Iranian Personal Names". Fragner, B.G. et al. (Hrsgg), *Pferde in Asien: Geschichte, Handel und Kultur*. Wien: Verlag der Österreichisches Akademie der Wissenschaften.

- ten, 111-28. Denkschriften der ÖAW. Phil.-hist. Klasse, Veröffentlichungen zur Iranistik 46.
- Sancisi-Weerdenburg, E. (1983). "Exit Atossa: Images of Women in Greek Historiography on Persia". Cameron, A.; Kuhrt, A. (eds), *Images of Women in Antiquity*. Detroit: Wayne State University Press, 20-33.
- Schenker, D. (1994). "The Queen and the Chorus in Aeschylus' *Persae*". *Phoenix*, 48(4), 283-93.
- Schmidt, H.-P. (1980). "The Sēnmurw: Of Birds and Dogs and Bats". *Persica*, 9, 1-85.
- Schmitt, R. (2014). *Wörterbuch der altpersischen Königsinschriften*. Wiesbaden: Reichert Verlag.
- Shahbazi, Sh. (1984). "On vārəyña- the Royal Falcon". *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, 134, 314-17.
- Shenkar, M. (2014). *Intangible Spirits and Graven Images: The Iconography of Deities in the Pre-Islamic Iranian World*. Leiden; Boston: Brill. Magical and Religious Literature of Late Antiquity 4.
- Sherwood Fox, W. – Pemberton, R.E.K. (1927). *Passages in Greek and Latin Literature relating to Zoroaster & Zoroastrianism translated in English*. (K.R. Cama Oriental Institute Publication No. 4). Bombay: D.B. Taraporevala Sons & Co.
- Skjærø, P.O. (2008). "The Horses in Indo-Iranian Mythology". *Journal of the American Oriental Society*, 128(2), 295-302.
- Slaveva-Griffin, S. (2003). "Of Gods, Philosophers, and Charioteers: Content and Form in Parmenides' Proem and Plato's *Phaedrus*". *TAPhA*, 133, 227-53.
- Soudavar, A. (2018). *Iranian Complexities: A Study in Achaemenid, Avestan, and Sasanian Controversies*. Houston: Lulu.com.
- Sparreboom, M. (1983). *Chariots in the Veda* [PhD Dissertation]. Leiden: Brill.
- Stolper, M.W. (2018). "Atossa Re-enters: Cyrus's Other Daughter in Persepolis Fortification Texts". *L'Orient est son jardin. Hommage à Rémy Boucharlat*. Textes réunis par S. Gondet et Er. Haerincq. Leuven; Paris; Boston: Peeters, 449-66. *Acta Iranica* 58.
- Stricker, B.H. (1964). "Vārəyña, the Falcon". *Indo-Iranian Journal*, 7(4), 310-17.
- Stuhrmann, R. (1982). *Der Traum in altindischen Literatur im Vergleich mit altiranischen, hethitischen und griechischen Vorstellungen* [PhD Dissertation]. Tübingen: Universität Tübingen [Durchgesehener Nachdruck der Tübinger Dissertation von 1982 im Neusatz. Halle an der Saale: Universitätsverlag halle-Wittenberg]. *Studia Indologica Universitatis Halensis* 18.
- Swennen, P. (2004). *D'Indra à Tištrya: Portrait et évolution du cheval sacré dans les mythes indo-iraniens anciens*. Paris: Institut de Civilisation Indienne/ Diffusion de Boccard. Collège de France, Publications de l'Institut de Civilisation indienne 71.
- Tavernier, J. (2007). *Iranica in the Achaemenid Period (ca. 550-330 B.C.): Lexicon of Old Iranian Proper Names and Loanwords, Attested in non-Iranian Texts*. Leuven; Paris; Dudley (MA): Peeters. *Orientalia Lovaniensia Analecta* 158.
- Taylor, A.E. (1968). *Plato. The Man and his Works*. London: Methuen and Co [first edition 1926].
- Tehrani, J.J., (2013). "The Phylogeny of Little Red Riding Hood". *Plos ONE*, 8(11), e78871-e78871.
- Thompson, S. (1955-58). *Motif-index of Folk-literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exemplars, Fabliaux, Jest-books, and Local Legends*. Revised and enlarged edition. 6 vols. Bloomington (IN): Indiana University Press.

- Thuillard, M. et al. (2018). "A Large-Scale Study of World Myths". *Trames*, 22(72/67), 4, A1-A44. <https://doi.org/10.3176/tr.2018.4.06>.
- Tuplin, C. (2017). "The Great King, His God(s) and Intimations of Divinity. The Achaemenid Hinterland of Ruler Cult?". *The Ancient History Bulletin*, 31(3-4), 92-111.
- Tuplin, C. (2022). "The Intersection of Gods and Kings in Achaemenid Iran". Pachoumi, E. (ed.), *Conceptualising Divine Unions: Revelations, Internalisations and Identifications with the Divine in the Greek, Near Eastern and African Worlds*. Leiden: Brill, 45-73.
- Uther, H.-J. (2004). *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography. Based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki: Finnish Academy of Science and Letters.
- de Vaan, M. (2003). *The Avestan Vowels*. Amsterdam; New York: Rodopi. Leiden Studies in Indo-European 12.
- Vasunia, Ph. (2007). *Zarathushtra and the Religion of Ancient Iran. The Greek and Latin Sources in Translation*. Mumbai: The K.R. Cama Oriental Institute.
- Vamvouri Ruffy, M. (2004). "Visualization and 'Deixis am Phantasma' in Aeschylus' *Persae*". *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 78(3), 11-28.
- Vandendorpe, C. (2007). "Clytemnestre sur le divan". *@nalyse*, hiver, 35-41.
- Vigneron, P. (1968). *Le cheval dans l'antiquité gréco-romaine: des Guerres médiques aux grandes Invasions, contribution à l'histoire des techniques*. 2 vols. Nancy: Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université. Annales de l'Est 35.
- Voigt, E.M. (1971). *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*. Amsterdam: Polak & van Genep.
- Walde, Chr. (2001). *Die Traumdarstellungen in der griechisch-römischen Dichtung*. Leipzig: Saur.
- West, M.L. (1997). *The East of the Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford: Clarendon Press.
- West, M.L. (2003). *Homeric Hymns. Homeric Apocrypha. Lives of Homer*. Ed. and transl. by M.L. West. Cambridge: Harvard University Press. Loeb Classical Library 496.
- West, M.L. (2007). *Indo-European Poetry and Myth*. Oxford: Oxford University Press.
- von Wilamowitz-Moellendorf, U. (1897). "Die Perser des Aischylos". *Hermes*, 32, 382-98.
- Witzel, E.J.M. (2012). *The Origin of the World's Mythologies*. New York: Oxford University Press.
- Xenophon (1970). *Xénophon, "L'art de la chasse"*. Texte établi par É. Delebecque. Paris: Les Belles Lettres.
- Xenophon (1973). *Xénophon, "Le commandant de la cavalerie"*. Texte établi par É. Delebecque. Paris: Les Belles Lettres.
- Xenophon (1978). *Xénophon, "De l'art équestre"*. Texte établi par É. Delebecque. Paris: Les Belles Lettres.
- Zaccarini, M. (2017). *Lame Hegemony*. Bologna: Bononia University Press.

La strana coppia. Tieste e Cassandra profeti di sventura nell'Agamemnon di Seneca

Francesca Romana Berno

Sapienza Università di Roma, Italia

Abstract In Seneca's *Agamemnon*, we find two prophecies of the king's murder: the first made by Thyestes' ghost in the opening of the play, and the second made by Cassandra. Thyestes reads the events as a posthumous revenge against his brother Atreus, who was Agamemnon's father: to fulfil this aim, he also committed incest with his daughter. His prophecy is thus focused on the son of the incest, Aegisthus. Cassandra, on her side, considers the killing of Agamemnon as a vengeance for her destroyed motherland Troy, and the death of her father and brothers. Her prediction is centered on Helen's sister, Clytemnestra. The factual narrative of the murder, delivered by the same Cassandra, differs from both prophecies, and shows how the two seers tried to manipulate the events at their personal revenge aims. Indeed, they both read the play as their own drama, competing for authorship.

Keywords Agamemnon. Prophecies. Authorship. Thyestes. Cassandra.

Sommario 1 Premessa. – 2 Il prologo: Tieste profeta fra Tantalò, Edipo e Laio. – 3 Cassandra profetessa e la riscrittura del prologo. – 4 Cassandra narratrice e il riequilibrio delle parti. – 5 Conclusione.

«Perché, signor giudice, ho accumulato tanta bile e tanto odio io, contro tutta questa schifosa umanità, che veramente credo d'avere ormai in questi occhi la potenza di far crollare dalle fondamenta un'intera città!»

(L. Pirandello, *La patente*)

1 Premessa

Una delle più note caratteristiche delle tragedie antiche in generale, e di quelle di Seneca in particolare, è che non ci sono sorprese: fin dall'inizio si rincorrono segni premonitori, battute anticipatrici, segnali ominosi, quando non esplicite profezie. È questo il caso dell'*Agamemnon*, in cui spiccano due diverse premonizioni della morte del re, ad opera di due figure entrambe titolate a conoscere il futuro: Tieste e Cassandra, l'uno reso profetico dall'appartenenza al regno dei morti, l'altra dalla nota maledizione del dio Apollo. E tuttavia, al netto dell'oscurità topica di questo genere di comunicazioni, le due versioni non collimano del tutto, soprattutto se confrontate con la diegesi vera e propria, attribuita ancora a Cassandra. L'assassinio, dunque, viene narrato tre volte,¹ con discrepanze significative che gettano luce sulla caratterizzazione dei personaggi. Con la mia lettura spero di mettere in luce le analogie strutturali e tematiche fra le due profezie, e le differenze, a mio avviso tendenziose, fra i due profeti di sventura, che concorrono entrambi ad un ruolo autoriale, dunque di intervento attivo nella vicenda,² giustificato dai loro personali desideri di vendetta.

2 Il prologo: Tieste profeta fra Tantalò, Edipo e Laio

Opaca linquens Ditis inferni loca	1
<u>adsum</u> profundo Tartari emissus specu,	
incertus utras oderim sedes magis:	
<u>fugio Thyestes inferos, superos fugo.</u>	
<u>En horret</u> animus et pavor membra excutit.	5
<u>Videò</u> paternos, immo fraternos lares.	

¹ Boyle 2019, LXXVII; a p. LXXVIII Tieste viene interpretato come prefigurazione di Cassandra. Nel presente lavoro si fa riferimento al testo dell'*Agamemnon* proposto da questo studioso. Le altre tragedie sono citate secondo Zwierlein 1986. Sulle 'morti di Agamemnone', a partire da Omero, si sofferma con grande finezza Aricò 1990; vedi anche Aricò 2015, Nova 2015. In Eschilo troviamo due profezie di Cassandra, l'una incentrata su Clitemestra (vv. 1125-9), l'altra su entrambi (vv. 1214-41); poi ancora Clitemestra (vv. 1256-61); il racconto del delitto invece viene narrato dal corifeo, che è all'esterno del palazzo, e interpreta rumori e grida. Sulle fonti greche di Seneca, Lavery 2004; cf. nota 3.

² Intendo 'ruolo autoriale' nel senso chiarito da Schiesaro 2003, 13-9, e ampiamente dettagliato nel medesimo volume a proposito del personaggio di Atreo nel *Tieste*. «Atreus and other Senecan characters who also wear the robe of inspired creator transcend their role as characters in the play and go on to assume, implicitly but clearly, some of the functions that other forms of poetry assign to internal narrators. Endowed with a knowledge of events that is far superior to that of their fellow-characters [...] Atreus and his metadramatic colleagues double up as authors-on-stage and constantly remind us of the non-realistic nature of the staged events». (Schiesaro 2003, 15).

Hoc est vetustum Pelopiae limen domus;
 [...] hoc sedent alti toro
 quibus superba sceptrā gestantur manu. 10
 Locus hic habendae curiae - hic epulis locus.
 Libet reverti

Questo l'esordio della tragedia: il monologo di un'ombra. Il fantasma di Tieste,³ netta innovazione rispetto al modello eschileo che si limita ad accennarne la vicenda, si caratterizza immediatamente per la sua originalità rispetto alle altre apparizioni del teatro senecano: infatti sale sulla terra liberamente, non costretto da una Furia, come avviene a suo nonno Tantalo nel *Tieste*, né per ordine di Giunone, come succede nel caso della furia dell'*Hercules Furens*, e neppure, se vogliamo, evocato da una necromanzia, come per Laio nell'*Edipo*. L'iniziativa di Tieste non si configura come l'esecuzione di un ordine, come avviene agli altri abitanti degli inferi, ma come un atto volontario, una fuga: *fugio [...] inferos, superos fugo* (v. 4).⁴ La sua natura di ombra sulla terra, e ancor più l'esclusione da entrambi i regni e la sua stessa incertezza (v. 3), fanno di Tieste una figura liminale⁵ fra la vita e la morte, che si muove in uno spazio indefinito e oscuro (*opaca*, la prima parola della tragedia, definisce gli Inferi ma anche la notte in cui è immaginato l'evento), incapace di varcare la soglia (*limen*) della casa dei suoi avi, che è anche la soglia della realtà e della vita. La fuga è determinata da due sentimenti: odio (*oderim*, v. 3) e terrore (*horret, pavor*, v. 5). Entrambi questi sentimenti, tipici del personaggio tragico del fantasma,⁶ sono rivolti alla sua casa, immediatamente definita *Pelopia* (v. 7), così da rimandare al delitto originario da cui ebbe origine la maledizione della stirpe. La reggia viene così definita anche altrove nella tragedia, e non solo in senso ominoso (v. 165), ma anche come blasone di gloria (vv. 194; 563). Per Tieste questo è luogo di auspici e di banchetti, entrambi nefasti, come sa il lettore - di qui il suo improvviso desiderio di tornare agli In-

³ Su cui cf. Shelton 1976; per la relazione con il *Tieste*, Calder 1976, 29-30; Boyle 1983; sulle fonti greche del prologo, Martina 1991, 140-1; Mazzoli 2016, 321; nota successiva; sulla funzione del prologo, Boyle 2019, LXXVI-LXXXI.

⁴ L'esclusione dal regno dei morti è allusa anche dal fantasma di Clitemestra in Aesch. *Eum.* 97. Sulla ricercatezza formale del verso citato Boyle 2019, 104 *ad loc.* Il fantasma di Clitemestra, che nelle *Eumenidi* esorta le Erinni a scatenarsi contro Oreste (vv. 94-139; cf. Centanni 2017, 109-12), è sicuramente un modello importante per il Tieste dell'*Agamemnon*, che però complica la vicenda intrecciandola con quella degli Atridi. Dal punto di vista formale, invece, il fantasma di Tieste si riallaccia a quello di Polidoro nell'*Ecuba* di Euripide (Larini 2017, 115-59), che compare anch'esso nel prologo, esordendo con 'sono arrivato' (ἦκω) equivalente all'*adsum* di Sen. *Ag.* 2.

⁵ Allendorf 2013, 110-13; Star 2012, 69-75.

⁶ Tarrant 1976, 164, rileva la 'corporeità' dimostrata dai fantasmi senecani nell'esprimere emozioni.

feri (*libet reverti*, v. 12), l'elenco dei dannati e il confronto con il *senex* Tantalo (v. 22).

L'esplicito parallelo con l'avo suggerisce la rilettura del prologo del *Tieste*, generalmente considerato posteriore all'*Agamemnone*, che come è noto ha come protagonista il fantasma di Tantalo. Questi fugge solo la terra e brama tornare negli Inferi, considerando la sua pena inferiore a quanto gli toccherebbe vedere nella sua casa (*Thy.* 80-3); inoltre cerca di opporsi, seppure vanamente, agli ordini della Furia, che pretende che egli spinga i suoi discendenti al delitto (vv. 95-100). La stessa ombra è consapevole di stare per essere superata, nel crimine, dalla propria stirpe, definita anche qui 'casa di Pelope' (v. 22): *iam nostra subit | e stirpe turba, quae suum vincat genus | ac me innocentem faciat et inausa audeat* (vv. 18-20). Il fantasma non dimostra odio per i suoi, né esplicita il suo timore; non vorrebbe perpetuare la catena di delitti né teme gli Inferi, che al contrario considera rassicuranti rispetto a quanto si sta preparando sulla terra. Del tutto differente l'atteggiamento dell'ombra di Tieste, che, se pure giunge a considerare auspicabile il ritorno nel mondo ctonio, è risalito sulla terra precisamente per perpetuare la vendetta, al cui fine ha commesso incesto. Le connotazioni del fantasma di Tieste, al di là dell'identità di ruolo e della parentela, sono dunque differenti rispetto a quelle del fantasma dell'avo Tantalo, e sembrano avvicinarlo, piuttosto, ad un altro protagonista tragico senecano, Edipo: protagonista della tragedia omonima che, secondo l'analisi stilistica di Fitch, sarebbe stata composta nello stesso periodo, ma anche delle *Phoenissae*, che sarebbero invece più tarde.⁷

Edipo infatti, come è noto, viene caratterizzato fin dall'inizio della tragedia dal timore;⁸ viene condannato dall'ombra del padre a rimanere al di fuori dal regno dei morti e da quello dei vivi (*eripite terras, auferam caelum pater*, *Oed.* 658), e la medesima condanna la infligge a sé stesso (*nec sepultis mixtus et vivis tamen | exemptus*, vv. 950-1); dopo l'accecamento, asserisce di aver fuggito volontariamente la luce (v. 1001); e ancora, in apertura delle *Phoenissae*, desidera sparire da ogni dimensione, il cielo e la terra: cerca infatti la via «che alleggerisca cielo e terra dal peso di questa vita nefanda» (vv. 6-7) – così Tieste afferma *fugio Thyestes inferos, superos fugo* (*Ag.* 4). Ancora, Edipo, sempre nelle parole del fantasma di Laio, regge scettri insanguinati (*cruenta scepra*, *Oed.* 642) – definiti *superba* nell'*Agamen-*

⁷ Fitch 2002, XXIV-XXVI; Boyle 2011, XIX.

⁸ Fra le prime parole che il re di Tebe riferisce a se stesso troviamo *infanda timeo* (*Oed.* 15), poco più avanti *metuo* e *horreo* (vv. 25-6) come qui *horret animus* (*Ag.* 5). Boyle 2019, 105-6, nota che «the terrified ghost» è un luogo comune, condiviso anche da Laio, ma mi pare che qui Seneca alluda soprattutto a Edipo.

none (v. 10),⁹ e il suo destino è legato ad un oracolo, come quello di Tieste, e in particolare a Febo, che ha un ruolo cruciale anche nell'*Agamemnon*.¹⁰ Inoltre, il piacere provato da Tieste all'idea di tornare negli Inferi (*libet reverti*, Ag. 12) è il medesimo dichiarato da Edipo nell'ultimo verso del dramma, per essere accompagnato dalle personificazioni infernali (*ducibus hic uti libet*, Oed. 1061; cf. *Tartaro condi iuvat*, *Phoen.* 144).

Dove c'è Edipo, c'è l'incesto, con tutto il suo bagaglio di perversioni parentali, che non mancano neppure qui: Tieste infatti, in ossequio ad un oracolo, commise incesto con la figlia Pelopea, e ne nacque Egisto.¹¹ A questo delitto si fa riferimento in particolare nei vv. 26-36¹² dell'*Agamemnon*, che culminano con l'affermazione: *versa natura est retro*. | *Avo parentem, pro nefas, patri virum, | natis nepotes miscui - nocti diem* (vv. 34-6). La medesima insistenza sulla sovversione delle leggi naturali,¹³ espressa fra l'altro dall'imbarazzo lessicale relativo ai termini di parentela, si trova, come noto, nell'*Edipo* (*quae leges ratas | Natura in uno vertit Oedipoda*, vv. 942-3) e nelle *Fenicie* (*avi gener patrisque rivalis sui, | frater suorum liberum et fratrum parens; | uno avia partu liberos peperit viro, | sibi et nepotes*, vv. 134-6).¹⁴ Edipo, nel prologo della sua tragedia, definisce questo delitto, anche in questo caso vaticinato dall'oracolo, peggiore del parricidio (*Oed.* 17-18): così fa anche Tieste (Ag. 28-30). E lo stesso Edipo, nelle *Phoenissae*, teme di commettere incesto anche con la figlia Antigone (v. 50). In questa tragedia, Edipo si comporta in modo molto simile al Tieste dell'*Agamemnone*: considera il suo crimine il peggiore di tutti, ma non esclude che i suoi discendenti possano superarlo (*nullum crimen hoc maius potest | natura ferre. Si quod etiamnum est tamen, | qui facere possint dedimus*, vv. 272-4); esorta i suoi figli maschi a compiere azioni degne del loro padre, che diano prova della sua paternità (vv. 333-7;¹⁵ cf. vv. 285-7), e che si addicano al suo

⁹ Su questa immagine, probabilmente eco di Eur. *El.* 321-2, cf. Berno 2016, 63-7.

¹⁰ Su Febo come divinità oracolare propria della tragedia Boyle 2019, LXXIX-LXXX.

¹¹ Fonti: ps.-Apollod. *Epit.* 2.14; Hyg. *Fab.* 88.254. Sul parallelo Tieste/Edipo in questi versi Schiesaro 2003, 203-4.

¹² Sulla frequenza di termini parentali in questi versi Borgo 1993, 38-40, che sottolinea l'affinità con l'*Edipo*.

¹³ Su questo *Leitmotiv* del teatro senecano, non esclusivo ma frutto di una rilettura di precedenti greci anche alla luce del sostrato filosofico stoico, Motto 1985; Trombino 1988-89, 142-4; Schiesaro 2003, 177-220; Paschalis 2010, 211-13; Kugelmeier 2014, 499-500; Mazzoli 2016; vedi anche il paragrafo successivo.

¹⁴ Frank 1995, 117 *ad loc.*, cita le parole di Elettra ad Egisto: *per scelera natus, nomen ambiguum suis, | idem sororis gnatus et patris nepos* (Ag. 984-5).

¹⁵ Cf. Frank 1995, 170 *ad loc.*, che cita *fatale miserae matris agnosco malum* (*Phaedr.* 113).

matrimonio (v. 357), così come Tieste fa con Egisto (*Ag.* 51-2).¹⁶ Anche l'utilizzo del verbo *maculo*, 'contaminare', poco frequente specie se privo di ablativo strumentale (*nec hactenus fortuna maculavit patrem*, v. 28), trova corrispondenza nell'esortazione rivolta da Edipo ai suoi figli di macchiarsi dei peggiori delitti, fra cui la contaminazione dei lari (*maculatos lares | conflate, Phoen.* 343-4); così *miscete cuncta*, 'stravolgete ogni cosa' (*Phoen.* 342) sembra riecheggiare la rivendicazione dello stravolgimento delle generazioni (*natis nepotes miscui, Ag.* 36) pronunciata da Tieste. Dunque Edipo, assassino e incestuoso per un oracolo di Febo, fuggito e rifiutato da entrambi i regni, infero e terreno, come Tieste, come Tieste riappare volontariamente in un'altra tragedia - vivo ma maledetto e bramoso di morte, non meno di un'ombra¹⁷ - per far sì che la sua stirpe perpetui la catena di delitti.

Ma Tieste ha qualcosa di più di Edipo: il cannibalismo della carne dei figli. Questo delitto, che nel *Tieste* verrà descritto come una sorta di rovesciamento mostruoso della gravidanza, che da atto di vita diviene strumento di morte, viene qui portato al suo termine estremo, e descritto prima come autofagia (*viscera exedi mea, Ag.* 27), poi come violenza sessuale (v. 32),¹⁸ consapevolmente e liberamente voluta nel caso della figlia Pelopea, senza alcun timore (*non pavidus*, v. 31). A quanto pare, il *maius scelus* volontariamente compiuto da Tieste, che gli fa pronunciare orgogliosi proclami di vittoria su qualsiasi altro grande artefice di delitti (*vincam [...] cunctos*, v. 25)¹⁹ non si rapporta solamente al delitto di suo fratello, ma anche a quello di Edipo, incestuoso inconsapevole e sconvolto dal suo gesto.

E dunque, Agamennone entra in scena: *adest* (v. 43), come Tieste aveva detto di sé, al v. 2, *adsum*, con formula tecnica teatrale,²⁰ quasi a siglare un passaggio di testimone fra due protagonisti, zio e nipote, entrambi vittime di congiunti: e la presenza di Agamennone viene affermata solo per venire a coincidere, nel medesimo verso, con il ruolo di vittima della moglie: *adest - daturus coniugi iugulum suae* (v. 43).²¹ Così inizia la profezia del fantasma: il lessico, in particola-

¹⁶ Quest'ultima analogia è segnalata da Boyle 2019, 134 *ad loc.*, che rimanda ai vv. 907-8 (citati più avanti).

¹⁷ Non a caso si definisce un corpo morto, *cadaver*, *Phoen.* 36. Anche il Citerone su cui decide di tornare, con l'intenzione di darsi la morte, ha connotazioni ctonie (Landolfi 2012).

¹⁸ Grazie alla duplice accezione di *ire* al v. 32, 'divorare' e 'penetrare' (come *inire*), per cui cf. Tarrant 1976, 174-5 e Boyle 2019, 120 *ad loc.*; Bonandini 2019, 150-1. Su analoghi giochi verbali nelle tragedie Rimell 2012, 4-5; 17-18. Sul nesso antropologico fra incesto e cannibalismo Guastella 2001, 73-4; cf. Littlewood 1997, 75-80.

¹⁹ Tarrant 1976, 172, lo definisce «exceptionally confident».

²⁰ Boyle 2019, 102-3 *ad loc.*

²¹ Morte gladiatoria, come notano Tarrant 1976, 178 e Boyle 2019, 128-9 *ad loc.*

re la ricorrenza di *video* (v. 46)²² e dei verbi al futuro, e il registro stilistico, ricco di asindeti e sospensioni, configurano questa parte del discorso come visionario, esattamente come sarà per Cassandra.

Il delitto si configura da subito come vendetta:²³ *iam iam natabit sanguine alterno domus* (v. 44), la reggia verrà sommersa dall'altro sangue – non più da quello dei figli di Tieste, ma da quello del figlio di Atreo. In una sorta di *hysteron proteron*, Tieste vede, dopo il sangue, una serie di armi, e la testa spaccata del re (*enses secures tela, divisum gravi | ictu bipennis regium video caput*, vv. 45-6). La genericità della formulazione ha l'effetto di sminuire e derubricare il ruolo cruciale di Clitemestra, che com'è noto detiene l'ascia bipenne²⁴ ma non viene nominata, alla stregua di ultimo atto della strage: dalle parole del fantasma, infatti, non è chiaro a chi si debba il *divisum caput* del re.²⁵ Il focus si sposta subito su Egisto:²⁶ il delitto viene definito 'motivo della sua nascita' (*causa natalis tui*, v. 48). E Tieste manifesta la sua personale interpretazione del ruolo paterno esortando suo figlio a mettere da parte il timore, come questi farà poi con Clitemestra. Il fantasma dunque riduce e riconduce il delitto alla sua famiglia.²⁷

22 Sull'importanza della visione nell'*Agamemnone*, Mazzoli 2016, 328-31; Boyle 2019, 106 *ad loc.* Come si vedrà, questo lessico è molto frequente anche in relazione a Cassandra.

23 Shelton 1976, 36: «revenge tragedy»; Paschalis 2010, 213-17. Sui crimini di famiglia Rivoltella 1993, 124-8.

24 Suo attributo topico, ma a quanto pare assente in Eschilo, su cui cf. Aricò 1990, 36; Nova 2015, 7; Boyle 2019, 131 *ad loc.* (che nota anche la differenza con la descrizione del delitto). Sul ruolo cruciale di Clitemestra, Castagna 2015.

25 Eco sofoleca: «Ma furono mia madre e il suo amante Egisto | a spaccargli in due il cranio con l'ascia assassina» (*El.* 98-9, trad. Tonelli 2018); cf. Tarrant 1976, 179.

26 Sull'eccezionalità della sua impresa Philippides 2013, 124.

27 Già nell'*Odisea*, quando la morte di Agamemnone viene narrata da Proteo a Menelao, la responsabilità viene attribuita esclusivamente a Egisto, di cui si sottolinea la paternità tiesteica: «Egisto [...] figlio di Tieste [...] andò a chiamare Agamemnone [...] Lo condusse, che non sospettava la fine, e l'uccise dopo averlo invitato, come chi ammazza un bue alla greppia» (*Od.* 4.517; 532-5, trad. Privitera 1991). In questo contesto, troviamo il riferimento al banchetto (e la similitudine del toro, Aricò 1990, 30), che spiega l'insistenza del fantasma di Tieste su questo dettaglio, poco sviluppato nella descrizione dell'effettivo delitto. Lo stesso fantasma di Agamemnone, nel raccontare a Odisseo la sua fine, perlomeno inizialmente dà più rilievo ad Egisto che a sua moglie: «non mi vinse Poseidone dentro le navi [...] ma Egisto, dopo aver preparato la morte e il destino, con la mia sposa funesta mi uccise, invitandomi a casa a mangiare» (*Od.* 11.406-11), anche se il successivo racconto vede solo lei infierire su Cassandra e sul marito (11.421-6). Anche nel libro 24, l'ombra di Agamemnone, parlando con quelle dei Proci, prima ricorda entrambi gli uccisori (24.96-7), poi si sofferma su Clitemestra (24.199-202), ma in questo caso la scelta è determinata dal confronto con la fedeltà di Penelope. Secondo Degiovanni 2004, 381 nota 24, la scelta dell'ambientazione conviviale, rispetto all'alternativa del bagno presente in Eschilo ed Euripide (*El.* 157-8), si deve precisamente all'intento di riunire le due linee interpretative, quella legata alla stirpe dei Tantalidi e quella radicata nel destino di Troia.

Nonostante i suoi delitti investano principalmente il suo ruolo di padre, è proprio questo che Tieste rivendica con maggior forza: appunto perché gli ha consentito di generare il suo vendicatore. Come il figlio Egisto è degno di suo padre (*patre dignum*, v. 34), così è altrettanto degno di sua madre, macchiatasi per volere divino della colpa più grave, l'incesto, al solo scopo di portare avanti la faida familiare: (*an deceat hoc te? Respice ad matrem: decet*, v. 52). La formulazione dell'ombra di Tieste, che chiede ad Egisto di guardare a sua madre come modello, è forse debitrice dell'autorivelazione della Furia a Turno nel libro settimo dell'*Eneide*, dove ritroviamo sia il modulo *respice ad* che l'asseverativo *adsum* (*respice ad haec: adsum* [cf. *Ag. 2*] *dirarum ab sede sororum | bella manu letumque gero, Aen. 7.454-5*). Il *cotè* demoniaco e la previsione, o meglio coazione, a commettere delitti fanno sì che le due scene siano largamente sovrapponibili.

Ancor più interessante è il richiamo ai legami familiari, che realizza una sorta di perversione del *mos maiorum*: Tieste infatti sottolinea quella somiglianza di tratti comportamentali fra genitori e figli che era un pilastro portante della cultura romana,²⁸ richiamata da Seneca anche nelle opere in prosa, nonché da Atreo nel *Tieste e*, come abbiamo visto, da Edipo nelle *Phoenissae*.²⁹ e così nell'*Agamemnon* stesso, in cui il coro si rivolge a Giove definendosi 'discendenza non degenerare' (*non degenerem | respice prolem, Ag. 387-8*).³⁰ Ma la crudeltà come tratto ereditario è luogo comune che sconfinava dalla tragedia per arrivare alla storiografia: ne abbiamo testimonianza in Svetonio sia per Caligola che per Nerone.³¹

L'importanza della trasmissione potremmo dire genetica della crudeltà è senza dubbio rilevante per Seneca, tanto da motivare, presumibilmente, il fatto che l'origine incestuosa di questo personaggio sia ossessivamente ripetuta nella tragedia, a differenza di quanto accade in Eschilo.³²

Siamo così giunti al termine del prologo: il terrore che aveva provato l'ombra nello scorgere la soglia della reggia è dissipato, anzi ora

²⁸ Cf. Bettini 2009, 12-18; vedi anche la nota successiva.

²⁹ Cf. *ad M.* 26, 3. In *epist.* 84.8 Seneca esemplifica il concetto di *aemulatio* precisamente con l'immagine della relazione padre/figlio: *etiam si cuius in te comparebit similitudo quem admiratio tibi altius fixerit, similem esse te volo quomodo filium, non quomodo imaginem* (vd. Berti 2018, 444-5 *ad loc.*). Boyle 2019, 134 *ad Ag.* 52, rimanda a *Thy.* 242: *Tantalum et Pelopem aspice*; cf. *Thy.* 327-30; *Phoen.* 205-87. Cf. Guastella 2001, 60-72; Lentano 2007, spec. 116-18, per l'ereditarietà dell'animo crudele.

³⁰ Sull'ovvia ironia del passo, data la genia delittuosa dei tantalidi, Boyle 2019, 274 *ad loc.*

³¹ Suet. *Cal.* 25.4 *Nec ullo firmiore indicio sui seminis esse credebatur quam feritatis, quae illi quoque tanta iam tum erat, ut infestis digitis ora et oculos simul ludentium infantium incusserat*; Suet. *Nero* 39.2 *Quis negat Aeneae magna de stirpe Neronem? | Sustulit hic patrem, sustulit ille matrem*.

³² Come rileva Schenkeveld 1976, 400-1.

è lui a infondere coraggio al figlio esitante,³³ prima di farsi scrupolo per il mondo e tornare negli Inferi, per dar modo al sole di sorgere. Tieste, al contrario dei fantasmi che di solito vengono risucchiati nelle tenebre dalle prime luci dell'aurora, rovescia i ruoli,³⁴ ritirandosi volontariamente per consentire che si faccia giorno. A sua volta, l'immagine di Febo trattenuto dalla presenza dell'ombra nell'ultimo verso del prologo, se per un verso si riconnette ad un luogo comune tragico molto frequentato anche da Seneca,³⁵ d'altra parte mi sembra apparentato in particolare con il sole incerto, il *Titan dubius* che apre l'*Edipo* (v. 1), anch'esso esitante e trattenuto da un *nefas* in atto,³⁶ e che nell'*Agamemnone* ricorre con identica *iunctura* nella scena della morte del re (*Ag.* 909).

3 Cassandra profetessa e la riscrittura del prologo

Cassandra³⁷ appare nell'*Agamemnone* con tutto il suo bagaglio tradizionale da profetessa invasata: pallore, tremito, capelli irti, singulti, occhi rovesciati, vani tentativi di rifiutare la potenza profetica del Dio. In particolare, si chiede il perché della sua condizione, dal momento che non ha più Troia per cui profetare (*iam Troia cecidit - falsa quid vates ago?*, v. 725). A suo modo di vedere, il suo dono profetico ha senso solo in riferimento alla patria; caduta questa, persa la famiglia, la casa e la libertà in quanto schiava di Agamemnone, avrebbe dovuto perdere anche la capacità di predire il futuro.

La profetessa, ricalcando il ruolo che le assegna Eschilo ma anche quello già rivestito da Tieste nel prologo della tragedia, *vede* il futuro, concetto espresso con il verbo *cerno* (v. 730) e più avanti, due volte, come si vedrà, con il medesimo *video* sopra riferito al fantasma. La visione si manifesta, paradossalmente, a partire da un buio innaturale (vv. 726-7) analogo a quello infero da cui era emersa l'ombra di Tieste (vv. 1-2),³⁸ a sua volta responsabile di inedite mescolanze fra notte e giorno (v. 35): questa origine dimostra la sua provenienza da

³³ Su questo motivo nell'*Agamemnone*, Tietze 1987; Star 2006, 221-9.

³⁴ Tarrant 1976, 180.

³⁵ Boyle 2019, 137; cf. Caviglia 1986-87, 147-9; Philippides 2013, 125-6 ; Pillinger 2019, 220-1. Nell'*Agamemnone* ci sono tre riferimenti all'arrestarsi di Febo (Tarrant 1976, 176 *ad loc.*); qui, in relazione alla nascita di Egisto (295-7) e al delitto stesso (908-9); senza contare che, come sottolinea lo stesso Egisto e allude Tieste in questi versi, è a un oracolo di Febo che si deve la sua nascita (294 *auctore Phoebos gignor: haud generis pudet*).

³⁶ Su cui cf. Tietze Larson 1994, 125; Mantovanelli 2014b, 280-3. *Dubius* riferito al Sole è anche nel *Thyestes* (120-1).

³⁷ Calder 1976, 32-6; Mazzoli 2016, 329-31; Paschalis 2010; Pillinger 2019, 195-225. Sulle affinità con Tieste Boyle 2019, 431 *ad* 867-909; Pillinger 2019, 199-200.

³⁸ Boyle 2019, 379 *ad* 726-33.

una dimensione altra. La previsione è inizialmente doppia (vv. 728-9): una diplopia che consente a Cassandra di rileggere il paradigma di Troia nel destino di Micene, l'esempio di Paride in quello di Egisto;³⁹ poi si focalizza su Clitemestra, non nominata ma definita folle, *vecors* (v. 734). L'omicidio viene descritto come una lotta fra animali (*victor ferarum colla sublimis iacet | ignobili sub dente Marmaricus leo, | morsus cruentos passus audacis leae*, vv. 738-40): in questo caso Clitemestra, la leonessa, ha il posto d'onore, e anche Agamennone, il leone, mantiene la sua dignità (*victor ferarum*, v. 738), mentre Egisto viene definito *ignobilis* (v. 739), e presumibilmente identificato con un leone vigliacco,⁴⁰ che approfitta della sconfitta del grande predatore.

Cassandra dunque sostituisce alla visione confusa ma realistica di Tieste un'apparizione allegorica, in cui però Egisto, nonostante all'inizio gli venisse attribuito il ruolo di secondo Paride, viene sprezzantemente relegato ad una posizione subalterna, sia a confronto con Agamennone che con Cassandra, la cui grandezza esorbita rispetto all'iniziale definizione di *vecors* per prendere forma in una inedita *audax lea* (v. 740). La versione del delitto offerta dal fantasma risulta qui rovesciata nei ruoli, se non nella vicenda.

A questo punto, il racconto di Cassandra si rincongiunge direttamente con le dichiarazioni di Tieste. Se il fantasma si avvicina alle movenze profetiche per le modalità del discorso e per il lessico visionario, da parte sua la veggente si approssima al suo doppio infero rivolgendosi agli Inferi stessi, che afferma di vedere, come se ne facesse parte. Cassandra, infatti, vede (ancora *video*, vv. 745; 751) le ombre dei suoi, come se fosse lei stessa scesa a trovarle – anzi afferma: *te sequor [...] pater*, v. 742 – e si rivolge loro direttamente, con il vocativo e la seconda persona:⁴¹ il padre, i fratelli Ettore, Troilo, Deifobo, tutti sfigurati dalle ferite (vv. 742-9). Troia intera viene ridotta a sole quattro persone, il re e tre principi guerrieri uccisi dai nemici: anche per la profetessa, il delitto si configura come una vendetta per la sua famiglia, e che la sua famiglia merita e aspetta. E, come Tieste di buon grado era salito sulla terra per maledire la sua patria, così Cassandra nel suo invasamento gioisce di scendere agli Inferi (*iuvat per ipsos ingredi Stygios lacus, | iuvat videre Tartari sa-*

39 Sul parallelismo Troia-Micene, e sulla specularità fra vincitori e vinti, Lohikoski 1966, 63-70; Lefèvre 1966; Mader 1988, 76-80; Degiovanni 2004, 384-6; Tola 2009, 92-5; Mazzoli 2016, 333-7; Pipitone 2017; Boyle 2019, 285-6 *ad* 408-13.

40 Cf. Aesch. *Ag.* 1224, con Mazzoli 2016, 314 e Aricò 1990, 31, che nota come Egisto sia anche paragonato ad un lupo (Aesch. *Ag.* 1259); Degiovanni 2004, 374-80. Per il motivo dell'effeminatezza/mancanza di virilità nelle tragedie, Littlewood 1997, 71-5.

41 Borgo 1993, 32 nota l'enfasi dei vocativi ai vv. 742-3. Si noti che Ennio nell'*Alexander* immaginava un'allocuzione al fantasma di Ettore, che la maggior parte degli studiosi attribuiscono a Cassandra (Enn. *Trag.* 69 Joc. = *TrRF* 21, pp. 66-8 M. con Manuwald 2012, 68).

evum canem, vv. 750-1)⁴² come toccherà a breve, a lei⁴³ e ad Agamemnone, il vincitore e la sconfitta, nella vita reale. La sua unica richiesta è che i suoi Frigi possano assistere al compiersi della vendetta (ancora termini legati alla vista: *prospiciat* e *spectate*, vv. 757-8): così fa anche Tieste, che emerge dagli Inferi al medesimo fine. La sovrapposizione fra i due passi si fa ancor più evidente con la menzione di Cerbero e soprattutto di Tantalo, progenitore della stirpe e unico fra i grandi dannati ricordato da Cassandra: se Tieste ne sottolineava le affinità con i discendenti, poiché la sua colpa era legata, come quella di Atreo, ad un banchetto (vv. 19-21), allo stesso tempo la considerava minore rispetto alla propria (v. 22); da parte sua Cassandra, che, qualificando il dannato come *senex* (v. 770)⁴⁴ così come avviene nel prologo, sembra quasi volersi esplicitamente richiamare ad esso,⁴⁵ rappresenta Tantalo infelice per l'imminente morte del nipote (*maestus futuro funere*, v. 772), a fronte del gioire di Dardano. Ancora, Cassandra sentenza: *fata se vertunt retro* (v. 758), preannunciando la rivincita dei Troiani, ma anche parafrasando le parole di Tieste all'inizio del dramma: *versa natura est retro* (v. 34). Tieste fa riferimento ad un evento specifico, l'incesto, Cassandra in generale ai mutamenti del destino, ma entrambi esprimono uno stravolgimento della natura nelle sue leggi primordiali, come pure dell'elemento temporale, che da lineare finisce per risultare spiraliforme, in un incessante replicarsi, a parti invertite, delle medesime vicende.⁴⁶ Sia detto per inciso, questa ossessione per il passato, questo guardare indietro, al regno dei morti, per condizionare il futuro, ha non poco in comune non solo con la già citata reverenza sacrale per il *mos maiorum* tipica della cultura romana, ma anche con l'esortazione dello stoico Seneca ad impadronirci di quella che è di fatto l'unica dimensione temporale davvero nostra - la memoria - e ad imparare dai grandi maestri del passato: operazione che nella lettera 52 viene espressa precisamente con un verbo chiave della tragedia, *revertō*.⁴⁷

⁴² Boyle 2019, 110 *ad* 12-14. Littlewood 2004, 216-17 compara questo atteggiamento al sadismo di Atreo (*libet videre*, v. 903). Sull'aspetto spettacolare di questa scena Aygon 2016, 164.

⁴³ Su Cassandra 'stoica' Lefèvre 1966, 490-6; Corsaro 1978-79, 322-4; Mader 1988, 76-80; Mazzoli 2016, 337-40.

⁴⁴ *Senex* è attribuito che, come nota Boyle 2019, 115 *ad loc.*, ricorre anche in *Herc. F.* 752; *Herc. O.* 175, di probabile derivazione omerica (*Od.* 11.591); potrebbe anche trattarsi di un richiamo intenzionale al coro dei vecchi dell'*Agamemnone* di Eschilo (vv. 69-82).

⁴⁵ Anche *defessus*, nello stesso verso, potrebbe richiamare *sed sera tandem respicit fessos malis*, v. 37, su cui cf. Mazzoli 2016, 329 nota 15, 332. Sull'elenco dei dannati, Tarrant 1976, 168; Martina 1991, 140-1; Mantovanelli 2014, 127-46.

⁴⁶ Schiesaro 2003, 202-3, che cita anche *quae versat oculos* (v. 737).

⁴⁷ *Tu vero etiam ad priores revertere, qui vacant; adiuvere nos possunt non tantum qui sunt, sed qui fuerunt*, 52.7. Cf. *brev.* 10.14.2 *disputare cum Socrates licet, dubitare cum Carneade, cum Epicuro quiescere, hominis natura cum Stoicis vincere, cum Cyni-*

Cassandra dunque, pur essendo ancora estranea al regno dei morti, si dimostra partecipe alle loro sofferenze, li considera presenti con lei e li raffigura come attivamente interessati a quanto accade sulla terra; allo stesso modo si comporta Tieste, al punto da salire sulla terra di sua iniziativa. Entrambi sono figure liminali, la cui appartenenza al regno dei vivi o dei morti è labile e sfuggente: il confine stesso fra queste due dimensioni viene messo radicalmente in discussione, dal momento che i morti dimostrano di partecipare attivamente alle vicende dei vivi, influenzandole in modo decisivo, mentre i vivi – peraltro raffigurati in punto di morte – guardano ai morti come modelli e fonti di ispirazione imprescindibili. Anche la morte di Agamemnone non viene considerata in relazione ai vivi, se non nella veste, peraltro appena accennata, di assassini – e fra questi Clitemestra, per Cassandra, ha un ruolo primario; la lettura della profetessa, come quella dell'ombra malefica di Tieste, è focalizzata esclusivamente sui morti, e sulle vendette che essi pretendono.

È la profezia stessa che risponde alla domanda iniziale sul perché Cassandra abbia ancora il dono di Febo: la veggente sta ancora profetizzando per Troia, perché nel futuro vede la ripetizione di quello che è stato, a parti invertite, con la vendetta della sua patria, o meglio della sua famiglia, finalmente trionfante sul suo vincitore.

4 Cassandra narratrice e il riequilibrio delle parti

Veniamo ora, più rapidamente, al delitto vero e proprio, descritto ancora dalla testimone Cassandra – anziché da Clitemestra, come avviene in Eschilo –⁴⁸ ancora con *video* (v. 873) e *specto* (v. 875): quest'ultimo verbo, coniugato alla prima persona plurale, richiama il precedente *spectate* (v. 758) rivolto alla sua famiglia, la casa regnante di Troia, e la implica come spettatrice partecipe del delitto. Ancora una volta, anziché connettere questo banchetto fatale con quello cannibalesco orchestrato da Atreo in quella stessa reggia, la giovane prende le mosse dall'analogia Troia/Argo paragonandolo all'ultima notte di Troia (vv. 875-6). Egisto ha un suo ruolo riconosciuto: *regemne perimet exul et adulter virum?* (v. 884); gli viene riservato il primo colpo, e tuttavia questi, mezzo uomo qual è, non ri-

cis excedere. Il motivo era già platonico: in un celebre passo dell'*Apologia* riecheggia da Cicerone (*Tusc.* 1.98), Socrate si rallegra di andare nel regno dei morti, cosicché potrà parlare con i grandi del passato, compreso Agamemnone: «cosa non si darebbe, o giudici, per poter esaminare colui che ha condotto contro Troia quell'immenso esercito, oppure Odisseo, o Sisifo...» (*Apol.* 41bc, trad. Sassi 1993).

48 Corsaro 1978-79, 317-22; Aricò 1990, 38-40; Aygon 2016, 182. Lanza 1981, 470 ritiene che la Cassandra senecana sia più razionale di quella eschilea, perché la sua narrazione è piana anziché a singhiozzo come nel poeta greco.

esce decisivo: nell'affondare la spada, si blocca, terrorizzato dal suo stesso gesto (vv. 890-1). La narrazione, nello specifico, si differenzia da entrambe le profezie: Agamennone, prima descritto da Cassandra come leone, qui è un cinghiale avviluppato dalle reti e tuttavia furioso nel tentativo disperato di liberarsi; Clitemestra, prima *vecors*, qui ancora *furens* (v. 897), ma significativamente definita *uxor* nel momento cruciale dell'inganno (v. 881),⁴⁹ sferra il colpo decisivo con la bipenne: colpo tuttavia ancora imperfetto, che lascia la testa appesa per un lembo sottile al tronco (*habet, peractum est. Pendet exigua male | caput amputatum parte et hinc trunco cruor | exundat, illinc ora cum fremitu iacent*, vv. 901-3). Questo dettaglio si differenzia da quanto sostenuto dal fantasma di Tieste, che parlava di 'testa spaccata' (vv. 45-6).

Le profezie, dunque, vengono parzialmente smentite dal racconto mimetico, sia nella lettera dell'avvenimento, sia soprattutto nel ruolo dei protagonisti: Egisto e Clitemestra risultano qui assumere un ruolo paritario - lui primo ma inefficace, lei decisiva ma seconda - e nessuno dei due assurge alla perfezione nel *nefas* che altri loro omologhi nel delitto, come Atreo o Medea, potranno vantare. Sia la predilezione di Tieste per suo figlio Egisto che quella di Cassandra per Clitemestra risultano perciò frustrate. Cassandra qui non è profetessa, ma testimone: e, dopo l'iniziale esultanza per Troia, riequilibra le responsabilità dei protagonisti e le narrazioni tendenziose delle due profezie, sottolineando, nel descrivere il loro inferire sul cadavere, come entrambi rispondano ai loro congiunti: lui al padre Tieste, lei alla sorella Elena: *uterque tanto scelere respondet suis: | ecce hic Thyestae natus, haec Helenae soror* (vv. 906-7). Questa osservazione individua e rivela con assoluta chiarezza le due distinte letture, ricongiungendole in una momentanea sintesi, ma sotto il segno di Tieste: infatti la scena si conclude, ancora una volta come il prologo, con il Sole costretto dal dannato a forzare il suo corso (vv. 908-9).⁵⁰

5 Conclusione

Le narrazioni del delitto offerte da Tieste e Cassandra si potrebbero definire, in termini moderni, *gender-oriented*: l'una indirizzata alla componente maschile, l'altra a quella femminile del delitto: Tieste si concentra su Egisto, Cassandra su Clitemestra. È il già citato verso 907 della narrazione a chiarire la situazione, riconducendo entrambi i protagonisti alle loro stirpi, e ancora distinguendo una linea ma-

⁴⁹ Borgo 1993, 30, che nota anche l'accostamento quasi in enallage con *hostilis* nel medesimo verso.

⁵⁰ Cf. Boyle 2019, 447 *ad loc.*

schile padre-figlio da una femminile, sorella-sorella: *est hic Thyestae gnatus, haec Helenae soror* (v. 907).⁵¹ Nell'ottica dei due personaggi, Egisto esiste solo in subordine ai piani del padre, per vendicarsi sui discendenti di Atreo, Clitemestra in quanto sorella di Elena e dunque legata al destino di Troia. In verità, né Tieste, né Cassandra cercano di comprendere o spiegare il dramma di Clitemestra, Egisto e Agamennone; entrambi, veggenti ciechi alle dinamiche familiari a loro estranee, rileggono il delitto in funzione dei loro fini,⁵² che sono fini di vendetta: vendetta per i suoi figli contro il figlio di Atreo secondo Tieste; vendetta per i Troiani, o meglio per la famiglia regnante di Troia, sui Greci secondo Cassandra. Tieste dunque riduce la tragedia a dramma familiare, ma della *sua* famiglia, i cui discendenti sono ridotti a meri strumenti della catena di delitti; Cassandra la proietta sullo sfondo grandioso della guerra di Troia, rileggendola come vendetta sui Greci vincitori⁵³ e sterminatori della sua famiglia proprio grazie al legame di sangue fra Clitemestra ed Elena. In entrambi i casi, si tratta di vendette familiari o vissute come tali, e Agamennone perde la sua identità e individualità; per Tieste è solo il figlio di Atreo, per Cassandra solo il capo dei Greci, dunque il simbolo di tutti loro. Ciascuno legge nell'*Agamennone* la *sua* tragedia, e cerca di indirizzarne e monopolizzarne l'interpretazione con un atto profetico; ciascuno, pur vedendo il futuro, guarda indietro, al passato, al regno dei morti come alla radice e alla motivazione del presente e del quanto avverrà: di qui la frequenza del motivo dell'inversione temporale. Tieste e Cassandra non sono anticipatori dello svolgersi della narrazione, ma manipolatori della realtà: le loro profezie sono altrettante aspirazioni ad un ruolo autoriale che condizioni l'interpretazione, se non l'andamento, della vicenda. Lo stesso si può dire per Clitemestra, che non profetizza ma pianifica l'omicidio con Egisto: dal punto di vista della regina, Agamennone muore non tanto in quanto figlio di Atreo o in quanto re, ma in quanto marito traditore⁵⁴

51 Fantham 1981-82, 124 nota che anche i vv. 162-5 riuniscono i due motivi.

52 Un cenno in questa direzione in Tarrant 1976, 334; sulla soggettività della descrizione del delitto da parte di Cassandra Dupont 1995, 177-8. Seneca di fatto distingue motivi già presenti in Eschilo: nel modello greco, la vendetta di Troia è più volte citata dal Coro, mentre Cassandra (*Ag.* 1217-22), e più diffusamente Egisto in persona (vv. 1577-611), si rifanno al motivo della vendetta degli Atridi: la stessa Clitemestra si definisce 'il genio vendicatore' del delitto di Atreo (vv. 1497-505). Sulla focalizzazione soggettiva del narratore cf. De Jong 2014, spec. 73-6. Il lavoro si riferisce alla figura del nunzio in Euripide, ma può ben applicarsi ai due personaggi in oggetto, che nei passi in esame fungono esattamente da narratori.

53 Motivo soverchiante secondo Fantham 1981-82.

54 Sulle varie motivazioni dell'uccisione Schenkeveld 1976, 402; Aygon 2016, 241-7; Briguglio 2020, 700-5 (sui tratti virili ed elegiaci compresenti nel personaggio). Sul tema del tradimento e sui precedenti ovidiani di Seneca, che instaurano un parallelo con la vicenda di Ercole e Deianira, Marcucci 1994; in generale sulla gelosia di Cli-

e padre colpevole dell'assassino di sua figlia. Da questo punto di vista, la rovina di Troia viene ridotta all'uccisione di Ifigenia, e il ruolo di Egisto a quello di comprimario. Ancora una volta, la tragedia si riduce ad una questione di famiglia. Queste tre chiavi di lettura⁵⁵ si incontrano e si sovrappongono lungo tutta la tragedia, senza che una riesca a prevalere sull'altra: ne risulta un dramma senza protagonisti e, come è stato notato, con elementi di incoerenza.⁵⁶ Non a caso, ciascuno dei personaggi reclama per sé la palma del *maius nefas*, *Leitmotiv* delle tragedie senecane,⁵⁷ ricorrendo ai moduli tipici di grandi artefici di delitti come Atreo e Medea: oltre appunto a *maius nefas* (Clitemestra, v. 124) o *maius scelus* (Tieste, v. 29; cf. v. 25),⁵⁸ anche *decet*⁵⁹ (Egisto, Clitemestra, vv. 52; 124), *iuvat*⁶⁰ e *bene est* (Cassandra, vv. 750-1; 870).⁶¹

Il ruolo autoriale che ciascun personaggio cerca di rivendicare a sé rimane sfuggente, sembra trascolorare da uno all'altro più che appartenere a qualcuno in modo definito. L'unico elemento unificatore di queste tre linee interpretative è la morte di Agamennone, che mette d'accordo tutti: condannato da tutti i suoi ruoli – figlio, zio, re, generale, marito, padre – a cadere sotto l'ascia bipenne, il re dei re, completamente privo di autorialità e quasi anche di parola, si ridurrà a vittima inerme e occasione, per suo figlio Oreste, di un'altra, definitiva vendetta.

temestra Mader 1988; Degiovanni 2004, 389-92; anche Audano 1998 connette Apollo al genere elegiaco. Ridimensiona invece il peso del tradimento nella tragedia Borgo 1993, 62-6, che d'altra parte (90-1) sottolinea la rilettura in chiave 'familiare' del mito da parte di Seneca.

55 Un cenno in Boyle 1983, 37.

56 Schiesaro 2014; Briguglio 2020, 710.

57 Seidensticker 1985; Boyle 2019, 116-17 *ad* 25-7 e 118 *ad* 28-30. Secondo Narducci 2007, questo motivo potrebbe risalire ad Accio, *Atreus* fr. 3 R.² *maior mihi moles, maius miscendumst malum*.

58 *Tro.* 45; *Phoen.* 531; *Med.* 933; *Phaedr.* 143; *Oed.* 18; *Thy.* 267-8, 745-6.

59 *Oed.* 1003; *Tro.* 1003.

60 *Med.* 11-13; 915; *Thy.* 716-17; 1101-2.

61 *Med.* 1019; *Thy.* 889; Littlewood 2004, 215-26.

Bibliografia

- Allendorf, T.S. (2013). «The Poetics of Uncertainty in Senecan Drama». *MD*, 71, 103-44.
- Aricò, G. (1990). «Le morti di Agamennone (da Omero a Seneca)». *Aev(ant)*, 3, 29-41.
- Aricò, G. (2015). «Ancora sulle morti di Agamennone (e di Egisto)». *Aev(ant)*, 15, 35-47.
- Audano, S. (1998). «Apollo nel secondo coro dell'*Agamennone* (vv. 322-339)». *Paideia*, 53, 3-8.
- Aygon, J.-P. (2016). «*Ut scaena, sic vita*». *Mise en scène et dévoilement dans les oeuvres philosophiques et dramatiques de Sénèque*. Paris: De Boccard.
- Berno, F.R. (2016). «Lo scettro cruento di Edipo. Sen. *Oed.* 642 e dintorni». *Pan*, 5, 61-73.
- Berti, E. (2018). *Lo stile e l'uomo. Quattro epistole letterarie di Seneca (Sen. "epist." 114; 40; 100; 84)*. Pisa: Edizioni della Normale.
- Bettini, M. (2009). *Affari di famiglia. La parentela nella letteratura e nella cultura antica*. Bologna: il Mulino.
- Bonandini, A. (2019). «*Nefas*. Empietà, reticenza e dinamiche della comunicazione nelle tragedie di Seneca». *QUCC*, 122(2), 121-56.
- Borgo, A. (1993). *Lessico parentale in Seneca tragico*. Napoli: Loffredo.
- Boyle, A.J. (1983). «*Hic epulis locus*». The Tragic Worlds of Seneca's "*Agamemnon*" and "*Thyestes*". *Ramus*, 12, 199-228.
- Boyle, A.J. (1983). *Tragic Seneca. An Essay in the Theatrical Tradition*. London; New York: Routledge.
- Boyle, A.J. (ed.) (2011). *Seneca, "Oedipus"*. Oxford: Oxford University Press.
- Boyle, A.J. (ed.) (2019). *Seneca, "Agamemnon"*. Oxford: Oxford University Press.
- Briguglio, S. (2020). «La geografia dell'adulterio. Ruoli sessuali, mito e tensioni di genere nell'*Agamemnon* di Seneca». *Maia*, 71(3), 699-710.
- Calder, W.M. (1976). «Seneca's *Agamemnon*». *CPh*, 71, 27-36.
- Cardini, F.; Larini, G. (a cura di) (2017). *Lo spettro e la verità. Fantasmì, apparizioni, profezie, dalla "Bibbia" al "Decameron"*. Padova: Libreria Universitaria.
- Castagna, L. (2015). «Sull'*Agamennone* senecano». *Aev(ant)*, 15, 49-56.
- Caviglia, F. (1986-87). «Elementi di tradizione epica nell'*Agamemnon* di Seneca». *QCTC*, 4-5, 145-65.
- Centanni, M. (2017). «Fantasmì che evocano fantasmì. Dario, Agamennone e Clitemnestra nelle tragedie di Eschilo». Cardini, Larini 2017, 91-114.
- Corsaro, F. (1978-79). «L'*Iliupersis* nell'*Agamemnon* di Seneca». *HLK*, 18-19, 301-39.
- De Jong, E. (2014). *Narratology and Classics: A Practical Guide*. Oxford: Oxford University Press.
- Degiovanni, L. (2004). «Sui modelli dell'*Agamemnon* di Seneca: tre note testuali e interpretative». *SCO*, 50, 373-95.
- Dupont, F. (1995). *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*. Paris: Belin.
- Fantham, E. (1981-82). «Seneca's *Troades* and *Agamemnon*: Continuity and Sequence». *CJ*, 77(2), 118-29.
- Fitch, J.G. (ed.) (2002). *Seneca, Tragedies*. Vol. 1, *Hercules; Trojan Women; Phoenician Women; Medea; Phaedra*. Cambridge (MA); London: Harvard University Press.

- Frank, M. (ed.) (1995). *Seneca's "Phoenissae". Introduction and Commentary*. Leiden: Brill.
- Guastella, G. (2001). *L'ira e l'onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*. Palermo: Palumbo.
- Kugelmeier, C. (2014). «*Agamemnon*». Damschen, G.; Heil, A. (eds), *Brill's Companion to Seneca. Philosopher and Dramatist*. Leiden; Boston: Brill, 493-500.
- Landolfi, L. (2012). «Orografia di delitti: Seneca, Edipo e il monte maledetto. Per un'interpretazione del 'prologo' delle *Phoenissae*». Landolfi, L. (a cura di), *'Ibo, ibo qua praeurupta protendit iuga / mons Cithaeron'. Poesia, luci e ombre nei prologhi senecani*. Bologna: Pàtron, 51-69.
- Lanza, D. (1981). «Lo spettacolo della parola. Riflessioni sulla testualità drammatica di Seneca». *Dioniso*, 52, 463-76.
- Larini, G. (2017). «L'ontologia del personaggio di Polidoro nell'*Ecuba* di Euripide». Cardini, Larini 2017, 115-59.
- Lavery, J. (2004). «Some Aeschylean Influences on Seneca's *Agamemnon*». *MD*, 53, 183-94.
- Lefèvre, E. (1966). «Schicksal und Selbstverschuldung in Senecas *Agamemnon*». *Hermes*, 94, 482-96.
- Lentano, M. (2007). *La prova del sangue. Storie di identità e storie di legittimità nella cultura romana*. Bologna: il Mulino.
- Littlewood, C. (1997). «Seneca's *Thyestes*: The Tragedy with no Women?». *MD*, 38, 57-86.
- Littlewood, C.A.J. (2004). *Self-Representation and Illusion in Senecan Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Lohikoski, K.K. (1966). «Der Parallelismus Mykene-Troja in Senecas *Agamemnon*». *Arctos*, 4, 63-70.
- Mader, G. (1988). «*Fluctibus variis agor*: An Aspect of Seneca's *Clytemestra Portrait*». *AC*, 31, 51-70.
- Mantovanelli, P. (2014a). «*Populus infernae Stygis*. Il motivo dei dannati del mito in Seneca tragico». *Patologia del potere. Studi sulle tragedie di Seneca*. Bologna: Pàtron, 127-39.
- Mantovanelli, P. (2014b). «L'*Edipo*' di Seneca, una tragedia 'moderna'. *Patologia del potere. Studi sulle tragedie di Seneca*. Bologna: Pàtron, 271-92.
- Manuwald, G. (ed.) (2012). *Tragicorum Romanorum Fragmenta*. Vol. 2, *Ennius*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Marcucci, S. (1994). «Per una interpretazione della morte di Agamennone in Seneca». *SCO*, 44, 191-203.
- Martina, A. (1991). «Il mito della casa di Atreo nella tragedia di Seneca». *Dioniso*, 52, 125-209.
- Mazzoli, G. (2016). «L'*Agamemnon* come teorema tragico». *Il 'chaos' e le sue architetture. Trenta studi su Seneca tragico*. Palermo: Palumbo, 309-40.
- Motto, A.L.; Clark, J.R. (1985). «*Fata se vertunt retro*. Seneca's *Agamemnon*». *CB*, 61, 1-5.
- Narducci, E. (2007). «La lunga catena dei misfatti. Qualche ipotesi a partire da un passo delle *Verrinae*». *Prometheus*, 33, 34-6.
- Nova, I. (2015). «*Mortifera vestis*. Tracce di una tradizione antica sulla morte di *Agamemnon*». *Aev(ant)*, 15, 3-33.
- Paschalis, M. (2010). «Cassandra and the Passionate Lucidity of *furor* in Seneca's *Agamemnon*». Tsitsiride, S. (ed.), *Parachoregema: Studies on Ancient Theatre in Honour of Professor Gregory M. Sifakis*. Heraklion: Crete University Press, 209-28.

- Pillinger, E. (2019). *Cassandra and the Poetics of Prophecy in Greek and Latin Literature*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Philippides, K. (2013). «On the Fourth Choral Song of Seneca's *Agamemnon*». *Logeion*, 3, 120-31.
- Pipitone, G. (2017). «Il teorema della relazione fortuna/potere nell'*Agamemnon* di Seneca». *Athenaeum*, 105(2), 584-604.
- Privitera, G.A. (trad.) (1991). *Omero, "Odissea"*. Milano: Mondadori.
- Rimell, V. (2012). «The Labor of Empire: Womb and World in Seneca's *Medea*». *SIFC*, 105, 1-26.
- Rivoltella, M. (1993). «Il motivo della colpa ereditaria nelle tragedie senecane: una ciclicità 'in crescendo'». *Aevum*, 67(1), 113-28.
- Sassi, M.M. (ed.) (1993). *Platone, "Apologia di Socrate", "Critone"*. Milano: BUR.
- Schenkeveld, D.M. (1976). «Aegysthus in Seneca's *Agamemnon*». Brenner, J.M.; Radt, S.L.; Ruijgh, C.J. (eds), *Miscellanea tragica in honorem J.C. Kamerbeek*. Amsterdam: Hakkert, 397-403.
- Schiesaro, A. (2003). *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schiesaro, A. (2014). «Seneca's *Agamemnon*: The Entropy of Tragedy». *Pallas*, 95, 179-91.
- Seidensticker, B. (1985). «*Maius solito*: Senecas *Thyestes* und die *tragoedia rhetorica*». *A&A*, 31(1), 116-36.
- Shelton, J.-A. (1976). «The Dramatization of Inner Experience: The Opening Scene of Seneca's *Agamemnon*». *Ramus*, 5, 33-43.
- Star, C. (2006). «Commanding *constantia* in Senecan Tragedy». *TAPhA*, 136(1), 207-44.
- Star, C. (2012). *The Empire of the Self: Self-Command and Political Speech in Seneca and Petronius*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Tarrant, R.J. (ed.) (1976). *Seneca, "Agamemnon"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tietze Larson, V. (1994). *The Role of Description in Seneca's Tragedy*. Frankfurt am Main; Berlin; Bern: Peter Lang.
- Tietze, V. (1987). «The Psychology of Uncertainty in Senecan Tragedy». *ICS*, 12(1), 135-41.
- Tola, E. (2009). «Una lectura del *Agamemnon* de Séneca: *nefas* trágico e imaginario poético». *Auster*, 14, 85-99.
- Tonelli, A. (trad.) (2018). *Eschilo, Sofocle, Euripide. Tutte le tragedie*. Milano: Bompiani.
- Trombino, R. (1988-89). «Il *nostos* nel teatro di Seneca: la struttura dell'inversione». *QCTC*, 6-7, 135-45.
- Zwierlein, O. (1986). *L. Annaei Senecae "Tragoediae"*. Oxford; New York: Oxford University Press.

Quo plura possis, plura patienter feras

Agamennone modello di sapienza nelle *Troiane* di Seneca

Alfredo Casamento

Università degli Studi di Palermo, Italia

Abstract The paper deals with the quarrel between Pyrrhus and Agamemnon in the *Troades*, with an analysis of Greek and Latin antecedents, focusing in particular on the characterisation of the Achaean commander. The character of Agamemnon, who embodies the suffering of the defeated, shows a new model of royalty in line with Senecan ideology.

Keywords Seneca. *Troades*. Pyrrhus. Agamemnon. Power.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Il discorso di Pirro. – 3 La replica di Agamennone. – 4 Scettro e corona.

1 Introduzione

La victoire et la nuit, plus cruelles que nous
Nous excitaient aux meurtres et confondaient nos coups
J. Racine, *Andromaque*, Atto I, 211-12

Due uomini soli sulla scena, presi da un concitato dialogo, che lo spettatore percepisce subito come già avviato. Un taglio di luce ne accompagna l'incedere deciso, aumentando la sensazione di qualcosa cominciato altrove, in uno spazio che resta nel non detto.

Con questa immagine molto moderna, non avremmo nessuna difficoltà a riprodurre il dialogo che si svolge tra Agamennone e Pir-

ro nelle *Troiane* di Seneca (vv. 203-348). Si tratta di una scena nodale e inutile ad un tempo: non determina una progressione dell'azione e dunque potrebbe benissimo esser eliminata senza che il dramma ne venga a soffrire,¹ eppure altrettanto indispensabile all'interno di quel disegno di 'teatro di parola' che Seneca costruisce con precisione.² Essa è in fondo il doppio di molte altre *pièces* senecane, eppure, se ne distacca con metodo. Lo schema è quello consueto su cui Seneca lavora senza troppa cura per la variazione sul tema: due persone in scena, una dominata da forti emozioni, l'altra che cerca di contenerle, invitando con saggi consigli alla moderazione.

Si potrebbe dire che il dialogo tra Agamennone e Pirro, ridotto all'essenziale, si posizioni entro questa cornice. Pirro pretende la morte di Polissena da destinare in sacrificio al tumulo del padre Achille; Agamennone si oppone, cercando di mitigare le ostinate pretese del giovane;³ una sbrigativa consultazione di Calcante pone fine alla discussione non soltanto confermando la legittimità della richiesta della morte di Polissena, ma addirittura aggiungendo quella relativa all'uccisione di Astianatte (vv. 349-70).⁴ A differenza delle tante scene in cui è un personaggio subalterno a tentare la strada della persuasione (*Med.* 150 ss.; *Pha.* 129 ss.; *Ag.* 125 ss.; *Thy.* 204), qui il confronto avviene su un livello di pressoché pari condizione. E proprio su questo dato gran parte del dialogo verrà costruito.

Andiamo però con ordine. Si diceva che la scena appare come 'incastrata' senza una ben definita cucitura con il resto. Vi si intravede il limite della drammaturgia senecana, uno di quei difetti che contraddistinguono il marchio di fabbrica del tragediografo.⁵ Un'insufficiente cura per l'abc del teatro e delle sue regole, almeno per come il grande teatro del quinto secolo le aveva codificate.⁶ Pirro, primo a parlare, si presenta indirettamente solo dopo trenta versi dall'inizio

1 Già Gronovius, celebre scopritore dell'*Etruscus*, ne dava una valutazione fortemente negativa sintetizzando in questi termini lo sviluppo: «Agamemnonis cum Pyrrho iurgia super Polyxena comescit Calchas».

2 Si allude alla nota definizione di Lanza 1981.

3 Per un'analisi dello scontro tra i due comandanti vedi Seidensticker 1969, 163-79.

4 Sulla fragilità di quest'ultima sequenza riflette in particolare Guastella 2017, che sottolinea opportunamente come l'intreccio prenda «forma in maniera curiosa nel corso del secondo atto, che rappresenta la parte meno lineare del dramma» (115).

5 «The weakest dramatic unit in the play»: così, ad esempio, Fantham 1982, 241. Prima di questa perentoria affermazione, la studiosa aveva peraltro elencato tutte le ragioni di debolezza della scena sulla scia di quanto a suo tempo osservato Zwierlein 1966, 90-3 e adesso Guastella 2017.

6 «Detached from the action at the beginning and end, it also lacks the sense of dramatic direction that we would expect from a good adaptation of any scene by Euripides» (Fantham 1982, 241). Già Tarrant 1978 metteva in guardia dal valutare l'esperienza drammaturgica senecana, 'appiattendola' sulla grande stagione del teatro ateniese del V secolo. Vedi adesso sul punto Casamento 2020a.

del suo discorso (*iter est Achillis; sic meus venit pater...*, v. 232) e in maniera analoga non indica mai espressamente l'interlocutore, benché alluda a più riprese alle sue imprese. Questa sensazione di una scena mal costruita è viepiù acuita dalla mancanza di collegamento con quanto la precede. Dopo un lungo intermezzo corale (vv. 66-163) in cui, sotto la guida di Ecuba, si piangono i morti troiani, era entrato infatti in scena Taltibio (v. 164) a riferire della ragione che blocca l'ennesima partenza della flotta. L'*umbra* di Achille si è infatti levata dal tumulto biasimando gli esigui tributi offerti in suo onore e rivendicando in contraccambio la morte di Polissena che, in ideale continuità familiare, dovrà avvenire *Pyrri manu* (v. 196).⁷

Subito dopo il dialogo tra Pirro ed Agamennone. Senza che nulla si dica delle parole di Taltibio e senza che in fondo esse appaiano realmente commentate. L'apparizione di Achille è ormai come remota, acquisita nelle conseguenze, ma talmente lontana da sembrare sia accaduta in un altro tempo.⁸ Questa sensazione di uno scarso interesse per la 'sintassi' minima del dramma si accresce ove poi si pensi che nessuna indicazione precisa è data circa i movimenti del coro. Difficilmente lo si potrà immaginare assistere allo scontro tra i due capi greci perché nulla mostrerà di sapere in seguito circa le nuove richieste, che riguardano anche il sacrificio di Astianatte, quando, a dialogo con Andromaca, riprenderà il filo dei lamenti (vv. 409 ss.).⁹ D'altra parte, pur in mancanza di precise indicazioni di regia, dobbiamo immaginare che la scena si svolga forse nel campo degli Achei, il che presume un possibile cambiamento rispetto al luogo in cui si è aperto il dramma e dove Taltibio è intervenuto a riferire dell'apparizione fantasmatica di Achille.¹⁰

⁷ Sul discorso di Taltibio e l'apparizione dell'*umbra* di Achille vedi Degl'Innocenti Pierini 2016. Sui modelli da cui trae ispirazione vedi Schetter 1965; Fantham 1982, 57-60; Keulen 2001, 10-11.

⁸ All'apparizione sembra però richiamarsi Andromaca ai vv. 805-6 al culmine della scena in cui prende congedo da Astianatte (*crudelis Hector? Lentus et segnus iaces? | redit Achilles*).

⁹ Se il coro fosse presente dovrebbe poi esser al corrente delle determinazioni relative alla morte di Polissena e a quella di Astianatte, chiaramente esplicita da Calcante ai vv. 360-70, ma di entrambe non farà in seguito nessuna menzione. Ne se sono venute varie ipotesi di soluzione. Tra le varie, quella di un secondo coro, composto da Greci, sulla base di una didascalia presente nei codici del ramo A, adesso ripresa da Keulen 2001, 165-6. L'ipotesi, per quanto interessante e certamente supportata da altri casi di doppio coro in Seneca, appare però poco probabile (vedi sul punto Mazzoli 2016, 239-40). D'altra parte, già Fantham 1982, 240-1 riteneva risolvibile la presunta aporia alla luce di un tipo di teatro destinato alla lettura piuttosto che alla rappresentazione: «if all is conceived, not seen, the chorus may be stationary, while the action moves away».

¹⁰ «It is certainly possible that this argument occurs among the huts of the captive women. But it seems more sensible to shift it to the camp of the Achaeans. It is certainly less cruel than if the Achaeans go from their own tents to those of their captives for the sole purpose of discussing the fate of those captives»: così Kohn 2013, 113, che

Eppure, sia pur come rarefatta, inadeguatamente ancorata al contesto, questa scena ha una potenza espressiva che desta attenzione. Vi si riconosce uno dei momenti di massima tensione del dramma. Sensazione tanto più accresciuta dal fatto che di essa non è possibile identificare un preciso referente.

Il modello non può esser infatti costituito dalla *Troiane* di Euripide perché lì, notoriamente, di Polissena si dice che è morta fin dal prologo, nel corso del quale Poseidone afferma a proposito di Ecuba che «a lei, a sua insaputa, una figlia presso la tomba di Achille miseramente è morta, Polissena» (vv. 39-40).¹¹ D'altra parte, quando poco più oltre la regina domanderà a Taltibio che cosa ne sia stato della figlia (vv. 260-70), l'araldo risponderà con potente e drammatica anfibologia che le è stato imposto di servire alla tomba di Achille, con evidente allusione al sacrificio che tuttavia Ecuba non coglie, riconducendo la sua ad una incomprensione di natura culturale dei *nomoi* vigenti presso i Greci (ὧμοι ἐγὼ· τάφῳ πρόσπολον ἔτεκόμαν, «Ohimè. Serva ad una tomba l'ho generata. Che legge è mai questa, che norma dei Greci, o amico?»).

Ben diverso il trattamento del motivo nell'*Ecuba*. Qui è già l'ombra di Polidoro ad annunciare l'apparizione del fantasma di Achille e la sua richiesta di un adeguato risarcimento: «lui chiede che mia sorella, Polissena, sia sacrificata in suo onore sulla tomba. Lo otterrà, questo onore: senza tributo non lo lasceranno i suoi amici. Il destino conduce mia sorella a morire in questo giorno» (vv. 40-4). Se dunque è l'*Ecuba* la tragedia da cui Seneca sembra poter aver tratto ispirazione più diretta per il motivo del sacrificio di Polissena, essa non pare tuttavia offrire un adeguato precedente per l'agone verbale tra Agamennone e Pirro. Si è a questo proposito sospettata un'influenza diretta dalla *Polissena* di Sofocle. I cinque frammenti in nostro possesso e le esigue testimonianze pervenuteci consentono con certezza di affermare che anche qui un ruolo centrale doveva esser giocato dalle richieste avanzate dall'apparizione di Achille (F 523 R.), della quale l'*Anonimo del Sublime* affermerà convintamente la forza espressiva sottolineando il carattere brillante di una rappresentazione paragonabile a suo dire alla scena finale dell'*Edipo a Colono*, in cui Edipo muore seppellendosi tra presagi divini.¹² Non possiamo invece esprimere altrettanta sicurezza in relazione allo scontro tra i due comandanti sul destino di Polissena. Con un ragionamento inferenziale non molto lontano dalle modalità tipiche della filologia ottocentesca, Calder, approntando una ricostruzione della trama, riteneva, forte

sulla scia di Sutton 1986 è particolarmente interessato agli aspetti performativi della scrittura senecana.

11 ἢ παῖς μὲν ἀμφὶ μνήμῃ Ἀχιλλεῖου τάφου | λάθραι τέθνηκε τλημόνως Πολυξένη. Qui e altrove le traduzioni delle tragedie greche sono tratte da Paduano 2006.

12 *An. Subl.* 15.7.

del modello senecano, che il secondo episodio del dramma perduto sofocleo prevedesse una contesa tra Agamennone e, forse, Odisseo.¹³ A questo episodio si rifarebbe il fr. 524 R., in cui Agamennone difende le proprie posizioni contro un avversario non meglio identificato.¹⁴

οὐ γάρ τις ἂν δύναιτο πρῶράτης στρατοῦ
 τοῖς πᾶσιν εἶξαι καὶ προσαρκέσαι χάριν.
 ἐπεὶ οὐδ' ὁ κρείσσω Ζεὺς ἐμοῦ τυραννίδι
 οὔτ' ἔξεπομβρῶν οὔτ' ἐπαυχμῆσας φίλος
 βροτοῖς δ' ἂν ἐλθὼν ἐς λόγον δίκην ὄφλοι.
 πῶς δῆτ' ἔγωγ' ἂν θνητὸς ἐκ θνητῆς τε φύς
 Διὸς γενοίμην εὖ φρονεῖν σοφώτερος;

Se è dunque corretto ipotizzare una possibile vicinanza alla perdita tragedia sofoclea, le condizioni frammentarie in cui essa versa non ci pare consentano altre considerazioni.¹⁵

Allo stato dell'arte, dunque, l'esperienza drammaturgica senecana di questa ennesima variazione sul mito della *Iliou persis* evidenzia ampi tratti di originalità, che impongono considerazione.

Seneca sembra infatti aver lavorato su più modelli, traendo entro una cornice tematica unitaria singole suggestioni e riprese. Su tutte appaiono sullo sfondo due grandi prototipi letterari, quello dello scontro tra Achille e Agamennone nel primo libro dell'*Iliade*¹⁶ e la contesa tra Teucro e Menelao sugli onori dovuti ad Aiace nell'omonima tragedia sofoclea (vedi in part. i vv. 1047-162). Se questi appaiono i precedenti letterariamente più rilevanti, ci sono poi altre singole scene che possono aver influenzato la composizione senecana.

Tra queste, meritano di essere ricordate le parole pronunziate dal coro di prigioniera troiane nell'*Ecuba* di Euripide (vv. 98 ss.), dove si dà notizia dell'assemblea dei capi Achei nel corso della quale è deciso di offrire Polissena in sacrificio ad Achille, appena apparso dal

13 «Who was the villain who argued against a compassionate king for the death of the heroine? Perhaps Odysseus, the Sophoclean arch-villain of Philoctetes as well as some four lost tragedies. Euripides retained Odysseus in the same role of hostile interlocutor in Hecuba, although there the Trojan queen has replaced Agamemnon» così Calder 1966, 36-7, ma vedi già Friedrich 1933, 102 ss.

14 Vedi Radt 1977, 406.

15 Un limite evidente della ricostruzione di Calder 1966 è ad esempio quello di sminuire una partecipazione della componente troiana. Polissena si troverebbe praticamente sola, senza che Ecuba o altre donne ne piangano la sorte. Vedi in proposito le corrette osservazioni di Fantham 1982, 59-60, che sulla base di queste considerazioni è incline a ritenere che anche il coro della *Polissena* fosse composto da prigioniera troiane.

16 Vedi in proposito quanto osservato da Caviglia 1981, 36-7, per il quale «numerose le analogie tra le due scene: in entrambe, oggetto della contesa è una prigioniera di guerra; in entrambe si discute dell'equa ripartizione della preda; in entrambe interviene Calcante». Di «perverse repetition» parla Wilson 1983, 34.

tumulo. Qui, in particolare, ad un certo punto si segnala «l'onda del grande dissenso» (πολλῆς δ' ἔριδος [...] κλύδων, v. 116), che prende i capi, divisi in opposte fazioni. «Agamennone cercava di fare il tuo bene», sottolinea il coro al v. 120, riconducendo però questa affermazione al suo legame con Cassandra. Prevale però il partito contrario, guidato dai figli di Teseo e, soprattutto da Odisseo, secondo il quale «non bisognava dar torto al migliore di tutti i quanti i Danaï, e solo per non uccidere una schiava» (vv. 133-5).

Non possiamo affermare con sicurezza che Seneci lavori ad espandere le parole del coro, ma resta la sensazione che egli abbia trovato uno spazio di autonomia tra le maglie di una storia già raccontata e di questa approfitti per costruire una scena, tutta giocata su uno scontro verbale, dove l'azione in senso stretto è pressoché nulla, in linea con le sue ambizioni compositive.

Come si diceva, il dialogo tra i due si svolge con pieno rispetto delle simmetrie: ad un primo, lungo intervento di Pirro (vv. 203-49), fa seguito la risposta altrettanto elaborata di Agamennone (vv. 250-300), cui seguirà un serrato scambio di battute sentenziose (vv. 301-48).¹⁷ È stato detto che l'impostazione del dialogo segue le movenze di un esercizio scolastico, sull'onda della vicinanza con un *thema* retorico conservato da Seneca il Vecchio relativo all'opportunità di sacrificare o meno Ifigenia, che ha come protagonista Agamennone,¹⁸ indeciso come nella prima nota scena dell'*Ifigenia in Aulide* circa le deliberazioni da prendere. Franco Caviglia ne ricostruiva il possibile *thema*: «deliberant principes an Polyxena Achillis cineribus immolanda sit»¹⁹ sulla base dell'altro *thema* (*deliberat Agamemnon an Iphigeniam imolet negante Calchante aliter navigari potuisse*), operazione di rispecchiamento che, come vedremo più da vicino, si giustifica in funzione del ruolo che la vicenda pregressa di Ifigenia gioca anche a livello di riprese tematiche nel corso dell'agone verbale.

Avremo modo di tornare su questa simmetria.²⁰ Vorrei però accostarmi più da vicino alla partitura drammatica al fine di indagarne le modalità compositive.

¹⁷ Della natura sentenziosa di questo agone mi sono occupato in Casamento 1999; vedi adesso Calabrese 2009, 93 e Iurescia 2019, all'interno di un'articolata analisi della pragmatica della lite.

¹⁸ Si tratta della terza *suasoria* su cui, oltre al commento di Feddern 2013, cf. Migliario 2007, 104-11, che peraltro ricorda come l'intera saga degli Atridi avesse già da tempo a Roma goduto di considerazione speciale, confermata ad es. dalle innumerevoli citazioni presenti nella *Rhetorica ad Herennium* (vedi ad es. 1.10.17; 1.15.25). Alla *suasoria* si dedica adesso Huelsenbeck 2018, 237-64, conducendo un'approfondita indagine dell'intervento del retore Arellio Fusco.

¹⁹ Caviglia 1981, 34.

²⁰ Sul convergere delle due storie proprio in relazione al personaggio di Agamennone vedi, in particolare, Schetter 1965.

2 Il discorso di Pirro

Innanzitutto, lo sforzo oratorio di Pirro gioca a ripercorrere le molteplici prove di *virtus* bellica esibite da Achille, nel corso della breve ma fulgida ‘carriera’ militare. Nomi di re sconfitti, di terre conquistate, di imprese condotte a segno si susseguono: l’esibizione di un’erudizione mitica quasi si trasfigura, attraverso un processo di evidente romanizzazione, nel ripercorrere le tappe di uno straordinario *cursus* militare. Ad una prima sequenza dedicata chiaramente alle conquiste precedenti all’impresa troiana (vv. 219-28), fa seguito l’elenco dei meriti ottenuti sul campo di battaglia a Troia (vv. 238-43). In relazione alla prima delle due sequenze si potrà forse notare come essa, già materia dell’epos (è infatti presente in *Iliade* 9.328 ss., dove Achille ricorda ad Odisseo, che tenta di ricondurlo alla guerra, le molte città conquistate e i molti tesori consegnati ad Agamennone: «dodici città distrussi con le mie navi [...] molti tesori e belli da tutte queste ho rapito e li portavo tutti e li davo ad Agamennone Atride»), rifluisca poi nel discorso relativo alla contesa per le armi di Achille che Ovidio mette in bocca ad Ulisse nel tredicesimo libro delle *Metamorfosi* ovidiane: qui Ulisse, rivendicando il merito di aver ricondotto Achille da Sciro dove la madre lo aveva celato (evento peraltro richiamato anche da Seneca ai vv. 210 ss.), per mezzo dello stragemma delle armi nascoste tra le vesti femminili, considera ‘sue’ le molteplici imprese che ne seguirono (*met.* 13.170-6):²¹

Iniecique manum fortemque ad fortia misi.	170
Ergo opera illius mea sunt: ego Telephon hasta	
pugnantem domui, victum orantemque refeci;	
quod Thebae cedere, meum est; me credite Lesbon,	
me Tenedon Chrysenque et Cillan, Apollinis urbes,	
et Scyrum cepisse; mea concussa putate	175
procubuisse solo Lyrnesia moenia dextra.	

Ancora alla maniera di Ovidio è poi condotta l’attenzione sulla morte di Ettore, episodio clou della guerra troiana (vv. 234-5):²²

²¹ «Prendendo il controllo di Achille, Ulisse si appropria di tutte le sue azioni; *meus est...* costituisce la frase standard della lingua legale per rivendicare diritti di proprietà»: così Hardie 2015, 240.

²² La sequenza richiamata da vicino i vv. ovidiani di *met.* 13.177-8 con analogia forma di *praeteritio* che marca il passaggio verso le vittime cadute per mano di Achille: *utque alios taceam, qui saevum perdere posset | Hectora, nempe dedi: per me iacet inclitus Hector!* Tuttavia, come osserva Fantham 1982, 247, «the emphasis is changed, as befits the importance of Hector to our play; his death alone should suffice, because it entails [...] the fall of Troy».

Ut alia sileam merita, non unus satis
Hector fuisset?

Vorrei però osservare come Seneca lavori su questo materiale della tradizione epica, approssimandolo al gusto e alla sensibilità latini come dimostra la battuta contenuta ai vv. 236-7:

Inclitas laudes iuvat
et facta magni clara genitoris sequi.

La solennità dell'aggettivo *inclitus* di antica tradizione epico-tragica (vedi ad as. Enn. *ann.* 123 Sk.; *Trag.* 48 Joc.), ma scarsamente utilizzato in età classica intensifica pleonasticamente le *laudes* paterne che il giovane intende ripercorrere. Se ha ragione Caviglia nel sottolineare che il riferimento alla *laus* inquadra il tipo di discorso elogiativo che Pirro sta compiendo,²³ si potrà forse osservare una qualche contiguità con le modalità comunicative delle *laudationes funebres* e degli *elogia*, come può ad es. dimostrare il confronto con le imprese gloriose che Lucio Cecilio Metello ricorda nella *laudatio funebris* del padre²⁴ o ancora il celebre *elogium* di Lucio Cornelio Ippone (si tratta dell'*elogium* di Gneo Cornelio Scipione Ispano, *CIL* I² 15 = *ILS* 6) nel quale il defunto si vanta di aver seguito i *facta patris*.²⁵

3 La replica di Agamennone

Passiamo finalmente alla replica di Agamennone, estesa una cinquantina di versi (vv. 250-300). La cifra che contraddistingue l'incipit di questo articolato discorso è all'insegna di una intonazione moralistica, che, vedremo, accompagnerà le parole del re (vv. 250-4):

Iuvenile vitium est regere non posse impetum; 250
aetatis alios fervor hic primus rapit,
Pyrrhum paternus. spiritus quondam truces
minasque tumidi lentus Aeacidae tuli:
quo plura possis, plura patienter feras.

Un'immagine inaugura il discorso ed è quella dell'impossibilità a *regere impetum*. Si tratta, come noto, di una costante dell'universo tematico senecano, che accompagna pressoché tutti i protagonisti dei

²³ «È lo stesso Pirro a definire il *genus* del proprio discorso: una *laudatio*» (Caviglia 1981, 241).

²⁴ Vedi Plin. *nat.* 7.139 = ORF⁴ 6.

²⁵ Su questo *elogium* cf. Massaro 1997.

drammi. L'incapacità di contenersi, di dominare le passioni è propria di Medea (*Med.* 157 *siste furialem impetum*; *Med.* 381 *iras comprime ac retine impetum*), di Fedra (*Pha.* 255 *moderare, alumna, mentis effrenae impetus*; *Pha.* 263 *siste furibundum impetum*), di Clitemestra (*Ag.* 126-7 *quid [...] tumido feroces impetus animo geris*). È notoriamente un pensiero ricorrente in ambito stoico²⁶ come dimostra tra i molti passi della produzione dialogica ed epistolare almeno *ira* 3.10.1 *ideo numquam adsumet ratio in adiutorium improvidos et violentos impetus apud quos nihil ipsa auctoritatis habeat, quos numquam comprimere possit nisi pares illis similisque opposuerit, ut irae metum, inertiae iram, timori cupiditatem*, dove Seneca spiega con chiarezza l'impossibilità che la *ratio* faccia ricorso a qualcosa come l'*impetus* su cui non può in alcun modo esercitare un controllo.²⁷

La prospettiva da cui Agamennone mette a fuoco il motivo è però quella di un confronto generazionale e, se vogliamo, esperienziale. È tipico del moralismo antico censurare l'incontrollabilità dei giovani, lo fa già Aristotele in *Rhet.* 1389a, quando, dopo aver detto che inclini ai desideri essi «sono portati a fare ciò che desiderano», aggiunge che «sono passionali, impulsivi, pronti ad abbandonarsi alla collera; inoltre, sono succubi della loro impulsività». Forse, tuttavia, inquadra ancora meglio di Aristotele l'esordio del discorso di Agamennone un passo di Cicerone, dove in *de sen.* 20, l'autore fa dire a Catone, ormai avanti negli anni, che la *temeritas est florentis aetatis, prudentia senescentis*. L'assetto situazionale contemplato dalle sagge e ispirate parole del Censore – una contrapposizione polare tra giovani e vecchi – sembra modellare la battuta del re: alla *temeritas* di Pirro fa da contrappunto la *prudentia* del vecchio comandante. C'è però di più. Perché l'argomentazione cui Agamennone fa ricorso lavora sull'immagine, ma per oltrepassarla: sarà pur un *iuvenile vitium* non poter trattenere gli slanci, ma nel caso di Pirro questa incapacità tocca per così dire un nervo scoperto. Troppo innamorato del modello paterno, Pirro non sembra in grado di valutarne adeguatamente l'opera.²⁸

L'eco delle contese iliadiche tra Agamennone ed Achille orienta la sequenza, ma nella direzione di una riconfigurazione dei rapporti di forza. Ad esser evocato è certamente lo scontro del primo libro dell'*Iliade*, allorquando – siamo ai vv. 1.188 ss. – Achille, impugnando minacciosamente la spada, appare determinato ad uccidere il re. In questo frangente, in realtà, il re è tutt'altro che *lentus* (se ne sottolinea il furore al v. 247 Ἀτρεΐδης δ' ἐτέρωθεν ἐμήνιε), ma Seneca la-

²⁶ Vedi almeno Rist 1969, sui suoi riflessi in ambito teatrale fondamentale Schiesaro 2003; Mazzoli 2016.

²⁷ Sul passo cf. Setaioli 2021, 147 e più in generale Laurand, Malaspina, Prost 2021.

²⁸ Ho avuto modo di occuparmi dell'incidenza del modello maschile nelle *Troades* operante nella coppia Achille-Pirro, Ettore-Astianatte, in Casamento 2017.

Lucio Mummio nel 146.³¹ Il caso più noto è forse rappresentato dalla lettera consolatoria di Servio Sulpicio Rufo, indirizzata a Cicerone afflitto per la morte della figlia (*fam.* 4.5.4), dove la riflessione sulla scomparsa della città si lega ad una meditazione dolente sulla finitezza umana. Che poi l'archetipo di queste considerazioni fosse proprio la caduta di Troia lo conferma il passo polibiano in cui Scipione piange sulle rovine di Cartagine e, pronunciando le celebri parole di Ettore ad Andromaca del sesto dell'*Iliade* (6.448-9), a partire dalla sorte di Ilio esprime i propri timori per quella di Roma (Plb. 38.22):

ὁ δὲ Σκιπίων πόλιν ὀρῶν... τότε ἄρδην τελευτῶσαν ἐς πανωλεθρίαν ἐσχάτην, λέγεται μὲν δακρῦσαι καὶ φανερὸς γενέσθαι κλαίων ὑπὲρ πολεμίων: [2] ἐπὶ πολὺ δ' ἔννοους ἐφ' ἑαυτοῦ γενόμενός τε καὶ συνιδὼν ὅτι καὶ πόλεις καὶ ἔθνη καὶ ἀρχὰς ἀπάσας δεῖ μεταβαλεῖν ὥσπερ ἀνθρώπους δαίμονα, καὶ τοῦτ' ἔπαθε μὲν Ἴλιον, εὐτυχῆς ποτε πόλις, ἔπαθε δὲ ἡ Ἀσσυρίων καὶ Μήδων καὶ Περσῶν ἐπ' ἐκείνοις ἀρχὴ μεγίστη γενομένη καὶ ἡ μάλιστα ἔναγχος ἐκλάμψασα ἡ Μακεδόνων, εἴτε ἐκῶν, εἴτε προφυγόντος αὐτὸν τοῦδε τοῦ ἔπουσ εἰπεῖν,

ἔσσεται ἡμᾶρ ὅταν ποτ' ὀλώλῃ Ἴλιος ἱρή
καὶ Πριάμος καὶ λαὸς ἐνμμελίω Πριάμοιο.

A differenza di Scipione alla vista di Cartagine, Agamennone non piange, ma il raccoglimento addolorato sul destino dell'impero troiano, la capacità di 'empatia' dinnanzi alle tragiche vicende della città appena distrutta, potente metafora della precarietà della condizione umana, appaiono pressoché gli stessi: il crollo di Troia, ancora in atto, si eleva fino a farsi immagine viva della lability della sorte ma, nella sua dimensione cosmica, sollecita il re a rileggere nella sua storia personale: il re che era adesso non è più; la sua voce si alza, forte di un pensiero che 'parla' all'umanità tutta.³²

Fondamentale, peraltro, l'idea, espressa efficacemente da Alessandro Schiesaro, che Agamennone è un personaggio dal passato molto ben definito di cui cerca scientemente di liberarsi.³³ L'uso insistito di verbi al perfetto accompagna questo singolare ripiegamento interiore del re, a cui l'iniziale *fateor* conferisce il tono di un'affermazione confidenziale e al tempo stesso solenne (vv. 266-70):

31 Specifica attenzione al motivo è in Degl'Innocenti Pierini 2012 a e b.

32 Determinante in questo senso l'uso della prima plurale, *stamus*, che invita ad una lettura corale, in cui vi è chi ha scorto possibili allusioni alla società romana e ad eventi del I secolo (vedi Amoroso 1984, 129).

33 Schiesaro 2003, 192: «Agamemnon is a prominent character with a well-defined past from which he now tries to free himself».

Fateor, aliquando impotens
 regno ac superbus altius memet tuli;
 sed fregit illos spiritus haec quae dare
 potuisset aliis causa, Fortunae favor.
 Tu me superbum, Priame? Tu timidum facis.

270

Come il *sapiens* di *epist.* 72.4, il cui *gaudium non... ex alieno pendet nec favore fortunae aut hominis expectat*, Agamennone prende le distanze dal comportamento di quanti il favore di fortuna rende superbi, fino ad innalzare Priamo, il re troiano caduto per mano del giovane figlio di Achille, ad esempio per eccellenza della necessità della continenza e del timore per chi sta in alto. D'altra parte, proprio il riferimento a Priamo, cui già nel prologo Ecuba intonava lamenti commiserandone la morte senza sepolcro e senza fiamma (vv. 33-5 *ille tot regum parens | caret sepulcro Priamus et flamma indiget | ardente Troia*), suona come un *omen* funesto: nel richiamarne l'esempio, Agamennone sembra introiettarne le vicende, quasi un'anticipazione della morte futura.³⁴ Per altro verso, il riecheggiamento delle parole della regina, caduta ormai in schiavitù, appare molto più puntuale di quanto a prima vista potrebbe sembrare: il riferimento al suolo troiano come metafora della precarietà dell'esistenza umana (vv. 265-6 *stamus hoc Danaï loco, | unde illa cecidit*) rinnova infatti le parole di Ecuba: vv. 4-6 *non umquam tulit | documenta fors maiora quam fragili loco | starent superbi*). Messe insieme, le due sequenze reagiscono alla perfezione e anzi si completano brillantemente. La prima esprime il punto di vista degli sconfitti, la seconda quello dei vincitori. In questa maniera, lo osserva finemente Giancarlo Mazzoli, «Agamennone, questo 're dei re', ha più del *victus* che del *victor*».³⁵

Proprio l'evocazione del re sconfitto rende ancor più solenne il successivo rifiuto della regalità (vv. 271-3):

Ego esse quicquam scepra nisi vano putem
 fulgore tectum nomen et falso comam
 vinclo decentem? Casus haec rapiet brevis.³⁶

³⁴ Noto e ben studiato (vedi Berno 2004) il legame che accomuna l'Agamennone protagonista dell'omonima tragedia senecana e la celebre morte di Priamo rappresentata da Virgilio in *Aen.* 2.557 ss. Tale legame appare altrettanto significativo nel caso delle *Troades* come ha efficacemente colto Caviglia 1981, 42 osservando che «Agamennone diventerà come un vinto, diventerà come Priamo, in una sostituzione completa che... arriverà a coinvolgere persino l'abbigliamento, i gesti conviviali». Cf. anche Petrone 2008.

³⁵ Mazzoli 2016, 241.

³⁶ Basandosi sull'autorità di Axelson, Zwierlein 1986, 173, corregge *brevis*, trasmesso unanimemente dai codd., in *levis*, in considerazione del fatto che subito dopo si parla dei dieci anni di guerra (*nec mille forsā ratibus aut annis decem*), ma come osserva Stok 1999, 82, l'immagine riprende quanto affermato ai vv. 263-4.

Scettro e diadema sono spesso presenti in Seneca come marca tangibile della regalità, di cui costituiscono referenti primari;³⁷ in questa circostanza, guardando ai simboli del potere regale, Agamennone ne svela la natura transeunte.³⁸ È al tempo breve del potere che egli guarda e, pur con lo sguardo rivolto al re che sarà una volta tornato in patria, il passato lo obbliga a rimediare le proprie azioni. La morte di Priamo è giunta dopo dieci anni di guerra, ma non per tutti *fortuna tam lenta imminet* (v. 275): ancora un singolare presagio di morte, favorito dall'evocazione dell'eccidio del re troiano.³⁹

La meditazione di Agamennone va oltre l'episodio dell'uccisione di Priamo fino a coinvolgere l'intera distruzione della città (vv. 276-85):

Equidem fatebor (pace dixisse hoc tua,
 Argiua tellus, liceat) affligi Phrygas
 vincique volui: ruere et aequari solo
 utinam arcuissem; sed regi frenis nequit
 et ira et ardens hostis⁴⁰ et victoria 280
 commissa nocti. quidquid indignum aut ferum
 cuiquam videri potuit, hoc fecit dolor
 tenebraeque, per quas ipse se irritat furor,
 gladiusque felix, cuius infecti semel
 vecors libido est. 285

Ad un nuovo ricorso al colloquiale *fateor* è affidata questa seconda confessione di Agamennone. Se aver la meglio sui Troiani era il suo volere, non così la distruzione di Troia, atto da cui prende le distanze. Qui il re sembra mettere alla prova l'avanzata riflessione sene-

37 Vedi ad es. *Med.* 143 e ancora *Tro.* 728, 771. Dei *cruenta scepra* di *Oed.* 642 discute Berno 2017; rinvio a Malaspina 2008 per l'indicazione di altri luoghi tragici. In relazione alla prima delle due immagini, quella relativa allo scettro, metonimia comune per indicare appunto la regalità, già Farnabius, antico commentatore secentesco delle tragedie senecane, osservava come Seneca giocasse sulla sua doppiezza costitutiva che lo rendeva «splendore incrustatum, intus miserum»; sulla sua scia Fantham 1982, 250 ipotizza un riferimento all'anima vile, perché di legno, dello scettro (in greco ὑπόξυλος indica ciò che è contraffatto), ricoperta all'esterno di oro. La seconda immagine allude invece al diadema, definito qui *vinculum* come anche in *Thy.* 544 (*imposita capiti vincla venerando gere*).

38 Sulla forza dell'immagine vedi Littlewood 2015, 169 per il quale: «Achilles' ghost may be a mere fable and sceptered power a name overlaid with false glitter, but on the tragic stage, for those lost in a bad dream, their force is irresistible».

39 «Anche se mancano indicatori espliciti... è chiaro che Agamennone sta parlando di se stesso [...] il breve gesto di Clitennestra, l'arma levata a colpire, lampeggia all'orizzonte, già attuale, già inevitabile»: così Caviglia 1981, 39.

40 Al posto del tradito *ardens hostis* Zwierlein corregge in *ardens ensis* sulla base del confronto con quanto verrà espresso al v. 284, oltre che di *Herc. F.* 404-5 *nec temperari facile nec reprimi potest | stricti ensis ira*. Il senso appare comunque perfettamente soddisfacente.

cana sull'ira che, a differenza di quanto sostenuto da Aristotele, che in certe condizioni ne giustificava il ricorso in contesti bellici, viene considerata da rifiutare *in toto*, senza eccezione alcuna neppure per le faccende di guerra. Ma, al contempo, rilegge la lunga notte troiana quale episodio d'astuzie e inganni. Nella tradizione dell'epos non c'è una condanna esplicita del fatto che l'assalto alla città fosse avvenuto durante la notte: esso doveva costituire certamente un topos della descrizione della caduta di Troia come conferma un frammento della *Piccola Iliade* («era mezzanotte e luminosa sorgeva la luna», 14 W.),⁴¹ che sul versante della tragedia Euripide riprenderà nelle *Troiane* descrivendo con precisione il momento in cui, dopo la festa per l'ingresso del carro, «nelle case, al sorgere della luna piena, si spensero i cupi bagliori del fuoco delle torce» (vv. 547-50).⁴² È però forse Virgilio ad aver sia pur indirettamente ispirato le parole pronunziate da Agamennone:⁴³ posto che a più riprese nel racconto del secondo libro si fa menzione della notte (vedi ad. es. 2.360-1; 397), è la sequenza rappresentata dai vv. 250-2 a costituire un deciso precedente. Qui, infatti, Virgilio, 'stemperando' la voce di Enea in quella di un narratore onnisciente, descrive il momento esatto in cui il progettato inganno giunge a compimento. Il calare della notte è infatti posto in stretta relazione con gli inganni dei Greci: *vertitur interea caelum et ruit oceano nox, | involvens umbra magna terramque polumque | Myrmidonumque dolos*.⁴⁴ Se ha certamente ragione Hardie ad osservare come nel passo virgiliano il calar della notte metaforizzi la 'sera' che sta per scendere sulla città,⁴⁵ il poeta epico pone in stretta relazione proprio notte e inganni messi in atto dai Greci.⁴⁶

Seneca opera su questo precedente, ma specializzando il discorso in una direzione ancor più precisa. In questione è infatti una condanna per una vittoria in qualche modo di rango inferiore, proprio perché ottenuta di notte:⁴⁷ un'interpretazione che pare esser echeg-

⁴¹ Cf. West 2003, 133-4; 2013, 208-12.

⁴² Su cui cf. Kovacs 2018, 213.

⁴³ Sarà Racine nell'*Andromaque* a ricordarsi dell'immagine della *victoria commissa nocti* mettendo in bocca al suo Pyrrhus le parole citate ad esergo «La victoire et la nuit, plus cruelles que nous | Nous excitaient aux meurtres et confondaient nos coups» (*Andr.* 1.211-12): il drammaturgo francese, che voleva il suo personaggio «moins farouche», identifica proprio nel discorso di Agamennone quella moderazione di toni che cercava per il suo Pyrrhus. Sull'influenza del modello senecano nell'*Andromaque* di Racine vedi Petrone 2001.

⁴⁴ Di «inquietante ed efficace sillessi» parla Casali 2020², 184.

⁴⁵ Vedi Hardie 1986, 317.

⁴⁶ Una relazione, che sappiamo per altro verso esser particolarmente sentita anche sul piano legale come testimoniano già le Tavole delle dodici leggi che riconoscevano un aggravante ai delitti notturni.

⁴⁷ Vedi Sen. *ira* 3.9.1.

giata dalla violenta reazione di Andromaca più avanti nel corso della tragedia quando, ormai sconfitta da Ulisse che ha scoperto Astianatte nascosto nella tomba di Ettore, a lui si rivolgerà additandolo come un *nocturnus miles* che finalmente agisce *claro die*, ma per uccidere un bambino indifeso (vv. 755-6).⁴⁸

Altrettanto efficace è poi l'immagine della spada *felix*, che va, cioè, a segno: in forma personificata, secondo un'attitudine tipica della cultura declamatoria del tempo,⁴⁹ essa rappresenta lo spietato piacere del vincitore, incapace di trattenersi una volta preso dal desiderio di inferire sugli sconfitti. Il sangue di cui è macchiata è infatti associato ad un piacere furioso.

Già solo il richiamo alla *vecors libido* consentirebbe di inquadrare il personaggio di Agamennone entro le coordinate della *sapientia* stoica e del rifiuto programmatico di ogni eccesso passionale; ma se di *sapientia* si può parlare, quella di Agamennone si spinge fino al punto inedito di rileggere la storia dello scontro finale tra Greci e Troiani, proponendo un singolare compromesso (vv. 285-91):

Quidquid eversae potest	285
superesse Troiae, maneat: exactum satis	
poenarum et ultra est. regia ut virgo occidat	
tumuloque donum detur et cineres riget	
et facinus atrox caedis ut thalamos vocent,	
non patiar. in me culpa cunctorum redit:	290
qui non vetat peccare, cum possit, iubet.	

Agamennone suggerisce che qualcosa di Troia 'resti': in una singolare mistione di immagini, volutamente ambigua, che pare mettere insieme cose e persone secondo una sintassi allusivamente marcata, altrove presente nel dramma,⁵⁰ il comandante esplicita la propria posizione offrendo una precisa condotta su cui impostare i rapporti con il nemico. Agamennone misura il grado di punizione inferto e può dirsi soddisfatto: anzi, nell'affermazione che *ultra est s'insinua*

⁴⁸ Un'affermazione simile aveva peraltro formulato Aiace nell'episodio dell'*armorum iudicium* raccontato da Ovidio nel tredicesimo libro delle *Metamorfosi* in cui accusava Ulisse per le stragi notturne di Dolone e Reso compiute insieme a Diomede (13.100 *luce nihil gestum, nihil est Diomede remoto*, su cui cf. Hardie 2015, 230-1).

⁴⁹ Altro esempio di personificazione della spada in Seneca tragico è in *Herc. F.* 405 *stricti ensis ira*, ma molteplici sono le attestazioni nella letteratura latina (su tutte vedi Verg. *Aen.* 12.731-2 *at perfidus ensis | frangitur, in medioque ardentem deserit ictu*). Sul tema della personificazione vedi i contributi ospitati in Bonandini, Moretti 2012.

⁵⁰ Con ambiguità voluta, al v. 416 Andromaca si definirà *obruta* ed *eversa*, «distrutta e abbattuta dopo la morte di Ettore, con un linguaggio che sarebbe più appropriato se riferito alla città e che funziona metaforicamente in una fusione inscindibile con Troia... questo lessico, adeguato a significare il crollo delle mura e gli edifici rasi al suolo, viene 'spostato alla descrizione di un annichilimento umano'» (così Petrone 2016, 38-9).

un'evidente critica alla reazione dei Greci considerata non commisurata alla gravità degli eventi; i Greci, insomma, si sono spinti troppo in là ed è il loro stesso capo ad affermarlo.

A meglio definire il quadro composito di relazioni intertestuali che soggiacciono alla formazione del personaggio andrà poi osservato che almeno due delle obiezioni qui avanzate da Agamennone riprendono discorsi di 'parte troiana'.⁵¹ In particolare, dove si dice che «la pena è stata pagata a sufficienza e anche di più» si può scorgere un riflesso del grido di dolore con cui nell'*Ecuba* di Euripide la regina si rivolge ad Odisseo venuto a prendere Polissena per offrirgliela in sacrificio. «I morti sono già abbastanza» (*Hec.* 278 μηδὲ κτάνητε τῶν τεθνηκότων ἄλις) pronunzia Ecuba.⁵²

Non meno interessante è poi l'affermazione successiva con cui egli dichiara di non voler consentire il sacrificio della principessa: essa va ricondotta al passo delle *Troiane* di Euripide in cui Andromaca informa Ecuba che la figlia Polissena è stata data in sacrificio: «ti è morta la figlia Polissena sgozzata sulla tomba di Achille, dono ad un morto senz'anima» (vv. 622-3 τέθνηκέ σοι παῖς πρὸς τάφῳ Πολυξένη | σφαγεῖτο Ἀχιλλέως, δῶρον ἀψύχῳ νεκρῷ).

Il fatto che questi due precedenti costituiscano ragione di puntuale ripresa appare dato da sottolineare: entrambe le citazioni provengono dalla parte degli sconfitti, Ecuba, in un caso, Andromaca, nell'altro. Che singole battute delle due donne vengano riprese adesso da Agamennone rende ancor più singolare la posizione del comandante ed anzi svela, come in trasparenza, il senso dell'operazione senecana. La costruzione del personaggio del re, esempio perfetto di *mutatio fortunae*, non si limita alla replica delle parole di Ecuba, ma si dilata e approfondisce traendo materia dalle voci molteplici delle donne sconfitte.

Un'analogica constatazione offre poi la replica di Pirro. Il giovane domanda retoricamente se nessun riconoscimento debba dunque andare ai Mani del padre (v. 292 *nullumne Achillis praemium manes ferent?*) e la battuta consente un'ulteriore e più estesa replica di Agamennone, articolata in tre ulteriori passaggi:⁵³ una gloria imperitura

⁵¹ Vedi sul punto le osservazioni di Caviglia 1981, 40.

⁵² Ma è tutto il discorso è ad esser ben presente a Seneca, considerato come poco oltre la donna con battuta gnomica aggiunge che «chi comanda non deve comandare ciò che non si deve» (*Tro.* 282), una battuta di cui si ricorderà lo stesso Agamennone, offrendone una variazione a tema al v. 336 (*minimum decet libere cui multum licet*).

⁵³ Cf. Fantham 1982, 253, per la quale la battuta di Pirro è mal formulata, dal momento che in discussione non è l'ipotesi di negare *in toto* un tributo al padre. dal punto di vista drammaturgico, essa però serve a spezzare il lungo monologo di Agamennone, offrendo lo spunto per elaborare l'ultima parte del suo discorso: «Pyrrhus' question is ill-formulated. Clearly there is no hesitation in giving some reward, and Pyrrhus' temperament hardly makes such a weak protest convincing».

attende Achille e questa costituisce la miglior ricompensa (vv. 293-4); se è un sacrificio ad esser richiesto si potranno sacrificare pingui animali della regione (vv. 295-7); un sacrificio umano non potrebbe che disonorare la memoria del padre (vv. 298-300).

Di questi argomenti, il primo, relativo alla fama imperitura che attende l'eroe defunto, sembra evocare il celebre aneddoto di Alessandro Magno, che in visita al sepolcro di Achille, ne aveva invidiato le sorti perché aveva trovato in Omero un cantore in grado di eternarne le imprese.⁵⁴ Sofferziamoci invece sugli altre due argomenti (vv. 295-300):

Quod si levatur sanguine infuso cinis,	295
opima Phrygii colla caedantur greges	
fluatque nulli flebilis matri cruor.	
quis iste mos est? quando in inferias homo est	
impensus hominis? detrahe invidiam tuo	
odiumque patri, quem coli poena iubes.	300

Tali parole traggono spunto dal discorso con cui Ecuba nell'omonima tragedia euripidea, ancora in risposta ad Odisseo, afferma: «è forse la necessità che li spinge a fare un sacrificio di esseri umani sulla tomba, dove invece sono i buoi che bisogna immolare?» (πότερα τὸ χρεῖν σφ' ἐπήγαγ' ἀνθρωποσφαγεῖν | πρὸς τύμβον, ἔνθα βουθυτεῖν μᾶλλον πρέπει; *Hec.* 260-1).⁵⁵

Ancora una volta sono dunque il ragionamento e l'*habitus* di uno sconfitto a plasmare il personaggio di Agamennone, avviandolo di fatto all'assunzione del paradigma dell'uomo esempio di *mutatio fortunae*. I sinistri presagi che si addensano nel corso della tragedia sugli eroi greci, ormai prossimi al loro destino, risultano qui prefigurati, sia pur ancora in forme non definite.⁵⁶

Questo accade anche quando, e siamo ormai verso la conclusione dell'agone verbale, il discorso vira rapidamente verso un'intensificazione dei toni, favorita dal concitato scambio di battute sentenziose, tendente all'invettiva.

⁵⁴ Vedi Cic. *Arch.* 24, su cui adesso Pellacani 2020, 66.

⁵⁵ Grimal 1978, 426 identificava in questo rifiuto di Agamennone per i sacrifici umani un'eco dei divieti imposti dall'imperatore Claudio alle pratiche religiose dei Druidi come testimoniato da Suet. *Claud.* 25.5 (su cui cf. Guastella 1999, 182-3, che osserva come in effetti questi provvedimenti non dovettero sortire risultati se ancora Tacito in *hist.* 4.54.2 parla della loro presenza e del loro potere; dei sacrifici umani da loro praticati parlano Caes. *bell. Gall.* 6.13-14; Plin. *nat.* 30.12). Grimal ne desumeva l'idea che la tragedia fosse stata composta durante l'esilio in Corsica al tempo del provvedimento claudiano. Cf. Keulen 2001, 238-9 per ulteriori riferimenti ai sacrifici umani.

⁵⁶ Si tratta di una linea su cui Seneca lavora con profitto come dimostra più oltre, ai vv. 981-1008, il minaccioso discorso con cui Ecuba prefigura ad Ulisse il successivo errare per mare (della scena mi sono occupato in Casamento 2020b).

Va intanto premesso che anche quest'ultima sequenza è carica di memorie letterarie, soprattutto omeriche. Lo si evince agevolmente fin dall'epiteto, *regum tyranne*, con cui al v. 303 Pirro si rivolge ad Agamennone (vv. 301-5):

O tumide, rerum dum secundarum status
extollit animos, timide, cum increpuit metus,
regum tyranne! iamne flammatum geris
amore subito pectus ac veneris novae
* * * * *
solusne totiens spolia de nobis feres?

305

In Omero, Agamennone è notoriamente ἄναξ ἀνδρῶν (prima attestazione in *Il.* 1.7 Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς); sappiamo che l'epiteto formulare è solitamente tradotto in latino *rex regum*,⁵⁷ formula che Seneca stesso conosce e adopera (vedi *Ag.* 39). Non è senza significato che in questa circostanza invece offra quasi una parodia dell'espressione, mutandola di senso. I precedenti omerici sono infatti evocati come a dimostrare il tratto dispotico del personaggio. Determinante, poi, l'effetto paronomastico *tumide... timide*, che richiama le accuse di codardia pronunciate nell'*Iliade* da Achille quando tacciava Agamennone di avere «occhi di cane e cuore di cervo» (*Il.* 1.225 κυνὸς ὄμματ' ἔχων, κραδίην δ' ἐλάφοιο). Questo Agamennone sarebbe dunque tutt'altro rispetto a ciò che appare, mosso da nuove passioni amorose (significativo ancorché non del tutto perspicuo il richiamo ad una *Venus nova*), forse intenzionato a sottrarre ancora una volta ad Achille la fanciulla amata.⁵⁸

Eppure, anche in questo contesto emerge una concezione tutta particolare che rende Agamennone un personaggio nuovo in linea con la singolarissima 'costruzione' della regalità che le *Troades* propongono.⁵⁹

⁵⁷ Cic. *Att.* 14.17a.2; Liv. 45.27.9; Vel. Pat. 1.1.2.

⁵⁸ Nell'*Ecuba* di Euripide, Agamennone è spinto alla difesa di Polissena dai suoi sentimenti per Cassandra; cf. vv. 121-2 ἦν δ' ὁ τὸ μὲν σὸν σπεύδων ἀγαθὸν | τῆς μαυτιπόλου Βάκχης ἀνέχων | λέκτρ' Ἀγαμέμνων. In questa circostanza, Pirro sembra invece adombrare il sospetto che il re intenda replicare il comportamento tenuto all'inizio dell'*Iliade* causa dell'allontanamento di Achille, preso dal desiderio per Polissena. Che circolasse una tradizione relativa ad un innamoramento di Achille nei riguardi di Polissena appare testimoniato da Serv. *ad Aen.* 321 ss., in cui ricostruendo un *ordo fabulae* che singolarmente riproduce il modello senecano (cf. Guastella 2017, 125), il commentatore aggiunge: *Calchas cecinit Polyxenam Priami filiam, quam vivus Achilles dilexerat, eius debere manibus immolari*. Dal momento che un riferimento esplicito all'amore tra Achille e Polissena è assente nelle fonti latine si è per questa ragione ipotizzata una derivazione da una perduta tragedia latina (vedi Fantham 1982, 63).

⁵⁹ Quanto il tema sia consonante con la riflessione senecana sull'argomento basterebbe il confronto tra il v. 327 *est regis alti spiritum regi dare*, in cui probabilmente si adombra la celebre scena del colloquio tra Achille e Priamo venuto a implorare il ca-

Trascelgo solo un'immagine dell'intensa *altercatio* (vv. 329-35):⁶⁰

- PY. Mortem misericors saepe pro vita dabit.
 AG. Et nunc misericors virginem busto petis? 330
 PY. Iamne immolari virgines credis nefas?
 AG. Praeferre patriam liberis regem decet.
 PY. Lex nulla capto parcit aut poenam impedit.
 AG. Quod non vetat lex, hoc vetat fieri pudor.
 PY. Quodcumque libuit facere victori licet. 335

Seneca cura con particolare abilità lo scambio di *gnomai*, concatenate tra loro. Ogni battuta sembra recare in dote alla successiva un nuovo argomento in un incalzante accrescersi della tensione drammatica.⁶¹ Concentrerò rapidamente l'attenzione sui vv. 331 ss.: Pirro 'inchioda' Agamennone alle sue responsabilità di re e di padre: «Ora ritieni empio il sacrificio di una vergine?» domanda, introducendo maliziosamente il tema del sacrificio di Ifigenia. Agamennone non può non cogliere l'allusione, cui ribatte mostrando di condividere l'etica tipicamente romana, che storie celebri avevano reso esemplari, che impone di *praeferre patriam liberis*: «Ad un re tocca anteporre la propria patria ai figli».⁶²

Il comandante evoca insomma la ragion di stato come principio ispiratore della scelta dolorosa di sacrificare la propria figlia per la partenza della flotta, sottintendendo che la situazione è adesso differente. Pirro risponde, richiamando ben altri principi: «Non c'è legge che stabilisca di risparmiare i prigionieri e vieti che siano uccisi».⁶³ Pirro si richiama insomma ad un *ius belli* che, notoriamente, non

davere di Ettore, e *clem.* 1.21.2-3. Dell'interpretazione in senso politico di questa sequenza si occupa Malaspina 275-6.

⁶⁰ Proprio questa sequenza, una 'proposta pedagogica' sul tema del buon governo, è posta da Keulen 2001 in relazione al momento in cui Seneca esercitò a corte il compito di precettore del giovane Nerone (vedi già Rozelar 1976, 565): «one feels as if one was hearing Seneca and Nero argue» (Keulen 2001, 251). A giudizio dello studioso ne deriverebbe dunque la conferma di una datazione dell'opera intorno al 54.

⁶¹ «In these four lines (327-30), Agamemnon has stuck to the device of repeating his opponent's words, but his shift to using interrogatory sentences intensifies his irony and sarcasm. But it is no mere rhetoric we hear»: così Keulen 2001, 250.

⁶² Agamennone rilegge la sua storia, fornendo una giustificazione al sacrificio doloroso della figlia Ifigenia: lo fa mettendo su una scala di priorità i doveri di padre e quelli di re; un argomento, quest'ultimo, caro al pensiero latino, anche all'interno delle scuole di declamazione, ma cf. Sen. *suas.* 3.1-2, dove Arellio Fusco fa dire ad Agamennone *victa Troia, virginibus hostium parcam*). Nota a tal proposito Schetter 1965, 405 che «la risposta di Agamennone... suona come un tentativo di giustificazione dell'orrenda azione, dalla quale tuttavia egli non sembra voler trarre conseguenze per il presente».

⁶³ Caviglia 1981, 248 sottolinea la vicinanza di questo verso con la richiesta formulata da Alcmena in Eur. *Her.* 961-6, con cui la donna sollecita la morte di Euristeo prigioniero di guerra.

poneva particolari limiti al trattamento dei nemici, come testimonianza ad esempio Liv. 26.31.2 (*quidquid in hostibus feci ius belli defendit*), in cui vengono rievocate le parole pronunziate da Marcello in Senato dinnanzi ai legati siracusani.⁶⁴ Non è invece la posizione di Agamennone che, al contrario, dichiara di avere per guida qualcosa di superiore alla legge stessa: è il *pudor* a vietare di inferire sui nemici.⁶⁵ La morale virgiliana del *parcere subiectis* aleggia nel discorso di Agamennone, che vola alto, come le ulteriori battute sentenziose confermano.⁶⁶

Questo singolare, nuovo Agamennone mostra una sofferta consapevolezza del proprio ruolo: non rinnega le responsabilità connesse alla regalità, ma le osserva con sguardo che volge altrove. È la lezione senecana, ma ancor prima ciceroniana della *praemeditatio futurorum malorum* che rende più lievi i mali a venire.⁶⁷ Presago di un prossimo destino di morte, Agamennone sembra fare tesoro delle parole che in un frammento euripideo citato in traduzione da Cicerone pronuncia Teseo (Cic. *Tusc.* 3.29 = Eur. F 964 K.):⁶⁸

Haec igitur praemeditatio futurorum malorum lenit
eorum adventum, quae venientia longe ante videris.
itaque apud Euripiden a Theseo dicta laudantur; licet
enim, ut saepe facimus, in Latinum illa convertere:

‘Nam qui haec audita a dócto meminissém viro,
Futúras mecum cómmentabar míserias:
Aut mórtē acerbam aut éxili maestám fugam
Aut sémp̄er aliquam mólem meditabár mali,
Ut, sí qua invecta díritas casú foret,
Ne me ínparatum cúra lacerarét repens.’

⁶⁴ Sul passo vedi Beltramini 2020, 329 con indicazione di altri luoghi paralleli.

⁶⁵ *Pudor* si riferisce in questa circostanza ad un senso dell'onore e ad un codice non scritto di comportamento che guida il comandante a risparmiare i nemici sconfitti. Per l'interpretazione della *sententia* vedi Keulen 2001, 252-3; su *pudor* in Seneca vedi adesso Wray 2015.

⁶⁶ Due brillanti sentenze, attorno alle quali si polarizzano due affermazioni opposte, che ruotano entrambe intorno all'opposizione tradizionale *libet* | *licet* (per cui cf. Otto 1890, 193).

⁶⁷ Sull'importanza del motivo in Seneca vedi almeno *tranq.* 9.11.6 *quidquid enim [si] fieri potest quasi futurum sit prospiciendo malorum omnium impetus molliet, qui ad praeparatos expectantesque nihil adferunt novi, securis et beata tantum sperantibus graves veniunt* (su cui vedi Gazzarri 2020, 94). Cf. Hadot 1969, 61; Manning 1976 sull'*epistula* 98; Traina 1987, 80; Malaspina 2004.

⁶⁸ La versione originale del frammento è trasmessa da diverse fonti: Gal. *de plac. Hippocr. et Plat.* 4.7.9; Περὶ ἀλυσίας 52 = p. 17 Boudon-Millot-Jouanna-Pietrobelli; ps.-Plut. *cons. ad Apoll.* 21.112C-D.

Si quas invecta diritas casu foret | ne me imparatum cura laceraret re-pens, «perché, se qualche sciagura dal destino giungesse, l'improvviso affanno non mi straziasse, trovandomi impreparato». Su questa strada pare di poter identificare lo sforzo di Seneca: la storia di Agamennone conosce anche queste *nuances*, divenendo suo malgrado – ed è forse l'acquisizione più innovativa del personaggio – esempio del cammino difficile della *sapientia*.

Pirro giovane ma 'vecchio' nelle motivazioni. Agamennone eroe 'up-to-date':⁶⁹ colui che nell'*Iliade* aveva fatto della rivendicazione della propria *timè* un motore principale d'azione, assume adesso le vesti sofferte del *sapiens*. Mentre in filigrana s'intravede l'incombere del destino di morte,⁷⁰ la dimensione esperienziale della sofferenza personale ha fatto di lui un uomo nuovo, un nuovo comandante, un nuovo re.

Bibliografia

- Amoroso, F. (1984). *Seneca uomo di teatro? Le Troiane e lo spettacolo*. Palermo: Palumbo.
- Anliker, B. (1960). *Prologe und Akteinteilung in Senecas Tragödien*. Bern; Stuttgart: Paul Haupt.
- Bartsch, S.; Schiesaro, A. (eds) (2015). *The Cambridge Companion to Seneca*. Cambridge (MA); New York: Cambridge University Press.
- Beltramini, L. (2020). *Commento al libro XXVI di Tito Livio*. Pisa: ETS.
- Berno, F.R. (2004). «Un truncus, molti re: Priamo, Agamennone, Pompeo (Virgilio, Seneca, Lucano)». *Maia*, 56, 79-84.
- Berno, F.R. (2017). «Tragic Tears: Oedipus and Thyestes Weeping». *Maia*, 69, 350-64.
- Bonandini, A.; Moretti, G. (a cura di) (2012). *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*. Trento: Università degli Studi di Trento.
- Boyle, A.J. (1994). *Seneca's "Troades"*. Leeds: Francis Cairns.
- Calabrese, E. (2009). *Il sistema della comunicazione nella Fedra di Seneca*. Palermo: Palumbo.
- Calabrese, E. (2017). *Aspetti dell'identità relazionale nelle tragedie di Seneca*. Bologna: Pàtron.
- Calder, W.M. (1966). «A Reconstruction of Sophocles' Polyxena». *GRBS*, 7, 31-56.
- Casali, S. (2020²). *Virgilio, "Eneide" 2*. Pisa: Edizioni della Normale.

69 Già Anliker 1960, 65 riteneva questo Agamennone «un uomo... che imparato», mentre di un personaggio mosso «da interessi personali» (e cioè il tentativo di stornare da sé le responsabilità dei crimini compiuti) parla in maniera meno convincente Schetter 1965, 402.

70 Il che non comporta meccanicamente l'idea postulare una priorità delle *Troades* rispetto all'*Agamemnon* come taluni indizi lascerebbero comunque intendere (vedi sul punto Fantham 1982 a).

- Casamento, A. (1999). «Lumina orationis: l'uso delle sententiae nelle tragedie di Seneca». *SIFC*, 17, 123-32.
- Casamento, A. (2017). «Due padri, due figli: modelli drammatici 'al maschile' nelle *Troiane* di Seneca». Citti, Iannucci, Ziosi 2017, 49-71.
- Casamento, A. (2020a). «Il teatro di Seneca». Petrone, G. (a cura di), *Storia del teatro latino*. Roma: Carocci, 281-315.
- Casamento, A. (2020b). «Hectoris spoliū (Sen. *Troad.* 990). Una controversa rappresentazione di Ecuba nelle *Troiane* di Seneca». *Pan. Rivista di Filologia Latina*, 9, 53-61.
- Casamento, A. (2021). *Seneca, "Le Troiane"*. Sant'Arcangelo di Romagna (RN): Rusconi.
- Caviglia, F. (1981). *L. Anneo Seneca. "Le Troiane"*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Citti, F. (2012). *Cura sui. Studi sul lessico filosofico di Seneca*. Amsterdam: A.M. Hakkert.
- Citti, F.; Iannucci, A.; Ziosi, A. (a cura di) (2017). *Troiane classiche e contemporanee*. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms Verlag.
- Degl'Innocenti Pierini, R. (2012a). «Le città personificate nella Roma repubblicana: fenomenologia di un motivo letterario tra retorica e poesia». Bonandini, Moretti 2012, 215-47.
- Degl'Innocenti Pierini, R. (2012b). «Requiem per Corinto: tra Grecia e Roma, tra storia, retorica e poesia». Bastianini, G.; Lapini, W.; Tulli, M. (a cura di), *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*, vol. 1. Firenze: Firenze University Press, 265-79.
- Degl'Innocenti Pierini, R. (2016). «L'epifania marina di un'ombra: dissonanze e contaminazioni di genere nell'apparizione di Achille nelle *Troades* senecane». *Pan. Rivista di Filologia Latina*, 5, 29-44.
- Fantham, E. (1982). *Seneca's "Troades"*. Princeton: Princeton University Press.
- Fantham, E. (1982 a). «Seneca's *Troades* and *Agamemnon*: Continuity and Sequence». *CJ*, 77, 118-29.
- Feddern, S. (2013). *Die Saasorien des älteren Seneca: Einleitung, Text und Kommentar*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Friedrich, W.H. (1933). *Untersuchungen zu Senecas dramatischen Technik* [diss.]. Borna; Leipzig: : Universitätsverlag von Robert Noske.
- Gazzarri, T. (2020). *The Stylus and the Scalpel. Theory and Practice of Metaphors in Seneca's Prose*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Grimal, P. (1978). *Sénèque ou la conscience de l'Empire*. Paris: Les Belles Lettres.
- Gronovius, J.F. (1661). *L. Annaei Senecae Tragoediae. Lugduni Batavorum*.
- Guastella, G. (1999). *Svetonio, "L'imperatore Claudio" ("Vite dei Cesari" V)*. Venezia: Marsilio.
- Guastella, G. (2017). «Fata si poscent: la costruzione dell'intreccio». Citti, Iannucci, Ziosi 2017, 107-29.
- Hadot, I. (1969). *Seneca und die griechisch-römische Tradition der Seelenleitung*. Berlin: De Gruyter.
- Hardie, P. (1986). *Virgil's "Aeneid": Cosmos and Imperium*. Oxford: Clarendon Press.
- Hardie, P.R. (2015). *Ovidio. "Metamorfosi"*. Vol. 6, *Libri XIII-XV*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla.
- Huelsenbeck, B. (2018). *Figures in the Shadows: The Speech of Two Augustan-Age Declaimers, Arellius Fuscus and Papirius Fabianus*. Berlin; Boston: De Gruyter.

- lurescia, F. (2019). «Litigare in tragedia: per una pragmatica del conflitto». *Emerita*, 87, 255-83.
- Kannicht, R. (2004). *Tragicorum Graecorum fragmenta*. Vol. 5.2, *Euripides*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Keulen, A.J. (2001). *L. Annaeus Seneca Troades*. Leiden; Boston; Köln: Brill.
- Kohn, T.D. (2013). *The Dramaturgy of Senecan Tragedy*. Ann Arbor (MI): University of Michigan Press.
- Kovacs, D. (2018). *Euripides "Troades"*. Oxford: Oxford University Press.
- Lanza, D. (1981). «Lo spettacolo della parola (riflessioni sulla testualità drammatica di Seneca)». *Dioniso*, 52, 463-76.
- Laurand, V; Malaspina, E.; Prost, F. (éds) (2021). *Lectures plurielles du "De ira" de Sénèque. Interprétations, contextes, enjeux*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Littlewood, C.A.J. (2015). «Theater and Theatricality in Seneca's World». Bartsch, Schiesaro 2015, 161-73.
- Malaspina, E. (2004). «Pensiero politico ed esperienza storica nelle tragedie di Seneca». Liebermann, W.-L. (éd.), *Sénèque le Tragique*. Vandoeuvres; Genève: Fondation Hardt, 267-320. Entretiens sur l'Antiquité classique 50.
- Manning, C. E. (1976). «Seneca's 98th Letter and the *Praemeditatio futuri mali*». *Mnemosyne*, 29(3), 301-4.
- Massaro, (1997). «L'epigramma per Scipione Ispano (CIL, I, 15)». *Epigraphica*, 59, 97-124.
- Mazzoli, G. (2016). *Il chaos e le sue architetture. Trenta studi*. Palermo: Palumbo.
- Migliario, E. (2007). *Retorica e storia. Una lettura delle "Suasoriae" di Seneca Padre*. Bari: Edipuglia.
- Otto, A. (1890). *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*. Leipzig: Teubner.
- ORF⁴ = *Oratorum Romanorum Fragmenta liberae rei publicae quartum edidit H. Malcovati*, 2 voll. Aug. Taurinorum: In Aed. I. B. Paraviae Et Sociorum, 1976.
- Paduano, G. (2006). *Il Teatro greco. Tragedie*. Milano: BUR.
- Pellacani, D. (2020). *Cicerone. "In difesa di Archia"*. Sant'Arcangelo di Romagna (RN): Rusconi.
- Petrone, G. (2001). «Le *Troades* di Seneca nell'*Andromaque* di Racine». Paduano, G.; Simon, A. (a cura di), *L'officina del teatro europeo*. Vol. 1, *Performance e teatro di parola*. Pisa: Edizioni Plus, 401-10.
- Petrone, G. (2008). «Il piacere della crudeltà. Una riflessione sulle *Troiane* di Seneca». Arduini, P et al. (eds), *Studi offerti ad Alessandro Perutelli*, vol. 2. Roma: Aracne, 359-67.
- Petrone, G. (2016). «Il 'luogo' di Andromaca nelle *Troiane* di Seneca». *Dioniso*, 6, 35-55.
- Radt, S.L. (1977). *Tragicorum Graecorum fragmenta*. Vol. 4, *Sophocles*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Rist, J.M. (1969). *Stoic Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rozelaar, M. (1976). *Seneca, Eine Gesamtdarstellung*. Amsterdam: A.M. Hakkert.
- Schetter, W. (1965). «Sulla struttura delle *Troiane* di Seneca». *RFIC*, 93, 396-429.
- Schiesaro, A. (2003). *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Seidensticker, B. (1969). *Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas*. Heidelberg: Carl Winter.
- Setaioli, A. (2021). «*De ira* 2,18-36 De la prophylaxie au contrôle de la colère». Laurand, Malaspina, Prost 2021, 119-48.
- Stok, F. (1999). *Lucio Anneo Seneca. Le Troiane*. Milano: BUR.

- Sutton, D.F. (1986). *Seneca on the Stage*. Leiden: Brill.
- Tarrant, R.J. (1976). *Seneca's "Agamemnon"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tarrant, R.J. (1978). «Senecan Tragedy and Its Antecedents». *HSCP*, 82, 213-63.
- Traina, A. (1987⁴). *Lo stile 'drammatico' del filosofo Seneca*. Bologna: Pàtron.
- West, M.L. (2003). *Greek Epic Fragments*. Cambridge (MA); London: Harvard University Press.
- West, M.L. (2013). *The Epic Cycle. A Commentary on the Lost Troy Epics*. Oxford: Oxford University Press.
- Wilson, M. (1983). «The Tragic Mode of Seneca's *Troades*». Boyle, A.J. (ed.), *Seneca Tragicus: Ramus Essays on Senecan Drama*. Victoria: Aural Publications, 27-60.
- Wray, D. (2015). «Seneca's Shame». Bartsch, Schiesaro 2015, 199-211.
- Zwierlein, O. (1966). *Die Rezitationsdramen Senecas*. Meisenheim am Glan: Hain.
- Zwierlein, O. (1986). *L. Annaei Senecae. Tragoediae, recognovit brevique adnotatione critica instruxit*. Oxonii: Oxford University Press (repr. with corrections).

Il finale dell'*Agamennone* di Seneca: i modelli post-eschilei

Lucia Degiovanni

Università degli Studi di Bergamo, Italia

Abstract The article examines the models of the Electra-Clitemestra-Aegisthus scene in Act V of Seneca's *Agamemnon*: Sophocles' *Electra*, Livius Andronicus' *Aegisthus*, Accius's *Clitemestra* and Pacuvius' *Dulorestes*.

Keywords Seneca's *Agamemnon*. Sophocles' *Electra*. Livius Andronicus' *Aegisthus*. Accius's *Clitemestra*. Pacuvius' *Dulorestes*.

Sommario 1 La struttura drammatica dell'*Agamennone* di Seneca. – 2 Elettra e Oreste nel finale dell'*Agamennone* di Seneca. – 3 I modelli post-eschilei: l'*Electra* di Sofocle. – 4 L'*Aegisthus* di Livio Andronico. – 5 La *Clitemestra* di Accio. – 6 Il *Dulorestes* di Pacuvio.

1 La struttura drammatica dell'*Agamennone* di Seneca

La struttura drammatica dell'*Agamennone* di Seneca, come è noto, è molto diversa da quella del precedente eschileo, al punto che è stato avanzato perfino il dubbio se l'*Agamennone* di Eschilo possa essere annoverato tra i modelli della tragedia latina.¹ La mia impres-

¹ Si tratta della posizione espressa da Tarrant 1976, 10: «It seems incredible that the *Agamemnon* of Aeschylus could ever have been thought Seneca's source»; per una riflessione complessiva sui modelli di Seneca tragico cf. anche Tarrant 1978 e 1995. Non mancano tuttavia studi volti a individuare specifici contatti tra l'*Agamennone* di Seneca e l'antecedente eschileo (cf. per es. Lavery 2004 e Degiovanni 2004, 373-80). Che la tragedia di Seneca presupponga in qualche misura quella eschilea insieme ad altri

sione è che una chiave di lettura dell'*Agamennone* di Seneca possa essere quella di interpretarlo come una sceneggiatura sistematicamente corretta e distanziata rispetto a quella eschilea. Laddove Seneca individua aspetti che Eschilo aveva trascurato o tralasciato, li egli interviene, ampliando e sviluppando, con ricorso ad altri motivi, sia tragici sia appartenenti a generi letterari diversi, come l'epica e l'elegia. Per contro, Seneca si astiene con cura dall'entrare in competizione diretta con l'illustre precedente, riscrivendo le sceneggiature eschilee: o evita del tutto di farlo, o – se vi è costretto per ragioni drammatiche – introduce nette variazioni. L'approccio di Seneca a questo mito tragico, dunque, presenta non poche analogie con l'atteggiamento con cui i poeti ellenistici e soprattutto augustei (in particolare Ovidio) avevano guardato ai grandi modelli classici: introdursi negli 'interstizi' del testo e lì aprirsi spazi di autonomo rimaneggiamento, ricorrendo eventualmente per questi segmenti all'apporto di fonti diverse.

L'intento di distanziamento di Seneca nei confronti del modello eschileo risulta evidente nella scelta dei personaggi e dei dialoghi. In particolare, Seneca introduce personaggi che appartenevano o all'antefatto (Tieste, qui nel ruolo di *prologizon* che in Eschilo spettava alla scelta) o al séguito della vicenda (Elettra, Strofo e Oreste, qui personaggio muto): opera dunque uno slargamento alle due estremità (nel I e nel V atto rispettivamente, corrispondenti al prologo e all'esodo del dramma attico) rispetto al segmento mitico più specifico della morte di Agamennone. Passando dalla forma trilogica al *Monodrama*, egli avverte l'esigenza di ampliare la vicenda drammatica inglobando personaggi che appartenevano all'*antefactum* o al *postfactum*.

Per quanto riguarda la scelta dei dialoghi, invece, si nota che Seneca evita per lo più di far dialogare i personaggi che interloquivano in Eschilo: per una singolare scelta drammatica, Clitemestra e Agamennone, quando si incontrano sulla scena, non interloquiscono (Seneca si astiene da un confronto diretto con la straordinaria scena dei tappeti rossi di Eschilo), e Clitemestra non dialoga nemmeno con il Coro (ma questo è meno sorprendente, dato il carattere scarsamen-

modelli (ci si è richiamati di volta in volta alla tragedia post-euripidea, al teatro latino repubblicano, a Virgilio, Orazio, Ovidio) è un dato critico che oggi si può ritenere come acquisito. È sull'entità e sulle modalità di tali richiami che il dibattito è ancora aperto e lontano da una soluzione largamente condivisa. Assai discusso è il ruolo esercitato dal dramma ellenistico sul teatro latino, sia senecano che d'età repubblicana: Mariotti 1952, 63 ss., rifacendosi a Cic. *acad. post.* 10, riteneva che la tragedia alessandrina fosse voce effimera, e della stessa opinione è Giomini 1956, 15-16; di parere diverso è Jocelyn 1969, 7-12. La questione è aperta anche per quanto riguarda l'influsso esercitato dai drammi latini arcaici sul teatro di Seneca, dato lo scarso apprezzamento che nei loro confronti egli esprime nelle opere in prosa: su quest'ultimo punto cf. Tarrant 1976, 13 e note 3-5. Per un esame dei possibili punti di contatto fra l'*Agamennone* senecano e i tragici latini arcaici, cf. Marcucci 1996, 49 ss.

te agonistico del Coro in Seneca). Per contro, Seneca inserisce dialoghi fra personaggi che in Eschilo non interloquivano: tra Agamennone e Cassandra, e persino tra Clitemestra e Cassandra (in Eschilo Cassandra aveva come unico interlocutore il Coro). Oppure sviluppa ampiamente dialoghi fra personaggi che in Eschilo erano ridotti ai minimi termini, come per esempio si verifica tra Clitemestra ed Egisto (Egisto, che in Eschilo entrava in scena solo nell'esodo, qui invece è presente fin dall'Atto II). E ancora: se la Clitemestra eschilea si rifiutava di prestare ascolto al Messo, la Clitemestra senecana allo stesso personaggio chiede con particolare sollecitudine di essere informata. In definitiva, gli unici punti di contatto, nella struttura drammaturgica, fra il dramma eschileo e quello senecano risultano essere la scena del racconto del messo e quella delle profezie di Cassandra, ma con variazioni sostanziali. La presa di distanza da Eschilo nella sceneggiatura investe pressoché ogni punto del dramma, ed è così sistematica e capillare da sembrare un'operazione di destrutturazione e ristrutturazione in tutto consapevole.

2 Elettra e Oreste nel finale dell'*Agamennone* di Seneca

In questa sede prenderò in esame una sezione drammatica del tutto assente nell'*Agamennone* di Eschilo, il dialogo Elettra-Clitemestra-Egisto nell'Atto V della tragedia latina, nel tentativo di illustrare il lavoro di rifusione e rielaborazione di spunti tratti dal teatro posteriore a Eschilo messo in atto da Seneca.

Nell'ultimo Atto Seneca manifesta la sua nota propensione a concentrare la maggior parte dell'azione drammatica.² Nella sezione conclusiva dell'*Agamennone*, in particolare, oltre all'accumulo di eventi scenici, si registra anche un accumulo di personaggi scenici: morto Agamennone, tutti i personaggi principali della presente azione drammatica, nonché degli sviluppi futuri della saga degli Atridi, si riuniscono, in un atipico dialogo a quattro (Elettra-Clitemestra-Egisto-Cassandra), e fanno anche una fugace comparsa in scena, come personaggi muti, Oreste e Pilade, ancora bambini. D'altra parte è tendenza propria di Seneca quella di concentrare le maggiori innovazioni di sceneggiatura proprio negli Atti iniziali e finali delle proprie tragedie.

Scena del tutto nuova introdotta da Seneca è quella dell'Atto V in cui Elettra sottrae il piccolo Oreste e lo affida a Strofio, in quel momento di passaggio da Micene insieme al figlioletto Pilade. Su questo punto Seneca si attiene alla tradizione generalmente diffusa secon-

² Un caso analogo è costituito dalla *Medea*, il cui Atto V riunisce gli eventi che nel modello euripideo vanno dalla *rhexis* del messo, nel quarto episodio, fino all'esodo.

do cui Oreste era stato sottratto da casa in occasione della morte del padre, distaccandosi così dalla versione eschilea, in cui all'arrivo di Agamennone Oreste era stato consegnato da Clitemestra a un'ospite fidato, secondo quanto la donna dice – per altro all'interno di un discorso tendenzialmente falso – in Aesch. *Ag.* 877-85. In particolare, nell'*Agamennone* di Seneca si trova la drammatizzazione del salvataggio di Oreste da parte Elettra, quale è narrato dai mitografi:³

ps.-Apollod. *Epit.* 6.24 Ἠλέκτρα δὲ μία τῶν Ἀγαμέμνονος θυγατέρων Ὀρέστην τὸν ἀδελφὸν ἐκλέπτει καὶ δίδωσι Στροφιῷ Φωκεῖ τρέφειν, ὃ δὲ αὐτὸν ἐκτρέφει μετὰ Πυλάδου παιδὸς ἰδίου.

Hyg. *fab.* 117 at Electra Agamemnonis filia Orestem fratrem infantem sustulit, quem demandavit in Phocide Strophio, cui fuit Astyochea Agamemnonis soror nupta.

Serv. auct. *ad Aen.* 4.471 hunc Orestem Electra, soror eius, post occisum ab Aegistho dolo Clytemestrae matris Agamemnonem subtraxit, quem Strophio alendum dedit, <qui> eum cum filio Pylade educatum in adultam perduxit aetatem.

3 I modelli post-eschilei: l'*Elettra* di Sofocle

Tra i testi tragici per noi conservati, quello che presenta la versione più simile a quella di Seneca è l'*Elettra* di Sofocle, dove pure è la ragazza a prendere l'iniziativa di sottrarre Oreste, anche se non lo consegna direttamente a Strofiio, bensì al pedagogo, perché lo affidi in tutela a Strofiio.⁴ E non si tratta dell'unico dettaglio che avvicina questa sezione dell'*Agamennone* di Seneca all'*Elettra* di Sofocle:⁵ la caratterizzazione stessa dell'eroina, decisa e coraggiosa, quasi una virago, corrisponde infatti a quella sofoclea. Non solo, ispirata all'*Elettra* di Sofocle è anche la scena del diverbio tra Elettra e Clitemestra – che segue immediatamente quella di Strofiio – e che appartarrebbe di per sé al segmento mitico successivo, quello della vendetta di Oreste.

Ai vv. 953 ss. dell'*Agamennone* di Seneca Clitemestra aggredisce verbalmente la figlia, accusandola di tenere un comportamen-

³ Riguardo alle coincidenze tra la sceneggiatura dell'*Agamennone* di Seneca, il racconto dello Pseudo-Apollodoro, Iginio e Servio cf. Degiovanni 2015, 79-80.

⁴ Soph. *El.* 11-12 (parla il Pedagogo), 294-7 (parla Clitemestra). Nell'*Elettra* di Euripide è invece il vecchio pedagogo di Agamennone che prende l'iniziativa di mettere in salvo Oreste (cf. vv. 16-18).

⁵ L'influsso di Sofocle a questo proposito venne postulato da Strauss 1887, 42 ss.; cf. anche Runchina 1960, 282 ss.; Boyle 2019, 461; Tarrant 1976, 351 pensa piuttosto a un influsso indiretto.

to non conforme alla sua età e al suo stato di vergine; Elettra, a sua volta, ribatte di aver imparato proprio dal cattivo esempio della madre a comportarsi così. Il modello di riferimento è lo scontro tra madre e figlia dell'*Elettra* di Sofocle. In particolare, ai vv. 606 ss. Elettra osserva pungente che, se la sua natura è, a detta della madre, malvagia, spudorata e impudente, non reca disonore al suo sangue: κήρυσσέ μ' εἰς ἅπαντας, εἴτε χρὴ κακίην, | εἴτε στόμαργον, εἴτ' ἀναιδείας πλέαν· | εἰ γὰρ πέφυκα τῶνδε τῶν ἔργων ἴδρις, | σχεδόν τι τὴν σὴν οὐ καταισχύνω φύσιν (606-9). Clitemestra, a fronte di questa provocazione, rincara lo sdegno per la mancanza di vergogna della figlia, tanto più grave in rapporto alla sua giovane età: Ποίας δ' ἔμοι δεῖ πρὸς γε τὴνδε φροντίδος, | ἥτις τοιαῦτα τὴν τεκοῦσαν ὕβρισεν, | καὶ ταῦτα τηλικοῦτος; ἄρα σοι δοκεῖ | χωρεῖν ἂν εἰς πᾶν ἔργον αἰσχύνῃς ἄτερ; (612-15). Elettra ribatte, con amarezza, di provare in realtà profonda vergogna e di sapere di agire in modo sconveniente alla sua età, ma il suo comportamento è diretta conseguenza di quello della madre, perché «da opere turpi si apprendono opere turpi»: Εὖ νῦν ἐπίστω τῶνδέ μ' αἰσχύνῃν ἔχειν, | κεί μὴ δοκῶ σοι· μανθάνω δ' ὀθούνεκα | ἔξωρα πράσσω κοῦκ ἔμοι προσεικότα. | Ἄλλ' ἢ γὰρ ἐκ σοῦ δυσμένεια καὶ τὰ σὰ | ἔργ' ἐξαναγκάζει με ταῦτα δρᾶν βίᾳ· | αἰσχροῖς γὰρ αἰσχρὰ πράγματ' ἐκιδιδάσκειται (616-21).

Seneca riprende la contrapposizione tra madre e figlia e la sviluppa, giocando soprattutto sulle antitesi e i paradossi. Se già l'Elettra sofoclea aveva provocatoriamente osservato che, proprio per il fatto di essere ἀναιδείας πλέαν, 'un'impudente', non recava disonore – οὐ καταισχύνω – al proprio sangue, l'Elettra senecana batte ancor più sul tasto della graffiante ironia nel controbattere puntualmente ai rimproveri della madre (953-60):

- CL. Hostis parentis, impium atque audax caput,
quo more coetus publicos uirgo petis?
EL. Adulterorum uirgo deserui domum. 955
CL. Quis esse credat uirginem?
EL. Gnatam tuam?
CL. Modestius cum matre.
EL. Pietatem doces?
CL. Animos uiriles corde tumefacto geris;
sed agere domita feminam disces malo.
EL. Nisi forte fallor, feminas ferrum decet. 960

All'inizio della scena Seneca congiunge il rimprovero di Clitemestra ad Elettra per il fatto che questa è uscita di casa (come in Soph. *El.* 517-18) all'osservazione che il comportamento della ragazza non è consono alla sua età (Soph. *El.* 614). La Clitemestra senecana fa però riferimento alla condizione di *uirgo* della figlia, innescando la sua pronta risposta con antitesi *adulterorum uirgo* (955), sulla quale si

impertinza anche l'ironica domanda di Elettra nell'*antilabé* del verso seguente (956). Il duello retorico continua nello scambio di battute successivo, prima sul tema della *pietas* nei confronti dei congiunti (*modestius/pietatem*, 957), poi sull'antitesi maschile/femminile (*uiriles/feminam-feminas*, 958-60). In entrambi i casi Elettra ha buon gioco nel ribattere che l'inappropriatezza del proprio comportamento è diretta conseguenza di quello di sua madre. In particolare, Seneca attribuisce a Clitemestra l'osservazione sulla personalità virile di Elettra che in Sofocle era espressa dalla sorella Crisotemi (*El.* 997). Il fatto che qui sia la madre ad avanzare questa critica, parlando di *animos uiriles*, ha un effetto volutamente paradossale, dato che è prerogativa proprio di Clitemestra, a partire da Eschilo, quella di avere un ἀνδρόβουλον... κέαρ (Aesch. *Ag.* 11), caratterizzazione ripresa anche da Seneca.⁶ L'ironica risposta di Elettra su questo punto è retoricamente messa in risalto attraverso una insistita allitterazione (*Nisi forte fallor, feminas ferrum decet*, 960).

Nel séguito della scena Clitemestra intima a Elettra di riconsegnare Oreste, e proferisce parole d'odio e minacce di morte nei confronti della figlia, che le risponde di aver ormai allontanato e messo al sicuro il fratellino. Il tema dell'ira di Clitemestra per la sottrazione di Oreste compare ai vv. 287-302 dell'*Elettra* di Sofocle, una sezione precedente della tragedia, nella quale Elettra, rivolgendosi alle donne del Coro, riferisce i consueti scontri che ha con la madre: Clitemestra appella sua figlia chiamandola 'essere odioso' (ὦ δύσθεον μίσσημα, 289), le augura di morire tra i tormenti (κακῶς ὄλοιο, μηδέ σ' ἐκ γόων ποτὲ | τῶν νῦν ἀπαλλάξειαν οἱ κάτω θεοί, 291-2), e la minaccia di punirla per aver nascosto il fratello (ἀλλ' ἴσθι τοι τεῖσουσά γ' ἄξιαν δίκην, 298). Seneca riprende questi temi e li sviluppa più ampiamente ai vv. 964 ss. All'aperta minaccia di morte proferita da Clitemestra (*morieris hodie*, 971), Elettra ribatte impavida, scendendo dall'altare dove si era rifugiata e offrendo il collo da sgozzare alla mano della madre, secondo un gusto retorico tipicamente senecano (971-7). Interessante è il fatto che, a questo punto, quasi spazzata dalla reazione così spavalda della figlia, Clitemestra si rivolge, per supporto, ad Egisto, che è lì accanto a lei, comportandosi di fatto proprio come aveva detto l'Elettra di Sofocle nei versi immediatamente successivi a quelli sopra citati: Τοιαῦθ' ὑλακτεῖ, σὺν δ' ἐποτρύνει πέλας | ὁ κλεινὸς αὐτῇ ταῦτα νυμφίος παρών (299-300).

L'Egisto senecano interviene appunto a dare manforte a Clitemestra e a rincarare la dose delle minacce contro Elettra, per cercare di farle confessare dove ha nascosto Oreste, ma, poiché l'eventualità di una morte immediata non sembra spaventarla, aggiunge la minaccia della reclusione in carcere e della tortura (988-1000):

⁶ Sulle «tensioni di genere» nell'*Agamennone* di Seneca cf. ora Briguglio 2019, 700-3.

AE. Abstrusa caeco carcere et saxo exigat
 aeuum; per omnes torta poenarum modos
 referre quem nunc occultit forsan uolet. 990
 inops egens inclusa, paedore obruta,
 uidua ante thalamos, exul, inuisa omnibus
 aethere negato sero subcumbet malis.
 [...]
 Abripite, famuli, monstrum et auectam procul
 ultra Mycenae ultimo in regni angulo
 uincite saeptam nocte tenebrosi specus,
 ut inquietam uirginem carcer domet. 1000

La minaccia di reclusione, in Seneca proferita direttamente da Egisto, corrisponde a quanto nell'*Elettra* di Sofocle Crisotemi aveva riferito alla sorella, per indurla a più miti consigli: se non metterà fine ai suoi lamenti, al ritorno di Egisto, Elettra verrà rinchiusa in una grotta lontano da Micene (379-82):

μέλλουσι γάρ σ', εἰ τῶνδε μὴ λήξεις γόων,
 ἔνταῦθα πέμψειν ἔνθα μήποθ' ἠλίου 380
 φέγγος προσόψει, ζῶσα δ' ἐν κατηρεφεῖ
 στέγη χθονὸς τῆσδ' ἐκτὸς ὑμνήσεις κακά.

I due passi sono molto vicini: la minaccia della reclusione in una tenebrosa caverna (*Abstrusa caeco carcere et saxo exigat | aeuum*, Sen. *Ag.* 988-9), ribadita poi dall'ordine dato ai *famuli* (*uincite saeptam nocte tenebrosi specus*, 999), corrisponde esattamente a quanto riferiva Crisotemi (μέλλουσι γάρ σ' [...] | ἔνταῦθα πέμψειν ἔνθα μήποθ' ἠλίου | φέγγος προσόψει, ζῶσα δ' ἐν κατηρεφεῖ | στέγη, Soph. *El.* 379-82), e la specificazione che Elettra verrà reclusa 'lontano da Micene' (*ultra Mycenae*, 998) richiama il sofocleo χθονὸς τῆσδ' ἐκτὸς (382).⁷

È dunque assai probabile che Seneca si sia ispirato all'*Elettra* di Sofocle per la costruzione della scena Elettra-Clitemestra-Egisto, ma, in questo caso, qualche elemento in più si ricava dal confronto con i frammenti dei tragici latini arcaici. Sembra infatti che Seneca non sia stato il primo a inserire una scena di questo contenuto in una tragedia riguardante la morte di Agamennone.

⁷ La pena minacciata ad Elettra, per altro, è simile a quella comminata ad Antigone: KP. Ἄγων ἔρημος ἔνθ' ἂν ἡ βροτῶν στίβος, | κρύψω πετρώδει ζῶσαν ἐν κατώρυχι (Soph. *Ant.* 773-4).

4 L'*Aegisthus* di Livio Andronico

Un'ipotesi al riguardo può essere formulata a proposito dell'*Aegisthus* di Livio Andronico, che, secondo l'opinione prevalente, riguardava la morte di Agamennone, e non quella di Egisto.⁸ Il fr. 2 Schauer, problematico dal punto di vista testuale, è costituito da un ordine rivolto da una persona che detiene il potere a servi o soldati di trascinarla via da un tempio una donna:

quin, quod parere vos <mihi> maiestas mea
procat, toleratis temploque hanc deducitis?
Perché non vi incaricate di quello in cui la mia maestà
vi chiede di ubbidirmi e conducete via costei dal tempio?⁹

Il confronto con Sen. *Ag.* 997 ss. induce a ritenerlo un ordine rivolto da Egisto ai servi (o ai soldati) perché trascinino via Elettra dal luogo sacro dove si è rifugiata.¹⁰ In alternativa, però, si possono portare a confronto anche i versi immediatamente successivi dell'*Agamennone* di Seneca, nei quali è Clitemestra che dà l'ordine ai *famuli* di trascinare via dall'altare Cassandra, che si era rifugiata lì insieme ad Elettra (Cl. *At ista poenas capite persolvēt suo | captiva coniunx, regii paelex tori. | Trahite, ut sequatur coniugem ereptum mihi*, 1001-3).¹¹ Entrambe le ipotesi sono plausibili e la questione resta inevitabilmente *sub iudice*. Si può tuttavia osservare che a favore della prima interpretazione va la peculiare formulazione dell'ordine, che sembra presupporre un'esitazione ad eseguirlo da parte dei servi (o guardie): parrebbe infatti che il personaggio parlante abbia già in precedenza pronunciato l'ordine, senza che questo sia stato immediatamente eseguito, e si trovi ora a ripeterlo, avvertendo anche la necessità di rimarcare il proprio potere per essere ubbidito. Tale esitazione appare più motivata se l'oggetto dell'atto di violenza è una figlia del re, piuttosto che una schiava di guerra, e se l'ordine viene impartito

⁸ Ribbeck 1875, 28 ss.; Aricò 1979, 3-6; Spaltenstein 2008, 28-34; cf. inoltre Shauer 2012, 33.

⁹ Il frammento è citato da Nonio 35 L. a proposito del significato di *procare* (= *poscere*). L'ordine è espresso nella forma di interrogativa retorica con *quin*+indicativo; *tolerare* ha il valore, connesso con il significato del verbo primario *tollo*, di 'addossarsi un peso, un compito'. Il secondo verso manca di un piede giambico; Schauer accoglie l'emendamento di Ribbeck 1897, 2, che inserisce un *mihi* al primo verso e rimanda *procat* al verso successivo. Leo propone invece di integrare *leto* al secondo verso (emendamento accolto da Traglia 1986, 112 e 162-4): *Quin, quod parere uos maiestas mea procat | toleratis templo <leto>que hanc deducitis?* ('La mia maestà vi chiede di intervenire: portate via dal tempio costei e conducetela a morte'). Per altre proposte cf. l'apparato di Shauer 2012, 34.

¹⁰ Strauss 1887, 45; Runchina 1960, 284; Spaltenstein 2008, 65 ss.

¹¹ Ribbeck 1875, 30.

to da un soggetto, come Egisto, la cui *maiestas*, nell'immediatezza della morte di Agamennone, ha bisogno di essere affermata, perché potrebbe non essere ancora spontaneamente riconosciuta. Così accade nell'esodo dell'*Agamennone* di Eschilo: Egisto ha un aspro scontro con i Vecchi argivi del Coro, che non lo accettano come sovrano (cf. in part. 1633-5), e dichiara ufficialmente la propria presa del potere con appropriazione dei beni del re ucciso (1638-9), minacciando una violenta repressione del dissenso (1639-42). Nell'*Agamennone* di Seneca, invece, prima che Egisto inizi ad esercitare la sua autorità, dando ordini sul destino di Elettra, è investito del potere regale da Clitemestra, che lo invita a farsi avanti e ad agire: *Consors pericli pariter ac regni mei, | Aegisthe, gradere*, 978-9. In entrambi i casi, anche se è stata Clitemestra la principale artefice del regicidio, è ad Egisto, in quanto uomo, che è trasferito il potere regale e, con esso, la prerogativa di dare ordini sull'imprigionamento o soppressione degli oppositori. Sembra quindi più probabile che il parlante in questo caso sia proprio il personaggio che, evidentemente per il suo ruolo preminente all'interno del dramma, dà il titolo alla tragedia. Egisto appare caratterizzato come un tiranno, in linea con la rappresentazione eschilea e senecana del personaggio.

5 La Clitemestra di Accio

Qualche elemento ulteriore può essere ricavato dal confronto con la *Clitemestra* di Accio, che certamente riguardava il segmento della morte di Agamennone.¹² Tra i frammenti di questa tragedia ce n'è uno, riportato da Nonio,¹³ che appare provenire da un diverbio tra Clitemestra ed Elettra che ha luogo dopo l'assassinio di Agamennone:

fr. X.41 D'Antò (= X.41 Ribbeck³)

Matrem ob iure factum incilas, genitorem iniustum adprobas.

La madre per un'azione giusta la biasimi, il padre ingiusto lo approvi.

Clitemestra rivendica la giustizia del proprio atto a fronte dell'ingiustizia compiuta da Agamennone, alludendo, con ogni probabilità, al sacrificio di Ifigenia, così come avviene nel dialogo Clitemestra-Elettra dell'*Elettra* di Sofocle, ai vv. 525 ss. (cf. in part. 528 ἡ γὰρ Δίκη νιν εἴλεν, οὐκ ἐγὼ μόνη; 546-8 Οὐ ταῦτ' ἀβούλου καὶ κακοῦ γνώμην πατρός; | δοκῶ μὲν, εἰ καὶ σῆς δίχα γνώμης λέγω· | φαίη δ' ἄν

¹² Ribbeck 1875, 462.

¹³ Non. 124.36 'incilare' est increpare vel improbare.

ἡ θανοῦσά γ', εἰ φωνῆν λάβου). Già Accio, dunque, aveva inserito una scena di scontro tra Clitemestra ed Elettra in un dramma che trattava della morte di Agamennone. Se l'avesse fatto contaminando autonomamente le fonti greche o prendesse ispirazione da una tragedia ellenistica, per noi perduta, già strutturata in questo modo, è impossibile stabilirlo. Con ogni probabilità, però, Seneca ha tratto dalla tragedia di Accio lo spunto per la contaminazione dell'*Agamennone* di Eschilo con l'*Elettra* di Sofocle. La *Clitemestra* di Accio, infatti, era una tragedia molto nota: come apprendiamo da una lettera di Cicerone (*fam.* 7.1.2-3), era stata scelta, insieme a un *Equos Troianus* (di Livio Andronico o di Nevio), per l'inaugurazione del teatro di Pompeo nel 55 a.C., e in quell'occasione era stata messa in scena con un allestimento fastosissimo.

6 Il *Dulorestes* di Pacuvio

C'è tuttavia anche un altro dramma d'età repubblicana che presenta corrispondenze con questa scena dell'*Agamennone* di Seneca: si tratta del *Dulorestes* di Pacuvio, tragedia che riguarda il segmento della vendetta di Oreste, ma che non sembra modellata né sulle *Coeefore* di Eschilo, né sull'*Elettra* di Sofocle, né sull'*Elettra* di Euripide. Elemento che non trova riscontro in nessuno dei drammi a noi noti è il fatto che Oreste giunga a Micene in occasione del matrimonio di una delle figlie dei reali; dal titolo *Oreste schiavo* si ricava che egli si presenta sotto le mentite spoglie di uno schiavo.

Alcuni frammenti conservati da Nonio sembrano appartenere a un dialogo Elettra-Clitemestra-Egisto:

fr. 92 Schierl (= VIII.153-4 D'Anna)

<- x -> primum hoc abs te oro: ni me inexorabilem
faxis, ni turpassis vanitudine¹⁴ aetatem tuam

In primo luogo ti prego di questo: non rendermi
inesorabile, non macchiare la tua età con discorsi vuoti!

Queste dovrebbero essere parole di Clitemestra ad Elettra, in risposta ai rimproveri della figlia: si noti il riferimento al fatto che il comportamento di Elettra non è conforme alla sua età, come in Soph. *El.* 614.

¹⁴ Per il significato di *uanitudo* cf. Plaut. *capt.* 569-70 *Pol ego ut rem video, tu inventu's, vera vanitudine | qui convincas* (passo citato da Nonio contestualmente al frammento di Pacuvio e unica altra attestazione del termine nella letteratura a noi nota; cf. Sblendorio Cugusi 1991, 272).

A questo alcuni editori del testo di Pacuvio uniscono un altro frammento citato da Nonio, che presenta affinità di contenuto:¹⁵

fr. 93 Schierl (= VIII.155 D'Anna)
oro †mi† ne flectas fandi me prolixitudine

Ti prego: non riusciresti a piegarmi col tuo sproloquio!

Anche queste potrebbero essere parole di Clitemestra ad Elettra: in Soph. *El.* 626 ss. Clitemestra zittiva spazientita la figlia (630-1 ΚΛ. Οὔκουν ἑάσεις οὐδ' ὑπ' εὐφήμου βοῆς | θῦσαί μ', ἐπειδὴ σοί γ' ἐφῆκα πᾶν λέγειν;), che, a sua volta, rimproverava alla madre di non essere capace di ascoltarla (628-9 ΗΛ. Ὅρθς; πρὸς ὀργὴν ἐκφέρη, μεθεῖσά μοι | λέγειν ἄ χρηζοιμ', οὐδ' ἐπίστασαι κλύειν) e di incolpare pretestuosamente la sua loquacità (632-3 ΗΛ. Ἐῶ, κελεύω, θῦε· μηδ' ἐπαιτιῶ | τοῦμὸν στόμ', ὥς οὐκ ἂν πέρα λέξαιμ' ἔτι).

Un altro frammento, sempre citato da Nonio, contiene pesanti minacce, che, data la notevole consonanza con Sen. *Ag.* 988 ss., sembra che siano pronunciate da Egisto. La scena della tragedia di Pacuvio parrebbe dunque strutturata in questo modo: dapprima Clitemestra cerca di zittire Elettra, poi, a fronte della pervicacia della ragazza, anche con l'intervento di Egisto,¹⁶ si arriva alle minacce:

fr. 94 Schierl (= IX.156-7 D'Anna)
nam te in tenebrica saepe lacerabo fame
clausam et fatigans artus torto distraham

Infatti io ti affliggerò con la fame, chiusa in una tenebrosa
[prigione,
e possandoti con i tormenti strazierò le tue membra.

La somiglianza con Sen. *Ag.* 988 ss. è notevole, non solo per il riferimento alla reclusione in una prigione buia (*in tenebrica... clausam* corrisponde a Sen. *Ag.* 988 *Abstrusa caeco carcere et saxo* e 999 *saeptam nocte tenebrosi specus*), elemento questo presente anche nell'*Elettra* di Sofocle, ma anche per il riferimento alla fame e agli stenti che Elettra patirà nella sua reclusione (*lacerabo fame* anticipa Sen. *Ag.* 991 *inops egens inclusa, paedore obruta*), e soprattutto per

¹⁵ Così Ribbeck 1897, 104, seguendo la proposta di Lachmann (in Lucr. 2.734): VII.122-4 ... *primum hoc abs te oro, minus inexorabilem | Faxis. - Ni turpassis uanitudine aetatem tuam, | Oro: minime flectas fandi me prolixitudine* (al v. 124 Ribbeck emenda *mi ne in minime*). Più prudentemente D'Anna 1967, 90 e 204 li unisce in un unico frammento, ma non come versi consecutivi.

¹⁶ Il supporto di Egisto nel gestire Elettra era soltanto invocato da Clitemestra in Soph. *El.* 627, perché in quel momento l'uomo si trovava fuori Micene.

la menzione della tortura, elemento innovativo rispetto a Sofocle: *fatigans artus torto distraham* sembra proprio alla base del senecano *per omnes torta poenarum modos* (989).

Questo frammento è molto interessante perché fa da ponte tra Sofocle e Seneca: quello che nell'*Elettra* di Sofocle era una minaccia riferita (da Crisotemi), in Pacuvio diventa una minaccia realmente proferta da Egisto sulla scena, ma sempre in un dramma che corrisponde come tema (la vendetta di Oreste) all'*Elettra* di Sofocle. Seneca riprende il motivo e lo trasferisce in una tragedia che riguarda il segmento mitico precedente, appunto nell'esigenza di espandere l'azione scenica richiamando eventi successivi, secondo un procedimento di contaminazione già sperimentato da Accio nella sua *Clutemestra*.

Nel finale ultimo della tragedia, poi, ritorna protagonista Cassandra, e con lei il tema forse più innovativo della rilettura senecana della vicenda di Agamennone: il motivo della vendetta dei Troiani sconfitti, di cui la profetessa si fa strumento,¹⁷ e l'idea più generale che vincitori e vinti sono destinati a soggiacere a un identico destino di morte, tradimento e inganno.¹⁸ Cassandra ed Elettra sono accomunate dall'odio (ricambiato) nei confronti di Clitemestra e dal pericolo imminente di morte: scenicamente sono unite dal fatto di essersi rifugiate insieme sull'altare.¹⁹ Nel finale Cassandra assume lo stesso atteggiamento fiero e impavido di Elettra: scende spontaneamente dall'altare, procedendo in autonomia verso il luogo dove troverà la morte,²⁰ e ha un rapido ma folgorante scambio di battute con Clitemestra, nell'*antilabé* del v. 1012: *Cl. Furiosa, morere. Ca. Veniet et vobis furor*. Sue sono le parole che chiudono il dramma e che, con notevole efficacia retorica, alludono agli scenari futuri.

Bibliografia

- Aricò, G. (1979). «Sull'*Aegisthus* di Livio Andronico». *Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia*, vol. 1. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 3-9.
- Boyle, A. J. (ed.) (2019). *Seneca. "Agamemnon"*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093%2Ffactrade%2F9780198810827.book.1>.
- Briguglio, S. (2019). «La geografia dell'adulterio. Ruoli sessuali, mito e tensioni di genere nell'*Agamemnon* di Seneca». *Maia*, 71(3), 699-710.
- D'Anna, G. (ed.) (1967). *M. Pacuvii fragmenta*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.

¹⁷ In questo caso Seneca ha dato ampio sviluppo a uno spunto tratto dalle *Troiane* di Euripide: cf. al riguardo Degiovanni 2004, 384-9.

¹⁸ A proposito del *Leitmotiv* del parallelismo Micene/Troia, che percorre l'interno dramma, cf. Schiesaro 2014; Mazzoli 2016, 334 ss.; Frangoulidis 2016.

¹⁹ Cf. 951-2 *concedam ad aras. - Patere me uittis tuis, | Cassandra, iungi paria meuentem tibi*.

²⁰ 1004 *Ne trahite, uestros ipsa praecedam gradus*.

- D'Antò, V. (a cura di) (1980). *Accio. I frammenti delle tragedie*. Lecce: Milella.
- Degiovanni, L. (2004). «Sui modelli nell'*Agamemnon* di Seneca: tre note testuali e interpretative». *SCO*, 50, 373-95.
- Degiovanni, L. (2015). «La morte di Agamennone dal ciclo epico al teatro romano: tradizioni letterarie e iconografiche». *Aevum(ant)*, n.s. 15, 57-87.
- Frangoulidis, S. (2016). «Seneca's *Agamemnon*: Mycenaean Becoming Trojan». Frangoulidis, S.; Harrison, S.J.; Manuwald G. (eds), *Roman Drama and Its Contexts*. Berlin; Boston: De Gruyter, 395-409. <https://doi.org/10.1515/9783110456509-024>.
- Giomini, R. (ed.) (1956). *L. Annaei Senecae Agamemnona*. Roma: A. Signorelli.
- Jocelyn, H.D. (ed.) (1969). *The Tragedies of Ennius*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lavery, J. (2004). «Some Aeschylean Influences on Seneca's *Agamemnon*». *MD*, 53, 183-94. <https://doi.org/10.2307/40236254>.
- Marcucci, S. (1996). *Modelli 'tragici' e modelli 'epici' nell'"Agamemnon" di L.A. Seneca*. Milano: Prometheus.
- Mariotti, S. (1952). *Livio Andronico e la traduzione artistica: saggio critico ed edizione dei frammenti dell'"Odyssea"*. Milano: Tipografia G. De Silvestri.
- Mazzoli, G. (2016). *Il chaos e le sue architetture. Trenta studi su Seneca tragico*. Palermo: Palumbo.
- Ribbeck, O. (1875). *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik*. Leipzig: Teubner. [Ristampa: Cambridge, Cambridge University Press, 2013]. <https://doi.org/10.1017/CB09781107338043>.
- Ribbeck, O. (ed.) (1897³). *Scaenicae Romanorum poesis fragmenta*. Vol. 1, *Tragicorum Romanorum fragmenta*. Leipzig: Teubner.
- Runchina, G. (1960). «Tecnica drammatica e retorica nelle tragedie di Seneca». *AFLC*, 28, 163-324.
- Sblendorio Cugusi, M.T. (1991). *I sostantivi latini in -tudo*. Bologna: Pàtron.
- Schauer, M. (ed.) (2012). *Tragicorum Romanorum fragmenta*. Vol. 1, *Livius Andronicus, Naevius, Tragici Minores, Fragmenta Adespota*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. <https://doi.org/10.13109/9783666250262>.
- Schierl, P. (ed.) (2006). *Die Tragödien des Pacuvius*. Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110915778>.
- Schiesaro, A. (2014). «Seneca's *Agamemnon*: The Entropy of Tragedy». *Pallas*, 95, 179-91. <https://doi.org/10.4000/pallas.1726>.
- Spaltenstein, F. (2008). *Commentaire des fragments dramatiques de Livius Andronicus*. Bruxelles: Latomus.
- Strauss, F. (1887). *De ratione inter Senecam et antiquas fabulas romanas intercedente* [Diss.]. Rostochii: Typis Caroli Boldtii.
- Tarrant, R.J. (ed.) (1976). *Seneca. "Agamemnon"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tarrant, R.J. (1978). «Senecan Drama and Its Antecedents». *HSPH*, 82, 213-63. <https://doi.org/10.2307/311033>.
- Tarrant, R.J. (1995). «Greek and Roman in Seneca's Tragedies». *HSPH*, 97, 215-30. <https://doi.org/10.2307/311307>.
- Traglia, A. (a cura di) (1986). *Poeti latini arcaici*. Torino: UTET.

L'Agamemnon di Seneca nel volgarizzamento tardo-quattrocentesco di Evangelista Fossa

Tecniche e finalità di traduzione

Arianna Capirossi

Università degli Studi di Firenze, Italia

Abstract The first Florentine vernacular translation of Seneca's *Agamemnon* into verse dates back to the late 15th century. It was composed by Friar Evangelista Fossa, a member of the Order of Servants of Mary, and was published in Venice on 28th January 1497. The translation is incomplete, since it only covers the tragedy up to its second chorus; however, it has interesting features both as far as metrics (the models provided by Dante's *Commedia* and by vernacular bucolic poetry are evident) and contents (the Christianisation of the hypotext is relevant) are concerned. The contribution offers an in-depth study of Fossa's translation style and his debt towards vernacular literature and the humanistic commentaries on Seneca's tragedies by Gellio Bernardino Marmitta and Daniele Caetani.

Keywords Classical Reception Studies. Seneca. Agamemnon. Evangelista Fossa. Vernacular Translations.

Sommario 1 Evangelista Fossa, *l'Agamennone* e le altre opere di sua produzione. – 2 *L'Agamennone*: un volgarizzamento incompleto. – 3 Lo stile traduttivo: le amplificazioni e il modello dantesco. – 4 Questioni metriche e la *querelle* con Pizio da Montevarchi. – 5 Conclusioni.



**Edizioni
Ca' Foscari**

Lexis Supplementi | Supplements 10

e-ISSN 2724-3362 | ISSN 2210-8866

ISBN [ebook] 978-88-6969-632-9 | ISBN [print] 978-88-6969-633-6

Peer review | Open access

Submitted 2021-12-22 | Accepted 2022-03-02 | Published 2022-12-13

© 2022 Capirossi | © 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-632-9/008

1 **Evangelista Fossa, l'Agamennone e le altre opere di sua produzione**

La nona tragedia de Seneca dita 'Agamennone' vulgare in terza rima di Evangelista Fossa è il primo volgarizzamento in versi dell'*Agamemnon* di Seneca, pubblicato il 28 gennaio 1497 a Venezia per i tipi di Pietro di Giovanni de Quarengi e le spese di Giovanni Antonio da Monferrato.¹ Questo volgarizzamento ha caratteristiche del tutto peculiari e innovative rispetto ai precedenti che hanno interessato le tragedie senecane.²

I volgarizzamenti precedenti in volgare fiorentino a noi noti sono due. Il primo è il volgarizzamento in versi dell'*Hippolytus*³ inserito all'interno del poemetto mitologico in terzine incatenate *Ippolito e Fedra* (titolo attribuito dall'editore moderno D. Piccini) di Sinibaldo da Perugia, scritto *ante* 1384.⁴ Si tratta di un'operazione sperimentale di traduzione in volgare di una tragedia latina e, insieme, della sua ricodificazione dal genere drammatico a quello narrativo. Il poemetto è incompiuto così come la parte costituita dal volgarizzamento, che giunge fino al secondo coro dell'*Hippolytus*. Il secondo è il volgarizzamento anonimo, in prosa, dell'intero *corpus* di tragedie all'epoca attribuite a Seneca (dieci, compresa l'*Octavia*), realizzato nei primi decenni del Quattrocento in area napoletana.⁵

Oltre ai volgarizzamenti precedenti, è importante menzionare quelli immediatamente successivi, strettamente connessi al lavoro di Fossa: si tratta dei volgarizzamenti in versi dell'*Hercules furens* e dell'*Hippolytus* realizzati da Francesco Ghinucci, *alias* Pizio da Montevarchi. L'*Hyppolito* fu stampato a Venezia il 2 ottobre 1497 per i tipi

1 ISTC is00375500 (ISTC = Incunabula Short Title Catalogue). Pietro di Giovanni de Quarengi fu un tipografo specializzato nella stampa di opere in volgare, tra le quali la *Commedia* di Dante Alighieri con il commento di Cristoforo Landino. Per quanto riguarda il finanziatore Giovanni Antonio da Monferrato, invece, non si trovano ulteriori notizie. Su entrambi i personaggi, si veda la sintesi in Capirossi 2020, 211.

2 Di Fossa e dell'*Agamennone* si sono occupati Lippi 1982; Periti 2004; Chevalier 2012; Guastella 2018; Ziano 2020. Nel presente contributo, riprendo e approfondisco le considerazioni sullo stile poetico e traduttivo di Fossa avviate nello studio Capirossi 2020, contenente l'edizione moderna del testo dell'*Agamennone*.

3 Menziono la tragedia con il titolo di *Hippolytus*, riportato nel ramo A della tradizione, e non di *Phaedra*, riportato nel ramo E della tradizione, in quanto i volgarizzatori di età medievale e umanistica si appoggiavano a codici e stampe che presentavano il testo secondo il ramo A. Sulla tradizione manoscritta delle tragedie senecane, cf. MacGregor 1985; Philp 1968; Zwierlein 1983; 1986 (su questa edizione baso la numerazione dei versi dell'*Agamemnon*).

4 Si veda l'edizione Piccini 2008. Per una descrizione dello stile traduttivo di Sinibaldo, cf. Guastella 2018, 15-18 e Capirossi 2020, 193-9.

5 Si veda l'edizione Guarducci 2006. Per una descrizione dello stile traduttivo dell'anonimo, cf. Capirossi 2020, 200-5.

di Cristoforo de Pensi⁶ proprio in risposta al lavoro di Fossa, mentre l'*Hercule furente* è conservato nel ms. 106 della Biblioteca Classense di Ravenna.⁷ Fossa e Pizio furono i protagonisti della prima *quella* letteraria a proposito di volgarizzamenti rilevata nel 1967 da C. Dionisotti,⁸ ma su questo torneremo in conclusione.

Prima di procedere, è bene fornire qualche informazione biografica sull'autore. Evangelista Fossa fu un frate dell'Ordine dei Servi di Maria vissuto tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento. Nacque a Cremona in una data imprecisata e fu allievo dell'umanista Niccolò Lugari⁹ presso lo studio cittadino. Fu poeta in latino e in volgare, e tra il 1494 e il 1497 ottenne la laurea poetica – almeno secondo quanto si inferisce dai paratesti delle edizioni delle sue opere.¹⁰ Tra il 1497 e il 1498 fu priore del convento di Santa Maria della Fontana a Casalmaggiore, nei pressi di Cremona.¹¹

È importante inquadrare l'*Agamemnone* all'interno della produzione di Fossa. Il suo primissimo testo pubblicato a stampa è un epigramma inserito tra i paratesti finali dell'edizione dell'*Expositio Commentarii Averrois super Physicam Aristotelis* di Urbano da Bologna, impressa a Venezia nel 1492 per iniziativa dei frati serviti Defendino da Genova e Giacomo Filippo da Ferrara.¹² In quest'opera, Fossa è presentato semplicemente come *frater Evangelista Fossa Cremonensis Ordinis Servorum Beatæ Mariæ Virginis*;¹³ tuttavia, poiché un suo epigramma fu inserito a corredo di un'edizione così rilevante, è possibile desumere che fosse una personalità tut-

6 ISTC is00383700.

7 I testi dei volgarizzamenti di Fossa e Pizio, insieme ai loro paratesti, sono modernamente editi in Capirossi 2020, 301-466 e da qui li cito nel corso dell'articolo.

8 Dionisotti 1967, 132. Cf. Guastella 2018. Sullo stile traduttivo di Pizio, cf. Rossetto 1997 e Capirossi 2020, 240-89.

9 Niccolò Lugari, o Lugaro (1447-1515), fu allievo di Pietro Manna a Cremona, poi di Giorgio Belmesseri a Pontremoli e, rientrato a Cremona, di Luca Pizzo. Alla morte di Pizzo, intorno al 1490, l'incarico d'insegnamento pubblico passò proprio a Lugari, che tra i suoi allievi ebbe Marco Girolamo Vida e Daniele Caetani, autore di un commento alle tragedie di Seneca stampato per la prima volta il 18 luglio 1493 (ISTC is00437000). Lugari curò le edizioni di *De Troia non capta*, traduzione latina di Francesco Filelfo dell'orazione greca di Dione di Prusa (1492, ISTC id00206000) e di *De remediis utriusque fortunæ* di Francesco Petrarca (1492, ISTC ip00409000). Per le notizie su Lugaro, si veda Cirilli 2006.

10 L'epiteto *laureato poeta* appare infatti nel 1497 nell'incunabolo dell'*Agamemnone* al f. a2r (cf. Capirossi 2020, 305). Tale epiteto risulta invece assente nell'edizione dell'opera precedente di Fossa, la *Bucholica vulgare* del 1494 (ISTC iv00217500).

11 Per le notizie sulla biografia di Evangelista Fossa e sulla sua produzione, si vedano Lippi 1982 e Scarpa 1997.

12 ISTC iu00065000.

13 Cito dal f. 176r dell'incunabolo ISTC iu00065000. Nelle trascrizioni, qui e altrove, seguo criteri grafici moderni nella distinzione di 'u' e 'v' e nell'inserimento delle maiuscole e della punteggiatura.

to sommato in vista all'interno della comunità servita, almeno in qualità di poeta. Nel 1492, dunque, Fossa esordì a stampa come poeta in latino; due anni dopo, nel 1494, pubblicò a Venezia la prima opera in volgare, la *Bucholica vulgare de Virgilio*, traduzione in terzine incatenate delle prime nove egloghe virgiliane. A Milano, prima del 1497, pubblicò il *Libro novo de lo innamoramento de Galvano*, poemetto cavalleresco in ottava rima.¹⁴ La stampa dell'*Agamennone* del 1497 seguì pertanto queste prime due imprese letterarie. La produzione fossiana del 1494-97 sembra voler intenzionalmente creare un trittico che comprenda i generi bucolico, epico e tragico, secondo quanto si evince sia dall'avvertenza al lettore che dalla dedica dell'*Agamennone*.

L'autore dell'avvertenza in esametri è Filippo Cavazza, frate servita dottore in teologia, priore della Giudecca, poeta e mecenate di Fossa.¹⁵ Cavazza presenta il suo protetto in maniera elogiativa come restauratore della poesia antica in almeno tre dei suoi generi principali (vv. 3-6):

Pastorem si voce refert, si cantat amores,
aut si sit tragico redimitus crura cothurno,
arma virosque simul grandi si personat ore:
omnia quae credas veteres remeasse poetas.¹⁶

Il v. 3 (*Pastorem si voce refert*) allude al genere bucolico, dunque alla *Bucholica vulgare*, ma anche al genere elegiaco (*si cantat amores*), riferendosi, con tutta probabilità, al carme *Ignotus, vagus, exul erro* inserito tra i paratesti finali dell'incunabolo.¹⁷ Al v. 4 il rimando è al genere tragico, dunque all'*Agamennone*, mentre al v. 5 (che significativamente riecheggia l'*incipit* dell'*Eneide*) è al genere epico, dunque al *Galvano*.

Il riepilogo dei generi in cui Fossa si cimentò si snoda anche in tre terzine della sua dedica al maestro Lugari (vv. 22-30):

¹⁴ CNCE 19597 (CNCE = Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo EDIT16; l'ISTC non censisce questa stampa). Su questa opera, cf. Villoresi 2005 e Rabboni 2013.

¹⁵ Tali informazioni su Cavazza si evincono dalla dedica del componimento in latino *Quid paras, sum< m>e dominator arcis* contenuta nel f. c5r dell'incunabolo: *Fossa ad Philippum Cavatiam Venetum Ordinis Servorum, in theologia doctorem, moecenatem suum* (Capirossi 2020, 339). Per le notizie su di lui, cf. Capirossi 2020, 210.

¹⁶ Vv. 3-6 dell'avvertenza (Capirossi 2020, 303).

¹⁷ Si tratta di un carme in strofi saffiche sul tema della passione amorosa (per il testo, si veda Capirossi 2020, 337-8). La scelta del metro della strofe saffica per un componimento a tema elegiaco aveva un precedente nella *Xandra* di Cristoforo Landino: cf. Charlet 2007, 193 e Comiati 2015, 44-5, anche per ulteriore bibliografia sul tema.

Cantato hagio pastori, non lasciandole
da parte le amoroxe e dolce epistole,
mutui rithmi dagli amanti amandole.

Cantai Galvano, che il paese aquistole,
e altre guerre fuor di l'orbe astrolocho,
qual ci difenda a morsichante fistole.

Hor al extinto Senecha maiolicho
volto la prora, e gionto sono al termine:
mia barcha ha il porto con lo aiuto eolicho.¹⁸

Fossa ripercorre la propria produzione letteraria, facendo riferimenti, come già Cavazza, ai generi bucolico, elegiaco, epico e tragico. Tale riepilogo, ribadito sia nell'avvertenza che nella dedica, serviva a magnificare la poliedrica vena letteraria dell'autore.

Altre opere attribuibili a Fossa sono il cantare cavalleresco in ottave *La venuta del re di Franza in Italia e la rotta*,¹⁹ l'*Epistola consolatoria a Panfilo Contarini in morte del fratello Bernardo* in terzine incatenate²⁰ e il poemetto maccheronico *Virgiliana*,²¹ in cui è evidente la passione per lo sperimentalismo linguistico e per la contaminazione del latino con il volgare e viceversa.²² Questo poemetto è stato a lungo attribuito non ad Evangelista, ma a Matteo Fossa, un altro letterato cremonese che viveva in quegli anni; lo studio di M.L. Lippi (Lippi 1982), rilevando numerose consonanze stilistiche e contenutistiche con il *Galvano*, ha consentito di assegnarlo al nostro.

¹⁸ Capirossi 2020, 304-5.

¹⁹ ISTC if00276400. Si tratta di un bell'incunabolo illustrato da cinque xilografie uscite dalla tipografia di Battista Farfengo a Brescia. L'opera, rimasta per lungo tempo dispersa, è stata recentemente rinvenuta in un esemplare descritto da Petrella in Petrella 2011, 122, dove però è attribuita a Matteo Fossa; lo stesso Petrella ne ha poi riconsiderato l'attribuzione ad Evangelista Fossa in Petrella 2014, 56 e Petrella 2018, 127. Sull'attribuzione ad Evangelista, si veda inoltre Ziano 2020, 44-5. L'incunabolo è databile tra il 6 luglio 1495, data della rotta di Fornovo ivi narrata, e il 1500, ultimo anno di attività del tipografo (Petrella 2011, 117).

²⁰ ISTC if00276300. L'epistola deve essere stata pubblicata necessariamente dopo il 10 agosto 1498, quando morì Bernardo Contarini (Lippi 1982, 71); l'ISTC riporta erroneamente l'anno 1496 come sua data di morte.

²¹ CNCE 62965. La stampa risale al 1505 circa.

²² L'attitudine all'ibridazione linguistica di Fossa poteva derivare dalla pratica della predicazione, difatti all'epoca erano frequenti i sermoni mescolati: il legame è stato individuato da Lippi 1982, 70.

2 L'*Agamennone*: un volgarizzamento incompleto

Poniamo ora il *focus* sull'*Agamennone*. Esso è tramandato da un'unica edizione a stampa di cui sono sopravvissuti solo due esemplari:²³ Paris, Bibliothèque Nationale de France, Rés. m-Yc-297 e Manchester, John Rylands Library, 19001. Il titolo riportato sia sul frontespizio sia nel colophon dell'incunabolo presenta un'incoerenza rispetto alla tradizione manoscritta senecana: indica infatti l'*Agamemnon* come nona tragedia di Seneca, quando essa non è numerata come nona in nessuno dei due rami della tradizione: nel ramo E è in settima posizione, mentre nel ramo A è in ottava posizione. La possibile spiegazione dell'errore risiede nell'edizione a stampa delle tragedie senecane pubblicata a Venezia nel 1493²⁴ e certamente consultata da Fossa.²⁵ In questa edizione, l'intestazione di alcune delle prime carte dell'*Agamemnon* riporta l'indicazione *tragoedia octava* erroneamente associata al titolo *Medea*. Seguendo l'indicazione errata, Fossa può aver conteggiato la *Medea* come ottava tragedia e quindi l'*Agamemnon* come nona tragedia.²⁶

Una caratteristica essenziale del volgarizzamento da tenere in considerazione è la sua incompletezza: Fossa ha infatti tradotto solo i primi due atti della tragedia senecana. Il volgarizzamento consta di 691 versi e - come annunciato fin dal frontespizio - adotta lo schema metrico della terzina incatenata, senza distinguere i dialoghi dai cori. I versi impiegati sono gli endecasillabi: piani, sdruccioli e - in una sola serie rimica - tronchi. In questa struttura costante e regolare si riscontra tuttavia un'eccezione: al quinto capitolo - seguendo la partizione adottata da Fossa - che corrisponde al secondo coro senecano solo i primi tre versi seguono lo schema metrico della terzina incatenata; i versi seguenti, per la maggior parte endecasillabi, ma anche quinari e settenari, presentano rime incrociate, bacciate oppure alter-

²³ Ciò è segno di una buona fortuna dell'opera tra i lettori contemporanei secondo Periti 2004.

²⁴ ISTC is00437000. L'edizione, uscita dalla tipografia di Matteo Capcasa, è a due commenti: il primo, stampato per la prima volta a Lione nel 1491, è dell'umanista Gellio Bernardino Marmitta da Parma; il secondo, stampato per la prima volta in questa edizione, è dell'umanista Daniele Caetani da Cremona.

²⁵ Varie prove portano a ritenere questa edizione quella di riferimento per il volgarizzatore: la circolazione in ambiente veneziano, dove operava Fossa; le corrispondenze testuali tra gli argomenti delle scene della tragedia volgarizzata e i commenti di Marmitta e Caetani; le ragioni filologiche: Fossa segue sistematicamente le lezioni contenute nel testo di questa edizione. Per un'esposizione più ampia di tali corrispondenze, rimando a Capirossi 2020, 206-8; si veda anche Guastella 2018, 1360 nota 25. Non sussistono invece elementi significativi che rimandino al principale commento medievale delle tragedie senecane, ovvero il commento trecentesco del frate domenicano Nicola Trevet, oppure al commento (pervenutoci frammentario) e agli *argumenta* delle tragedie senecane stilati da Albertino Mussato.

²⁶ Ho addotto questa spiegazione anche in Capirossi 2020, 205-6.

nate. Non corrispondono a uno schema metrico specifico, anche se possiamo ravvisarvi somiglianze con lo schema del serventesio o del capitolo quadernario. L'eccezione potrebbe essere spiegata come un tentativo sperimentale di imitazione del metro anapestico impiegato da Seneca nel secondo coro, oppure, più semplicemente, come variazione formale suggerita dal soggetto: l'inno alla divinità.²⁷ Ma poiché questa tecnica di traduzione non interessa il primo coro, anch'esso in anapesti, e data l'assenza di qualsivoglia schema metrico a strutturare la serie di versi, la spiegazione più realistica risiede forse nella mancanza di tempo e nella difficoltà nel poetare dell'autore - che d'altronde è una problematica da lui stesso ammessa nella dedica a Lugari.²⁸ I versi conclusivi potrebbero pertanto costituire solamente un abbozzo, rimasti in attesa di essere completati e organizzati in terzine incatenate o in altro metro. Aggiungo che in questa sezione i contenuti dell'*Agamemnon* non sono tradotti in maniera lineare come nel resto del volgarizzamento, bensì sono fortemente riassunti e compressi in un ridotto numero di versi.²⁹ Anche questa considerazione induce a pensare che l'irregolarità metrica del secondo coro non sia

27 Nella poesia latina, l'inno alla divinità è sviluppato attraverso metri specifici: ad es., nelle odi agli dei, Orazio impiega solitamente la strofe saffica (si pensi al *Carmen saeculare*). Anche Cristoforo Landino adotta la strofe saffica nell'inno a Diana (*Xandra*, 1, 22: cf. Comiati 2015, 52-3). La strofe saffica, inoltre, era uno dei metri principali dell'innologia cristiana (cf. Longobardi 2010, 375-6). Gli esempi della poesia latina e neolatina potrebbero avere suggerito a Fossa la ricerca di una nuova soluzione metrica adatta a trasporre in volgare i contenuti innologici del secondo coro, facendolo risaltare rispetto alle sezioni precedenti della tragedia. D'altronde, Fossa inserì un inno a Giove in strofi saffiche tra i paratesti dell'incunabolo dell'*Agamemnon*, collocandovi anche un rimando al mito dei Titani forse ispirato da Ag. 333-9, brano non incluso nel volgarizzamento (testo in Capirossi 2020, 339-41). Testi e paratesti dell'incunabolo testimoniano una sperimentazione letteraria sia in volgare che in latino molto intensa ma ancora non pienamente matura e dagli esiti imperfetti.

28 La professione di umiltà è un *topos* tipico dei componimenti di dedica, ma in questo caso le debolezze confessate dall'autore possono, almeno in parte, corrispondere alla realtà (in Capirossi 2020, 229 ho espresso un'opinione leggermente differente, considerando la varietà metrica di questo brano un consapevole esercizio scolastico). Ai vv. 1-6 Fossa ammette di scrivere più per gratitudine verso il suo maestro che non per vera ispirazione poetica: «Benché il pegaseo fonte che al bicipite | Parnaso sorge a me sia pocho pratico, | e tituba mio andar ciecho e ancipite, | pure lo amore quale al suo socratico | (si come vuol ragione) il ver discipulo | porta mi forcia di monstrar-mi gratico»; inoltre, descrive la propria voce poetica come sgradevole (v. 8 «et la mia voce rimbombando gracola») e paragona il proprio poetare al suono della racola (v. 12 «oprando comme suol la stancha rachola»), uno strumento idiofono non certo melodioso ma piuttosto crepitante. Tuttavia, l'insistenza sulla rapidità della creazione dell'opera può ben corrispondere a un fatto reale: Fossa paragona infatti la propria velocità a quella di un fulmine (vv. 16-21: «Non altramenti a megia età le pluvie | mandaci il cielo de improvviso e subito, | né cussi presto il ciel saette i n»fluvie, | quanto il tuo Fossa in breve instante e subito, | Lugaro caro, una tragedia mandole, | segno che te hagio in core ad ogni subito»). Cito il testo di Fossa da Capirossi 2020, 303-4. Per la difficoltà di Fossa nella versificazione, cf. Guastella 2018, 1359-60.

29 Cf. Guastella 2018, 1362.

stata voluta, ma sia stata piuttosto dettata da una frettolosa chiusura del lavoro. Fossa, peraltro, aveva lasciato incompleto anche il volgarizzamento dell'opera bucolica di Virgilio, traducendo nove egloghe su dieci, e pure nella dedica del *Galvano* al patrizio veneto Lorenzo Loredan confessa di aver confezionato l'opera molto rapidamente.³⁰

3 Lo stile traduttivo: le amplificazioni e il modello dantesco

Il tratto stilistico più appariscente del volgarizzamento fossiano è la prolissità rispetto all'ipotesto senecano: i contenuti del testo latino, una volta riversati nel testo in volgare, risultano amplificati; la proporzione tra volgarizzamento e opera di partenza è di circa una terzina in volgare per un verso in latino.³¹ Laddove Seneca fa risaltare la propria perizia stilistica attraverso la *brevitas*, Fossa si dilunga con anafore ed enumerazioni. Un esempio pregnante è costituito dall'espressione deittica *hic epulis locus* al v. 11, che da Fossa è resa con un'intera terzina (vv. 25-7):

Quivi mangiai il cocto figlio in focho,
qui si rinnova l'aspra e cruda guerra,
quivi mi hebe Megera il petto tocho.

La deissi del testo latino è mantenuta da Fossa, ma dà luogo a una serie anaforica con l'avverbio di luogo 'quivi' o 'qui'. Nel tradurre, Fossa veste i panni di interprete ed esplicita tutti i sottintesi della laconica ma efficacissima allusione senecana al banchetto tecnofagico di Tieste. È evidente che, nel farlo, si appoggia al commento di Marmitta, di cui riecheggia contenuti e lessico: *Hic epulis locus: ibi erat locus ubi comedebant, et tunc ipsi succurrit ibi comedisse filios.*³² Il verbo 'mangiare', seppur ispirato dal commento marmittiano, risulta stilisticamente incoerente con il contesto. Difatti, i termini 'mangiare' e 'cocto' afferiscono al *sermo cotidianus*, e di norma trovano impiego nella poesia comico-realistica con un esito espressivo grottesco.³³ La loro presenza pare in contrasto con il principio della *convenientia*, ovvero della corrispondenza tra contenuto e stile. Il contenuto del brano è tipicamente tragico, e richiederebbe perciò uno

³⁰ Cf. Lippi 1982, 61.

³¹ Su questa proporzione, cf. Chevalier 2012, 33 e Guastella 2018, 1356-7.

³² F. q6v dell'edizione 1493. Cf. Capirossi 2020, 232.

³³ Numerose occorrenze dei verbi 'mangiare' e 'cuocere' si trovano, ad es., nelle *Rime* di Burchiello; il verbo 'cuocere', inoltre, non di rado era impiegato in senso osceno (cf. Orvieto, Brestolini 2000, 37).

stile alto; tuttavia, Fossa adopera un lessico di registro basso. Benché nella sua produzione l'autore dimostri una grande familiarità con la poesia comico-realistica (basti pensare al poemetto maccheronico *Virgiliana*), nella traduzione della tragedia senecana l'impiego del lessico della quotidianità non deriva dall'esempio del genere comico-realistico, la cui ripresa in questo contesto risulterebbe incoerente, bensì dal modello dantesco.³⁴ In particolare, a essere preso a riferimento è il canto 33° dell'*Inferno*. Difatti, il verbo 'mangiare' compare nello straziante racconto del conte Ugolino, nel momento in cui cita le parole che gli rivolsero i figli mentre insieme a lui, rinchiusi in prigione, morivano di fame (vv. 61-3):

e disser: «Padre, assai ci fia men doglia
se tu mangi di noi: tu ne vestisti
queste misere carni, e tu le spoglia».³⁵

L'argomento - la tecnofagia - è lo stesso che si ritrova nella vicenda di Tieste: per Fossa e i suoi lettori doveva trattarsi di un'associazione immediata. Nel testo fossiano così come nell'esempio dantesco il soggetto è tragico (anche secondo la definizione di *tragoedia* fornita da Uguccone da Pisa nelle *Derivationes: [tragoedia] est de crudelissimis rebus, sicut qui patrem interficit, vel comedit filium, vel a contrario, et huiusmodi*),³⁶ anche se è narrato attraverso il lessico del quotidiano. Riprendendo la riflessione di P. Orvieto, «il comico è sempre abbinato al realismo, all'esperienza individuale, così come invece la poesia aulica deve elevare al piano più nobile dell'ideale e dell'universale esperienze e sentimenti dell'uomo»;³⁷ ciò giustifica, sia in Dante che in Fossa, l'impiego di uno stile basso all'interno di una vicenda tragica: gli esecrabili atti compiuti da Tieste menzionati da Ugolino non possono, e non devono, essere elevati in alcun modo. Agli occhi del lettore cristiano si sta infatti parlando di peccatori: non a caso, nel volgarizzamento, l'oltretomba da cui proviene l'ombra di Tieste è caratterizzato esattamente come l'inferno cristiano, e non come l'aldilà pagano. Fossa, conscio dell'analogia tematica tra il testo senecano e l'*Inferno* dantesco, si sente libero di applicare alla traduzione della tragedia il pluristilismo e il plurilinguismo di cui l'autore fiorentino ha dato prova nella *Commedia*.

Nel monologo iniziale dell'ombra di Tieste, in particolare, la traduzione mostra una chiara vicinanza formale e, in alcuni punti, contestuale, all'*Inferno* di Dante. D'altronde, sulla scena appare un'ani-

³⁴ Qualche cenno al modello dantesco è presente anche in Chevalier 2012, 31 e 37.

³⁵ Ed. Petrocchi 1994.

³⁶ Uguccone da Pisa, *Derivationes*, O 11.

³⁷ Orvieto, Brestolini 2000, 18.

ma dell'oltretomba e l'ambientazione è infernale: chi si apprestava a trattare un simile soggetto in lingua volgare non poteva eludere l'affermato modello dantesco. La serie rimica che caratterizza l'incipit del volgarizzamento 'oscura', 'dura', 'paura' è tratta dalle prime terzine dell'*Inferno*, in cui appaiono le medesime parole-rima nel medesimo ordine. Il volgarizzamento è accomunato al primo canto dell'*Inferno* anche dalla ricorrenza delle voci del verbo 'tremare' (*Ag.* 10-11 e *Inf.* 1.48, 90). Nel monologo di Tieste sono presentati in serie alcuni personaggi condannati a pene eterne, secondo un procedimento tipico di Seneca tragico³⁸ che al lettore quattrocentesco non poteva non ricordare molte scene dell'*Inferno*: Tantalo,³⁹ Issione, Tizio (vv. 31-3). Possiamo riscontrare altre comunanze tra l'opera dantesca e quella fossiana: l'identificazione di Dio con il termine 'Motore' secondo la filosofia aristotelica;⁴⁰ alcune serie di parole-rima, oltre a quella già individuata: 'fondo'/'mondo' (*Ag.* 1, 3 e *Inf.* 4.11, 13), 'mondo'/'iocondo'/'profondo' (*Ag.* 118, 120, 122 e *Pur.* 25.35, 37, 39), 'sangue'/'langua'/'angua' (*Ag.* 148, 150, 152 e *Inf.* 7.80, 82, 84); gli aggettivi impiegati per illustrare l'ambiente ostile in cui si muovono i peccatori: 'oscura' (*Ag.* 2. e *Inf.* 1.2), 'amaro/a' (*Ag.* 5. e *Inf.* 1.7), 'aspra' (*Ag.* 26. e *Inf.* 1.5), 'alto' (riferito a 'precipitio' in *Ag.* 7. e a 'burrato' in *Inf.* 1.114). Il riuso di lessico e rime della *Commedia* rendeva più familiari al lettore quattrocentesco le trame mitologiche, poco o per nulla conosciute specialmente a chi era digiuno di latino.

Fossa coniuga sempre l'intenzione poetica con quella esegetica, seguendo l'*interpretatio* marmittiana. I vv. 15-21 dell'*Agamemnon* senecano descrivono le pene di quattro dannati della mitologia senza menzionarne i nomi (Issione, Sisifo, Tantalo, Tizio); nella traduzione, tre di loro sono ripresi esplicitandone l'identità (vv. 31-3):

Tantalo l'aqua brama e el pomo eterno;
Ixione rivolge l'aspra rota;
pasce gli ocegli Titio in sempiterno.

così come si legge nel commento di Marmitta:

Ubi ille... evinctus id est ligatus: intelligit Isonem. Irritus... labor: intelligit Sysiphum. Iecur: intelligit Tycium. Exustus siti: intelligit Tantalum.⁴¹

³⁸ Per i cataloghi di peccatori nelle tragedie di Seneca, cf. Tarrant 1976, 168.

³⁹ Il supplizio di Tantalo è riecheggiato da Dante in *Inferno* 30 e in *Purgatorio* 22.

⁴⁰ Troviamo 'gran Motore' al v. 8 dell'*Agamemnone* e, ad es., l'espressione 'motor primo' in *Purgatorio* 25.70.

⁴¹ Ed. 1493, f. r1r.

I contenuti del commento sono accolti all'interno della traduzione anche ai vv. 49-51 che traducono i vv. 28-30 dell'ipotesito, in cui Tieste confessa il suo peccato maggiore: aver usato violenza alla figlia. La terzina

Non ci bastava il cibo abhominabile,
ché l'ignorantia excusa esso peccato:
stuprai la figlia anchor, che è più pecabile.

non traduce solo i versi senecani

Nec hactenus Fortuna maculavit patrem,
sed maius aliud ausa commisso scelus
nate nefandos petere concubitus iubet.⁴²

ma anche il passo del commento

Nec hactenus: sed tamen illud ignorantia potuisset excusari, hoc autem est sceleratissimum, quod cum filia Pelopeia concubuerit, ut ex ea nasceretur Aegistus ad vindictam meam ut praedictum erat ab oraculo.⁴³

Il secondo verso della terzina, infatti, traduce *illud ignorantia potuisset excusari* del commento, con evidenti riprese lessicali. Sicuramente, per agevolare la comprensione del brano nonché per inserire nozioni dottrinali, Fossa ha ritenuto opportuno integrare la puntualizzazione sulla minore gravità dei peccati commessi involontariamente (nel caso di Tieste, cibarsi delle carni dei figli) rispetto a quelli commessi volontariamente (lo stupro della figlia). Le riflessioni sulla tipologia dei peccati ritornano anche ai vv. 392-3 (in cui si distinguono i peccati per ignoranza da quelli per malizia, più gravi), rendendo evidente la ricontestualizzazione cristiana del testo.⁴⁴

La ridefinizione dell'universo morale della tragedia secondo la dottrina cristiana si evince in molti altri passaggi⁴⁵ caratterizzati da amplificazioni che l'autore riteneva non secondarie, bensì meritevoli di particolare attenzione. Ciò si evince dalle postille a stampa che corredano i margini del testo e che mettono in evidenza passi di particolare valore retorico o edificante. Ad esempio, la terzina (vv. 37-9)

⁴² Ed. 1493, f. r1r.

⁴³ Ed. 1493, f. r1r.

⁴⁴ Cf. Capirossi 2020, 474.

⁴⁵ Su questo argomento, si veda anche Chevalier 2012. L'inserzione di riflessioni di tenore dottrinale è presente pure nel *Galvano*: cf. Ziano 2020, 66-7.

Quanto sopra de ognuno è bono Idio,
tanto Thieste fu de ognun peggiore:
iniquo, scelerato, falso e rio.

non ha agganci specifici con l'ipotesto, in quanto il v. 25, in cui Tieste dichiara che supererà tutti con i suoi peccati

vincam Thyestes sceleribus cunctos meis.⁴⁶

è già tradotto dalla terzina precedente (vv. 34-6)

L'errore lor fu grande, e posto in nota;
non pare e' sembianti a l'error mio,
che excede ogni altro scelerato vota.

Tuttavia, la terzina che nell'economia della traduzione pare ridondante è evidenziata da Fossa con la postilla marginale «Comparatione», in quanto illustra l'entità del male commesso da Tieste attraverso un paragone: egli primeggiò nel male tanto quanto Dio eccelle nel bene. Il punto di vista è cristiano e i passi edificanti introdotti *ex novo* non compromettono la traduzione, bensì la avvalorano.

Il medesimo processo di ricontestualizzazione è rilevabile nella traduzione del v. 243 dell'*Agamemnon*

quem poenitet peccasse pene est innocens.⁴⁷

che Fossa rende con la terzina (vv. 525-7)

Tornare a la virtude il ciel conciede:
pentirsi dil peccar non fu mai tardo,
ché, dal pentire, il perdonar prociede.

aggiungendovi la concezione cristiana del perdono divino che segue al pentimento. La terzina è posta in rilievo attraverso la postilla a stampa «Nota», seguendo il suggerimento di Daniele Caetani, che nel suo commento invita a prestare particolare attenzione al passo, contenente una sentenza importante da memorizzare per ogni fedele cristiano:

Quem poenitet: aurea et magnifica sententia et christianissimo
cuique plane servanda.⁴⁸

⁴⁶ Ed. 1493, f. r1r.

⁴⁷ Ed. 1493, f. r3v.

⁴⁸ Ed. 1493, f. r3v.

4 Questioni metriche e la *querelle* con Pizio da Montevarchi

Oltre alla cristianizzazione dell'ipotesto, un'altra caratteristica del volgarizzamento fossiano è la familiarità con il genere bucolico, che si nota soprattutto nell'impostazione del testo come prosimetro (ogni capitolo in versi è infatti preceduto da un'introduzione in prosa) e nell'impiego degli endecasillabi sdruccioli. Anche la celebre *Arcadia* di Iacopo Sannazaro è un prosimetro, in cui le prose si alternano alle egloghe in versi; inoltre, il metro adottato è la terzina incatenata a rima regolarmente sdrucciola.⁴⁹ Tali dettagli ci permettono di inferire che Evangelista Fossa, che aveva già sperimentato il genere bucolico, assimila ad esso la tragedia, probabilmente per la presenza di dialoghi e del tema della passione amorosa. I versi sdruccioli sono più frequenti nelle parti monologiche o dialogiche tra Clitennestra e la nutrice e tra Clitennestra ed Egisto, mentre sono molto rari in corrispondenza dei cori. Riporto alcuni versi sdruccioli tratti dal monologo di Clitennestra della prima scena del secondo atto (vv. 217-22):

Che se dirà de la seconda argolicha,
adultera, ribalda, meretricola,
o Clitemnestra, moglie agammennolicha?

L'honore che v'è perso si nutricola
tra gli mortali, e mai ritorna indrietulo:
tal frutto qual semencia tien l'agricola.

La seconda terzina prende spunto dal v. 113 dell'*Agamemnon*

et qui redire nescit cum perit pudor.⁵⁰

per elaborare un discorso sull'onore femminile, che, una volta perduto, non torna indietro. La prima terzina contiene una domanda retorica della protagonista a se stessa ed è del tutto innovativa rispetto all'ipotesto. Il riferimento al meretricio nell'enumerazione «adultera, ribalda, meretricola» è tuttavia tratto dal commento di Caetani al lemma *pudor*:

Pudor: mulier quae semel perfricuit frontem continere amplius non potest: «foeda lupanaris tulit ad pulvinar odorem» [Iuv. *sat.* 6.132].⁵¹

⁴⁹ Per l'evoluzione dell'egloga nel Quattrocento, rimando a Tissoni Benvenuti 2017.

⁵⁰ Ed. 1493, f. r2r.

⁵¹ Ed. 1493, f. r2r.

Caetani commenta il passo sull'infedeltà femminile ricorrendo a un verso della celebre sesta satira in cui Giovenale descrive il comportamento libertino di Messalina. Nella satira, la moglie dell'imperatore Claudio è presentata come una *meretrix Augusta*, e tale è Clitennestra, che, senza rispetto per il proprio re e marito, lo tradisce con Egisto. L'antitesi tra lo *status* regale di 'moglie agammennolica' e l'atteggiamento da 'meretricola' ricalca il contrasto tra *pulvinar* e *lupanaris odor* proposto da Giovenale. Tale antitesi, inoltre, acquisisce particolare enfasi in quanto coinvolge parole-rima per nulla banali: 'meretricola' è un latinismo molto espressivo; 'agammennolica' è un aggettivo che significa 'di Agamennone', dal suono altisonante soprattutto se considerato in contrapposizione a 'meretricola'. Esso è un neologismo d'invenzione fossiana, così come, nei versi successivi, 'nutricola' (voce del verbo 'nutricolare', da 'nutricare') e 'indrietulo' (da 'indietro').⁵² Questi sono soltanto alcuni saggi del libero impiego da parte di Fossa dei suffissi allo scopo di ottenere rime sdruciole,⁵³ che, come detto, ricorrono soprattutto nelle parti dialogiche.

Il genere tragico, tuttavia, richiederebbe una netta distinzione tra i metri dei dialoghi e i metri dei cori. Consapevole di questo, Pizio da Montevarchi dà una prova di traduzione metricamente molto più ricca di quella di Fossa, che non perde occasione di criticare nella lettera dedicatoria del volgarizzamento dell'*Hippolytus*, pubblicato nell'ottobre 1497. Pizio da Montevarchi come Fossa era un frate (seppure di un altro ordine: era infatti un minorita)⁵⁴ e poeta in latino e in volgare; Pizio era inoltre dottore in teologia. Nonostante Fossa, nell'incunabolo dell'*Agamennone*, gli dedichi un epigramma di elogio,⁵⁵ Pizio, nella dedica all'amico Giovanni Badoer, gli riserva parole sprezzanti in un vero e proprio *vituperium*: afferma di non conoscerlo,⁵⁶ giudica impresentabile la sua traduzione,⁵⁷ infine avanza dubbi sulla sua laurea poetica.⁵⁸ Il sonetto posto a chiusura dell'incunabolo, scritto

52 Cf. le note al testo in Capirossi 2020, 315-16.

53 Sul fenomeno della suffissazione nei testi di Fossa, si veda la recente analisi di Ziano 2020, 45-6.

54 Nella dedicatoria, Pizio riconosce che l'essere religioso è un aspetto che lo accomuna a Fossa: «me, simile al traduttore religioso, benché d'altro Ordine, cioè Minore» (qui e altrove cito il testo da Capirossi 2020, 414-15). Per altre notizie su Pizio, rimando a Capirossi 2020, 243-5.

55 Testo modernamente edito in Capirossi 2020, 342.

56 «Non so chi Fossa dell'Ordine di Servi intitolato poeta».

57 «*Agamennone*, tragoedia octava di Seneca, di latino in rima traducta [...], la qual, sempre più nel leggere nauseando, ad pietà ci commosse de esso traduttore»; «Veramente compassione merita lui, ma molto più Seneca, che di si sonora et tonante cytharra in tanta dissonantia sia caduto».

58 «Maravigliami de la compositione, anzi dell'auctore, anzi più del titolo che si vendica, cioè poeta, perché tu sai ben che ne la philosophia nostra implica esser formale

da un certo Paolo Zorzi, sancisce la vittoria di Pizio su Fossa nella tenzone letteraria a tema senecano (vv. 12-14):

Donche risuona *Hyppolito* ad ragione,
che tanto honor per Pythio ha guadagnato
quanto perso pel Fossa *Agamennone*.⁵⁹

Il punto di forza dell'opera di Pizio è proprio la «varietà di versi» in grado di restituire almeno parzialmente la ricchezza metrica del testo di partenza:

ho traducto, come veder puoi, in rima la quarta tragoedia di Seneca, nella qual non ti confonda la varietà di versi, perché imitando le sententie d'altri, mi parse anco iusto, al suo mutar del verso, remutare stile.

Pizio, infatti, tendenzialmente impiega la terzina incatenata solo per i monologhi e i dialoghi, riservando ai cori altri schemi metrici, quali gli endecasillabi frottolati, la canzone, la barzelletta. Tale varietà si riscontra altresì nel volgarizzamento dell'*Herculeus furens*. Anche nei volgarizzamenti piziani è presente un intento edificante; tuttavia, l'autore limita il ricorso alle amplificazioni e si sforza di non allontanarsi troppo dai contenuti e dal ritmo dei versi senecani, talora lasciando nella traduzione veri e propri inserti in latino, allo scopo di coniugare sintesi ed efficacia espositiva.⁶⁰

5 Conclusioni

Come si è mostrato, il volgarizzamento di Fossa, attraverso la ripresa del modello dantesco e dei commenti umanistici, opera un consistente lavoro di adattamento del testo senecano alla cultura di destinazione: colma le possibili lacune dei lettori in materia mitologica e interpreta tutta la vicenda in prospettiva cristiana. Appone inoltre numerose riflessioni di tenore morale in forma di amplificazioni dei temi affrontati dalla tragedia. Queste sezioni aggiuntive (a dispetto di ciò che potrebbe pensare il lettore contemporaneo), in cui si dispiega l'abilità retorica dell'autore, non sono accessorie, bensì centrali all'interno dell'opera: nell'incunabolo sono infatti evidenziate da apposite postille marginali a stampa. La rielaborazione è così marcata

effecto alcuno senza la causa sua formale: poeta senza poesia è come dir caldo senza calidità; et come si salva?».

⁵⁹ Testo modernamente edito in Capirossi 2020, 469.

⁶⁰ Sullo stile dei volgarizzamenti piziani rimando a Capirossi 2020, 240-94.

che la traduzione si configura come un'opera nuova, solo in parte dipendente dal testo sorgente. Fossa, d'altronde, era aduso a esprimere il proprio estro creativo trasferendo contenuti da una lingua all'altra e da un contesto all'altro: anche al di fuori dei volgarizzamenti, nella scrittura in volgare seguiva frequentemente ipotesti latini; ad esempio, nel *Galvano*, alcuni brani sono costituiti da porzioni tradotte delle *Origines* di Isidoro da Siviglia.⁶¹ Il volgare letterario non poteva fare a meno dell'esempio del latino, e, nel contempo, non poteva prescindere dai propri grandi modelli, quali la *Commedia*, che, nel nostro caso, orienta sia le scelte metriche e lessicali, sia l'interpretazione morale del testo. Il volgarizzamento fossiano dell'*Agamemnon* di Seneca è dunque una consapevole sintesi poetica dell'incontro tra letteratura volgare di cultura cristiana e letteratura latina di cultura pagana, in cui, a beneficio del lettore, la rappresentazione delle trame mitologiche delle tragedie antiche è accompagnata, arricchita ed elevata da riflessioni di ordine morale.

Bibliografia

- Capirossi, A. (2020). *La ricezione di Seneca tragico tra Quattrocento e Cinquecento. Edizioni e volgarizzamenti*. Firenze: Firenze University Press. <https://doi.org/10.36253%2F978-88-5518-105-1>.
- Charlet, J.-L. (2007). «Le mètre sapphique chez Marulle». *StudUmanistPice-ni*, 27, 187-97.
- Chevalier, J.-F. (2012). «Les lieux de l'herméneutique dans le théâtre sénèque en Italie aux Trecento et Quattrocento du commentaire philologique à la traduction poétique». Lochert, V.; Schweitzer, Z. (éds), *Philologie et théâtre. Traduire, commenter, interpréter le théâtre antique en Europe (XVe-XVIIIe siècle)*. Amsterdam; New York: Rodopi, 23-38.
- Cirilli, F. (2006). «Lugari, Niccolò». *Dizionario Biografico degli Italiani*, 66, 474-5.
- Comiati, G. (2015). «'Sonoros cantat amores'. Un'analisi dei *carmina* in metro saffico di Cristoforo Landino». *HumLov*, 64, 43-73.
- Dionisotti, C. (1967). «Tradizione classica e volgarizzamenti». *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 125-78.
- Guarducci, M. (2006). *Il primo volgarizzamento delle tragedie di Seneca. Edizione critica del ms. Italien 1096 della Bibliothèque Nationale de France* [tesi di dottorato]. Università degli Studi di Firenze.
- Guastella, G. (2018). «L'Agamemnone di Evangelista Fossa e i primi volgarizzamenti delle tragedie senecane». *Paideia*, 73, 1353-72.
- Lippi, M.L. (1982). «Evangelista Fossa. Note biografiche e problemi attributivi». *Lettere italiane*, 34(1), 55-73.
- Longobardi, C. (2010). «Strofe saffica e innologia: l'apprendimento dei metri nella scuola cristiana». *Paideia*, 65, 371-9.

⁶¹ Ziano 2020, 61-2.

- MacGregor, A.P. (1985). «The Manuscripts of Seneca's Tragedies: A Handlist». *ANRW*, II 32.2, 1134-241. <https://doi.org/10.1515/9783110861549-009>.
- Orvieto, P.; Brestolini, L. (2000). *La poesia comico-realistica. Dalle origini al Cinquecento*. Roma: Carocci.
- Periti, S. (2004). «Il primo volgarizzamento delle tragedie: l'Agamennone del Fossa». Resta, G.; De Robertis, T. (a cura di), *Seneca. Una vicenda testuale*. Firenze: Mandragora, 197.
- Petrella, G. (2011). «Questioni aperte di incunabolistica. *La venuta del re di Franza, La guerra del Moro* e alcuni incunaboli perduti o riattribuiti». *La Bibliofilia*, 113(2), 117-54.
- Petrella, G. (2014). «Nuove acquisizioni per gli annali di Battista Farfengo». *La Bibliofilia*, 116(1-3), 45-66.
- Petrella, G. (2018). *L'impresa tipografica di Battista Farfengo a Brescia. Fra cultura umanistica ed editoria popolare (1489-1500)*. Firenze: Olschki.
- Petrocchi, G. (a cura di) (1994). *Dante Alighieri, "La Commedia" secondo l'antica vulgata*. Vol. 2, *Inferno*. Firenze: Le Lettere.
- Philp, R.H. (1968). «The Manuscript Tradition of Seneca's Tragedies». *CQ*, new series, 18, 150-79. <https://doi.org/10.1017/S0009838800029190>.
- Piccini, D. (2008). *Sinibaldo da Perugia: un poeta del Trecento e la sua opera*. Perugia: Deputazione di storia patria per l'Umbria.
- Rabboni, R. (2013). «Il *Libro de Galvano* di Evangelista Fossa». *Generi e contaminazioni. Studi sui cantari, l'egloga volgare e la prima imitazione petrarchesca*. Roma: Aracne, 181-212.
- Rossetto, L. (1997). «Un capitolo della fortuna di Seneca nel '400: l'*Hippolytus* e l'*Hercules furens* nella traduzione di Pythio da Montevarchi». Agostini, T.; Lippi, E. (a cura di), *Tra commediografi e letterati. Rinascimento e Settecento veneziano. Studi per Giorgio Padoan*. Ravenna: Longo, 25-42.
- Scarpa, C. (1997). «Fossa, Evangelista». *Dizionario Biografico degli Italiani*, 49, 476-8.
- Tarrant, R.J. (ed.) (1976). *Seneca, "Agamemnon"*. Cambridge; London; New York; Melbourne: Cambridge University Press.
- Tissoni Benvenuti, A. (2017). «Genere bucolico poesia pastorale. Le metamorfosi dell'egloga nel Quattrocento». *Italique*, 20, 13-31. <https://doi.org/10.4000/italique.448>.
- Villoresi, M. (2005). «Niccolò degli Agostini, Evangelista Fossa, Francesco Cieco da Ferrara. Il romanzo cavalleresco fra innovazione e conservazione». *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*. Roma: Salerno, 345-83.
- Ziano, C. (2020). «Sulla lingua di Evangelista Fossa». *Studi linguistici italiani*, 46, 43-68.
- Zwierlein, O. (1983). *Prolegomena zu einer kritischen Ausgabe der Tragödien Senecas*. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur.
- Zwierlein, O. (ed.) (1986). *L. Annaei Senecae Tragoediae. Incertorum Auctorum Hercules [Oetaeus]; Octavia*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198146575.book.1>.

Quando il mito perde i suoi dèi

La storia degli Atridi

in *House of Names* di Colm Tóibín

Enrico Medda

Università di Pisa, Italia

Abstract Colm Tóibín's novel *House of Names* proposes an engaging reinterpretation of the ancient myth of the Atreidae, which becomes an occasion for bitter reflections on political oppression and violence. It is at the same time a *Bildungsroman* of Orestes, whose childhood is protected against the violence of his mother and Aegisthus by his stay, together with two young friends, Leander and Mitros, in a totally isolated place, a house without time where ancient myths are still alive in the narrations of an old woman. This essay deals with Tóibín's complex relationship with his ancient sources, that are sometimes directly referred to, while in other occasion they are freely manipulated with the introduction of new characters and a substantial redefinition of traditional ones, such as Iphigenia, Clytemnestra, Orestes, Electra and Aegisthus.

Keywords Aeschylus. Oresteia. Atreidae. Tóibín. House of Names. Iphigenia. Orestes. Clytemnestra.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Clitemestra, Ifigenia e la vendetta su Agamennone. – 3 Oreste. – 4 Elettra. – 5 Egisto.

1 Introduzione

Lo scrittore irlandese Colm Tóibín ha raggiunto negli ultimi due decenni una consolidata fama come drammaturgo e romanziere, con lavori come *The Blackwater Lightship* (1999), *The Master* (2004), *Mothers and Sons* (2006), *Brooklyn* (2009), *The Empty Family* (2010), *The Testament of Mary* (2012), *Nora Webster* (2014). Nelle sue opere trovano largo spazio temi legati ai rapporti familiari e all'esperien-



Edizioni
Ca' Foscari

Lexis Supplementi | Supplements 10

e-ISSN 2724-3362 | ISSN 2210-8866

ISBN [ebook] 978-88-6969-632-9 | ISBN [print] 978-88-6969-633-6

Peer review | Open access

Submitted 2021-12-22 | Accepted 2022-03-07 | Published 2022-12-13

© 2022 Medda | © 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-632-9/009

za dello sradicamento, dell'emigrazione e della nostalgia. A partire dal 2017, il suo interesse si è rivolto anche al mito antico, con l'innovativa rilettura della storia della famiglia degli Atridi proposta nel romanzo *House of Names*, accolto con grande favore dalla critica.¹

Tóibín rilegge in modo personale e sensibile l'antica vicenda, a noi nota soprattutto attraverso i celebri trattamenti teatrali di Eschilo, Sofocle ed Euripide, andando alla ricerca degli elementi che si rivelano atti alla costruzione di un romanzo moderno. In altre parole, lo scrittore scandaglia la dimensione psicologica dei personaggi, riempiendo i molti vuoti lasciati dai drammaturghi antichi, che focalizzavano il loro interesse soprattutto sulle problematiche innescate dalla frizione che si crea tra le azioni tradizionalmente attribuite ai protagonisti nei racconti mitici e gli *standard* morali e giuridici del V secolo a.C. Nelle tragedie dedicate al mito degli Atridi al centro dell'attenzione si pone la catena generazionale di violenze che dall'uccisione sacrificale di Ifigenia porta alla vendetta di Clitemestra su Agamennone, al matricidio di Oreste e infine alla persecuzione di quest'ultimo da parte delle Erinni che proteggono i diritti del sangue materno, con un'ampia e sfaccettata indagine sulle conseguenze distruttive che le azioni di quei personaggi hanno per la famiglia e per la società cui appartengono. Molte domande che agli occhi di noi moderni appaiono di grande interesse restano dunque senza risposta. Quali sentimenti avrà provato Clitemestra negli anni che separano la terribile esperienza del sacrificio della figlia dalla vendetta, e come sarà giunta a maturare la decisione di assassinare il marito? E Oreste, come è cresciuto lontano dalla sua famiglia, e attraverso quale itinerario mentale e sentimentale è arrivato a concepire il matricidio? La reticenza degli autori antichi su questi aspetti (in Eschilo, ad esempio, tutta l'adolescenza di Oreste resta nascosta nell'intervallo tra la fine dell'*Agamennone* e l'inizio delle *Coefore*) offre all'autore moderno un vasto terreno aperto per una nuova costruzione narrativa che si avvale dei raffinati strumenti di indagine psicologica propri del romanzo contemporaneo.

Il mio interesse di antichista si incentra in prima istanza sul rapporto fra questa nuova creazione e i modelli teatrali greci. Si tratta infatti di un'esperienza innovativa, che trasporta in modo diretto l'antica vicenda entro la cornice del romanzo moderno aprendola a nuove possibilità creative, e che tuttavia si caratterizza anche per la sua continuità rispetto a un tratto essenziale del mito antico, che esiste solo attraverso la narrazione continuamente rinnovata del materiale tradizionale.

¹ *House of Names*. New York: Viking, 2017 (le citazioni nel testo sono tratte dall'edizione nella collana Penguin Books, 2018); trad it. di Giovanna Granato, *La casa dei nomi*, Einaudi 2018. A titolo di esempio del favore incontrato dal libro si possono vedere le ampie recensioni di Beard 2017 e Burrows 2017.

A questo proposito, negli *Acknowledgements* finali (p. 263), Tóibín fa due affermazioni rilevanti. La prima è che la sua opera è frutto di immaginazione e non ha una fonte diretta in alcuna opera precedente. Questo corrisponde a verità, visti i corposi cambiamenti che egli apporta rispetto alla storia tradizionale, sopprimendo alcuni personaggi (su tutti Pilade), modificandone profondamente altri (ad esempio Egisto) e introducendo un corposo numero di nuovi personaggi di sua invenzione (tra questi Leandro, giovane compagno dell'adolescenza difficile di Oreste, Mitros, il piccolo ammalato che i due ragazzi proteggono fino alla sua morte, e una folla di loro familiari). Viene inoltre obliterato senza pentimenti il tratto forse più celebre dei trattamenti teatrali antichi, e cioè la scena del riconoscimento fra Elettra e Oreste.

La seconda affermazione riguarda il fatto che i personaggi principali e l'impianto narrativo del romanzo sono comunque derivati dall'*Oresteia* di Eschilo, dall'*Elettra* di Sofocle, e da *Elettra, Oreste e Ifigenia in Aulide* di Euripide. A ben guardare, il contatto con questi testi, almeno in alcune zone del romanzo, risulta più stretto di quanto traspaia da questa formulazione. In alcuni casi esso assume la veste di una ripresa quasi letterale, come ad esempio nei dialoghi che avvengono nel campo militare di Aulide fra Clitemestra e Agamennone, fra Ifigenia e Agamennone e fra Achille e Clitemestra (pp. 23-9), che ripercorrono le battute di quei personaggi nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide (vv. 1129-45, 1211-75, 1344-401). Altri echi verbali da Eschilo e Sofocle sono inoltre disseminati in molti punti del testo. Ma non è su questo aspetto, di per sé marginale, che intendo richiamare l'attenzione in queste pagine. Quel che vorrei mettere in luce è la complessa strategia con cui Tóibín si appropria di alcuni elementi presenti nei modelli antichi, scomponendoli, dislocandoli e rendendoli funzionali ad una lettura profondamente innovativa della storia mitica.

2 Clitemestra, Ifigenia e la vendetta su Agamennone

Il primo capitolo, che rievoca attraverso i pensieri di Clitemestra le vicende che vanno dal sacrificio di Ifigenia all'uccisione di Agamennone, è la sezione in cui più forte appare il legame con i trattamenti teatrali classici. Il racconto si apre con un quadro di morte, quello dei cadaveri di Agamennone e Cassandra coperti di mosche, che emanano un odore dolciastro di cui è pervaso il palazzo reale. «I have been acquainted with the smell of death» è la frase d'apertura: Clitemestra conosce bene quell'odore, che le ricorda quello della paura e del panico che l'ha accompagnata per tanto tempo, negli anni della rancorosa attesa dopo la violenza subita al momento del sacrificio della figlia. La regina si sente pervasa dalla stessa fame inesau-

sta che spinge le mosche ad accalcarsi sui cadaveri, e sa bene che la morte è avida di altra morte. Da qui parte un lungo *flashback* che rievoca in forma di monologo interiore i fatti accaduti dal momento in cui aveva ricevuto la lettera che la convocava in Aulide al ritorno di Agamennone dalla guerra e alla sua morte.

In questa sezione le suggestioni derivanti dal teatro antico si sviluppano su un doppio binario. Tóibín recupera dall'*Ifigenia in Aulide* il motivo dell'ingannevole proposta di matrimonio tra Achille e Ifigenia e la serie di scene dialogiche che portano alla rivelazione della totale falsità di quel pretesto; all'*Agamennone* di Eschilo è invece ispirata la scena raccapricciante del sacrificio di Ifigenia (cf. in particolare *Ag.* 228-47).

Come nel modello eschileo, la sventurata Ifigenia è legata e imbavagliata, e trascinata alla morte come un animale (cf. Aesch. *Ag.* 232 δίκαν χιμαίρας). Tóibín opera però una modifica essenziale. La narrazione del Coro di Anziani in Eschilo si conclude con il celebre quadro della giovane imbavagliata che, forzata al silenzio, rivolge uno sguardo disperato ai suoi sacrificatori: «Versando a terra la veste tinta di croco | colpiva ognuno dei sacrificatori | con un dardo commovente scagliato dagli occhi, spiccando come in un dipinto, | e avrebbe voluto chiamarli per nome, poiché spesso | nelle sale dalle belle tavole della casa paterna | aveva cantato, e ancor vergine con voce pura | con amore onorava il beneaugurante peana del padre amato alla terza libagione». ² Il poeta antico ci congeda da lei con una sorta di fotogramma muto e angosciante, seguito da una preterizione che evita il resoconto dettagliato della morte cruenta. Tóibín rompe quel silenzio, e presenta, tramite il devastante ricordo della madre, la morte brutale della ragazza e le urla disperate e animalesche che, nonostante il bavaglio, la poveretta riesce ugualmente a far risuonare:

In that last second that she lived, I am told she screamed aloud so that her voice pierced the hearts of those who heard her (p. 5) [...]

I never saw her body and I did not hear her cries or call out to her. But others told me of her cry. And those last high sounds she made, I now believe, in all their helplessness and fear, as they became shrieks, as they pierced the ears of the crowd assembled, will be remembered for ever. Nothing else. (pp. 33-4).

Tutti gli aspetti più ripugnanti del rito sono accentuati. Esso è preceduto da sacrifici animali, che riempiono il luogo del massacro delle urla delle bestie e dell'odore del loro sangue e delle loro viscere.

² Aesch. *Ag.* 239-47, trad. Medda 2017, 1: 259-61.

In the distance, we could hear the howls of the animals that had been brought to the place of the sacrifice (p. 29).

[...]

The day was hot; the smell of the blood and the innards of the animals and the aftermath of fear and butchering came towards us until it took all our will not to cover our noses from the stench. Instead of a place of dignity, they had made the place where the killing was to happen into a ramshackle site, with soldiers wandering around aimlessly, and the leftover parts of dead animals strewn about (p. 31).

Anche i preparativi del sacrificio sono brutali. La vittima viene rasata in malo modo, con un coltello arrugginito che le lacera la pelle, mentre i polsi legati dietro la schiena e le caviglie vengono lacerati dai lacci stretti senza pietà. La morte di Ifigenia non è un quadro statico e commovente come in Eschilo, ma è segnata dall'agitarsi disperato della vittima, che fino all'ultimo oppone una disperata resistenza. Clitemestra si dice orgogliosa di questa lotta, nella quale si riconosce, e soprattutto del fatto che la figlia abbia cercato fino alla fine di maledire il padre assassino.

A questo proposito Tóibín sviluppa ampiamente un motivo che in Eschilo è solo accennato, quello della maledizione che la giovane potrebbe scagliare contro il padre, bloccata brutalmente dall'imbavagliamento della vittima («il padre disse agli attendenti [...] | di bloccare, imponendo un freno | sulla sua bocca bella come prora di nave, | il grido che avrebbe maledetto la casa, | con la violenza e la muta forza del bavaglio»).³ In *House of Names* è Clitemestra stessa a istruire Ifigenia perché minacci i suoi aguzzini e tutto l'esercito di pronunciare una maledizione atavica, capace, com'ella stessa dice, «di far avvizzire le budella» di chi la ascolta:

'From my mother I received a set of words that she, in turn, has received from hers', I said. 'These words have been sparingly used. They cause the insides of all men within earshot to shrivel, and the insides of their children. Only their wives are spared, and they are destined then to search the dust for food to peck' (p. 30).

3 Aesch. *Ag.* 231-8, trad. Medda 2017, 1: 259. L'espressione usata da Eschilo, φθόγγον ἄρστων οἴκος, «una voce di maledizione per la casa», si riferisce probabilmente non a una maledizione articolata, solennemente pronunciata dalla vittima, ma alle sue grida disperate, che ne mostrerebbero la riluttanza alla morte, pregiudicando il rito e assumendo valenza ominosa nei confronti del familiare assassino. Rileggendo la scena eschilea, in *IA* 463-4 Euripide fa immaginare ad Agamennone le parole esplicite di maledizione che la figlia potrebbe pronunciare contro di lui: «Padre, mi ucciderai? Nozze come queste dovresti averle tu piuttosto, e chi ti è caro» (trad. Andò 2021, 133).

Quando capisce che, nonostante le accorate preghiere al padre, il sacrificio verrà compiuto, Ifigenia si divincola e comincia a parlare a voce alta, cercando di scandire le parole suggeritele dalla madre. Questo causa un moto di paura nei presenti e la conseguente reazione violenta di uno degli uomini del padre, che non esita a imbavagliarla brutalmente. Ma Ifigenia resiste all'imposizione del bavaglio denunciando sino all'ultimo fiato, con le sue urla orrende, la natura mostruosa dell'atto compiuto dal padre (il momento in cui le cade il bavaglio e si odono le sue grida sarà un trauma profondo e duraturo per il piccolo Oreste, cf. sotto par. 2). Così facendo, la giovane contraddice apertamente la dichiarazione, fatta poco prima, di voler morire spontaneamente per il bene dell'esercito, con un sorriso (pp. 28-9): la più cupa prospettiva eschilea prevale su quella euripidea, mostrandone l'inanità. La morte di Ifigenia non è un generoso sacrificio di sé per il bene comune, ma soltanto un atto brutale consumato tra sangue, fetore di viscere e urla disumane.

L'importanza accordata da Tóibín alle urla che accompagnano la morte di Ifigenia trova corrispondenza per contrario nel terribile silenzio che circonda la morte di Agamennone. Anche in questa parte del primo capitolo Eschilo torna ad affiorare in modo abbastanza marcato. Come nell'*Agamennone* eschileo, il re è una vittima inconsapevole, che la moglie dipinge sarcasticamente come un uomo tronfio e vanaglorioso, incapace di accorgersi della trama che lo minaccia. Il reduce addirittura si lascia stoltamente sedurre da un profumo che un tempo lo eccitava e che Clitemestra ha scelto appositamente per l'occasione:

I waited and watched for signs, and smiled and opened my arms to him, and I had a table here prepared with food. Food for the fool! I was wearing the special scent that excited him. Scent for the fool! (p. 5)

[...]

I planned to attack my husband when he returned. I would be waiting for him, all smiles. The gurgling sound he would make when I cut his throat became my obsession. (p. 10)

In questa prospettiva Tóibín frammenta e utilizza in momenti diversi gli elementi contenuti nel grande discorso ingannatore di *Ag.* 855-913: il preteso desiderio di rivedere il marito, i sogni che agitavano le notti della moglie in attesa (cf. pp. 5-6 e pp. 61 ss.). Il piano dell'assassina fa leva sul desiderio di casa del guerriero, per il quale Clitemestra recupera l'immagine del leone, pervasiva nella trilogia eschilea,⁴ e la ritorce contro di lui:

⁴ Sull'immagine del leone nell'*Oresteia* cf. Knox 1979, 27-38 e Petrounias 1976, 143-7.

That was that inspired him to go on, he said, the thought that this was waiting for him, healing water and spices and soft, clean clothes and familiar air and sounds. He was like a lion as he laid his muzzle down, his roaring all done, his body limp, and all thought of danger far from his mind. (p. 5)

Clitemestra, di fronte alla porta della casa, fa appello a tutte le sue risorse d'inganno, ponendosi nei confronti del marito quasi come una serva e mirando solo a condurlo al più presto nella stanza da bagno, per timore che qualcuno nella casa possa farsi sfuggire una voce che lo metta in allarme.

Everything I knew I used now. I did not speak or move. I did not frown or smile. I looked at Agamemnon as if he were a god and I was too humble even to be in his presence. It was my task to wait. One word of warning from one of the men would be enough to have changed everything. (pp. 58-9)

Nel quadro di questa vendetta lucidamente pianificata, Tóibín assegna un ruolo molto importante a un oggetto, la veste/trappola, che in Eschilo si carica di un significato drammatico profondo. Ancora una volta si riscontra però una rilevante variazione rispetto al modello. È probabile che in una fase molto arcaica del mito, per noi documentata solo da alcune raffigurazioni vascolari, la veste/rete avesse una valenza magica, che tuttavia non è sfruttata né in Eschilo né negli altri tragici, nei quali la veste serve solo a intrappolare fisicamente, e non magicamente, la vittima.⁵ Questo tratto arcaico ricompare in Tóibín attraverso l'introduzione nella storia di un personaggio nuovo, una vecchia esperta di antichi incantesimi, che dal suo lontano villaggio viene fatta condurre al palazzo e costretta con il ricatto (le viene rapita l'amata nipotina) a inserire nella veste che Agamemnone usava dopo il bagno dei fili magici che hanno il potere di immobilizzare la vittima e soprattutto di impedirgli di gridare.

If anyone wore that fabric they would be rendered frozen, unable to move, and rendered voiceless also, utterly silent. No matter how sudden the shock or severe the pain, they would not have the ability to cry out. (p. 10)

Tramite la sapienza magica della vecchia, Clitemestra intende porre in atto un feroce contrappasso rispetto alle urla bestiali di Ifigenia sgozzata in Aulide:

⁵ Su questo oggetto scenico e sulla sua storia mi permetto di rimandare a quanto osservo in Medda 2015, con bibliografia.

What I required was simple. There was a robe made of netting that my husband sometimes used when he came from the bath. I wanted the old woman to stitch threads into it, threads that would have the power to immobilize him once the robe touched his skin. The threads would be as near to invisible as the woman could make them. And Aegisthus warned her that I wanted non only stealth but silence. I wanted no one to hear the cries of Agamemnon as I murdered him. I wanted not a sound to be heard from him. (p. 10)

E così accade al momento dell'assassinio. Il re cerca di divincolarsi e di chiamare aiuto, ma nessuna voce esce dalla sua bocca mentre l'assassina gli mostra beffardamente il pugnale e poi gli taglia la gola:

I saw him trying to struggle and call out. But because of the robe, he could not move and his voice could not be heard. I caught his hair and pulled his head back. I showed him the knife, pointing it first towards his eyes until he flinched, before I stabbed him in the neck just beneath the ear, moving aside to avoid the jet of spurting blood, and then, pushing the blade further in his neck, I began to drag it slowly across his throat, slicing deep into him as blood flowed in easy, gurgling waves down his chest and into the water of the bath. And then he fell. It was done. (pp. 60-1)

All'interno di questa articolata strategia di riprese e variazioni di spunti eschilei appare particolarmente interessante il procedimento di raddoppiamento e spostamento che Tóibín mette in atto in relazione al dettaglio dell'imbavagliamento di Ifigenia. Quando la maledizione che la vittima sta per pronunciare viene bloccata dall'imposizione del bavaglio, Clitemestra reagisce tentando di sostituirsi alla figlia nel maledire Agamennone e gli altri assassini. A questo punto gli uomini del marito aggrediscono anche lei alcun ritegno, e la imbavagliano a sua volta, trascinandola lontano dal luogo del sacrificio. Poi la picchiano con durezza e la gettano in un'angusta cavità sotterranea, che chiudono con un grosso masso.

Some of those in front of me started to run in fright, but from behind another man came with a ragged clot that, despite my efforts, he pulled tight around my mouth too. I was dragged away as well, but in the opposite direction, away from the place of sacrifice. When I was out of sight, out of earshot, I was kicked and beaten. And then at the edge of the camp, I saw them lifting a stone. It took three or four men to lift it. The man who had dragged me pushed me into a space dug into the earth below the stone. (p. 33)

In quell'antro soffocante e buio, che non le permette neppure di stare in piedi, Clitemestra, ferita e sconvolta, resta chiusa per due giorni, raggomitolata in una posizione che le causa grandi dolori, preda della fame e della sete e in mezzo ai propri escrementi, in una condizione di umiliante sottomissione. Si coglie senza difficoltà in questo dettaglio un ricordo della prigione sotterranea in cui viene rinchiusa Antigone nell'*Antigone* di Sofocle (un testo familiare a Tóibín, che ne ha elaborato una traduzione, portata in scena nel 2019 da Lisa Dwan),⁶ ma è chiaro che qui esso è reso funzionale a un'idea narrativa sensibilmente diversa da quella del dramma sofocleo, dove la camera sotterranea è il punto in cui si incontrano e si sovrappongono perniciosamente la sfera della vita e quella della morte. Per Tóibín il dato decisivo è un altro: in quel luogo, simbolo dell'incredibile violenza fisica e psicologica che ha subito, la regina umiliata sente affacciarsi e maturare un pensiero nuovo, che cresce fino a imporsi su tutti gli altri. Ed è proprio questo pensiero che fa di lei un personaggio completamente nuovo, distaccandola definitivamente dal modello antico.

What stayed with me besides that smell was a thought. It began as nothing, as a piece of bad temper arising from the pure discomfort and the thirst, but then it grew and it came to mean more than any other thought or any other thing. If the gods did not watch over us, I wondered, then how should we know what to do? Who else would tell us what to do? I realized then that no one at all, no one would tell me what should be done in the future or what should not be done. In the future, I would be the one to decide what to do, not the gods.

And in that time I determined that I would kill Agamemnon in retaliation for what he had done. I would consult no oracle or priest. I would pray no one. I would plot alone in silence. I would be ready. And this would be something that Agamemnon and those around him, so filled with the view that we all must wait for the oracle, would never guess, never suspect. (pp. 35-6)

Afferriamo qui una nervatura essenziale di questa perturbante rilettura del mito. La nuova storia creata da Tóibín vede scomparire gli dèi, che si allontanano collocandosi a una distanza incolumabile, indifferenti, e lasciano gli uomini soli di fronte alle loro decisioni, che, nel caso di Clitemestra, si radicano nell'esperienza personale di una violenza spaventosa. La regina torna più volte su questa terri-

⁶ Il motivo dell'incarceramento nelle segrete è pervasivo nel romanzo, come un simbolo dell'esercizio violento del potere. Tale sorte tocca a Elettra nel giorno in cui si compie l'assassinio di suo padre (pp. 142-2), e le segrete del palazzo hanno a lungo ospitato Egisto (cf. par. 3); in una buia prigione sotterranea Oreste trova il padre di Mitros, incarcerato e ridotto in fin di vita, al quale mente pietosamente sulla sorte del figlio (pp. 204-5).

bile consapevolezza, che già le si era affacciata al tempo della morte della madre:

I know as no one else knows that the gods are distant, they have other concerns. They care about human desire and antics in the same way as I care about the leaves of a tree. (p. 6)

[...]

Our appeal to the gods is the same as the appeal a star makes in the sky above us before it falls, it is a sound we cannot hear, a sound to which, even if we did hear it, we would be fully indifferent.

The gods have their own unearthly concerns, unimagined by us. They barely know we are alive. (p. 7)

La chiarezza raggiunta circa l'indifferenza degli dèi alle cose umane si traduce in una sprezzante demistificazione delle presunte ragioni religiose avanzate da Agamennone per giustificare il sacrificio di Ifigenia, come se il privare il mondo della grazia di quel giovane essere vivente avesse potuto davvero garantire che gli dèi avrebbero fatto soffiare i venti necessari alla partenza.

I wish now to stand here and laugh. Hear me tittering and then howling with mirth at the idea that the gods allowed my husband to win his war, that they inspired every plan he worked out and every move he made, that they knew his cloudy moods in the morning and the strange and silly exhilaration he could exude at night, that they listened to his implorings and discussed them in their godly homes, that they watched the murder of my daughter with approval. (pp. 6-7)

Regredisce così del tutto la componente divina che costituiva uno dei perni della visione tragica antica: nessun dio è nominato, non ci sono le Erinni, non c'è alcun *alastor* che infierisce sulla stirpe di Atreo, né alcun oracolo di Apollo che prescriva a Oreste di uccidere sua madre. Sarebbe sbagliato però voler ridurre la nuova storia a una semplice versione laicizzata e 'modernizzante' del modello greco. Tóibín in realtà costruisce un mondo nel quale aleggia una profonda nostalgia per il tempo in cui gli dèi erano presenti e interagivano con i mortali, un tempo che i personaggi ricordano ancora bene, ma che sta svanendo. Clitemestra dice che è esistita un'epoca in cui gli dèi si accostavano agli uomini, inviavano segnali ed esaudivano i loro desideri. In quel mondo le parole che gli uomini rivolgevano al divino avevano senso e offrivano conforto. Ma ora le preghiere hanno perso la loro forza, non possono più trovare compimento, le parole sono diventate vuote e non ci sono più punti di riferimento esterni che possano guidare le decisioni umane.

In questo mondo desolato, delle antiche figure divine e degli antichi miti non restano che ombre e fantasmi, i nomi che ancora risuonano ma che pian piano scompariranno assieme alla memoria di chi li ricorda. Questo forte senso di nostalgia per il passato abitato dagli dèi, e il desiderio frustrato di tornarvi mi sembrano accostare il romanzo di Tóibín alla 'continuazione' pasoliniana dell'*Oresteia* nel dramma *Pilade*, soprattutto in relazione a Elettra, personaggio che nelle ombre del passato cerca consolazione alla solitudine. Sarà lei a spiegare a Oreste che

We live in a strange time, a time when the gods are fading. Some of us still see them but there are times when we don't. Their power is waning. Soon, it will be a different world. It will be ruled by the light of the day. Soon it will be a world barely worth inhabiting. You should feel lucky that you were touched by the old world, that in that house it brushed you with its wings. (p. 197)

Il regresso della componente divina ha come conseguenza il drastico ridimensionamento di due momenti forti del trattamento teatrale eschileo: la scena della camminata del re sulle stoffe purpuree fatte stendere da Clitemestra di fronte alla porta di casa, densa di significati trasgressivi sul piano religioso,⁷ e le sconvolgenti visioni di Cassandra, ispirate da Apollo, che le permettono di percepire la natura demonica della reggia e di vedere ciò che in essa è accaduto nel passato e sta per accadere nell'immediato futuro. La scena del sentiero purpureo è condensata in poche righe: a percorrerlo, oltre ad Agamennone, è la stessa Cassandra, vestita di una sontuosa veste rossa (il colore si trasferisce su di lei), e l'azione si compie non dopo il confronto fra il re e la moglie, come in Eschilo, ma subito, al momento dell'arrivo del carro che li porta davanti alla casa. Quanto alla sconcertante conoscenza da parte di Cassandra dei fatti relativi alla casa degli Atridi, che in Eschilo stupisce e turba il Coro, la circostanza è spiegata in due righe: la troiana fa vagare lo sguardo «as though this were a country that in her dreams had always belonged to her and had become real merely to satisfy her» (p. 57). La veggente viene separata da Agamennone e le sue visioni si riducono a un breve momento di rischio per Clitemestra:

This was the moment where all could have been lost, as she spoke in a frightened tone of nets of danger, of snares and dangerous weavings. She lowered her voice as she mentioned murder. She could see murder, she said; she could smell murder. (p. 58)

⁷ Sulla scena del cammino di porpora rimando a Medda 2017, 1: 99-111, con bibliografia.

Clitemestra infine fa isolare Cassandra in una stanza, e lì ella resta segregata durante l'assassinio del re, dopo il quale la regina la affida ad Egisto, con sprezzo, perché la uccida dopo averle mostrato il corpo straziato di Agamennone nella vasca.

3 Oreste

Più rapide considerazioni saranno sufficienti in relazione ai personaggi di Oreste ed Elettra, che Tóibín delinea con maggiore libertà rispetto alle fonti teatrali antiche. Nel caso di Oreste, un profondo lavoro di ristrutturazione sfocia nella costruzione di un personaggio completamente nuovo rispetto al protagonista del mito, per il quale risulta decisiva l'introduzione di due tratti non presenti nelle fonti antiche.

Il primo è che in *House of Names* Oreste bambino assiste alla morte sacrificale della sorella, cosa che non accade in nessuna delle fonti antiche. Il piccolo ne riporta un trauma che lo segna profondamente per il resto dei suoi giorni. È quella la prima e la più straziante della lunga serie di violenze con le quali dovrà confrontarsi nell'ambito della vita familiare, da bambino prima e poi da adulto. Il secondo è che il figlio di Agamennone, risparmiato da Clitemestra al momento della vendetta contro il padre, viene fatto rapire da Egisto assieme a molti altri bambini della città, e finisce con loro in un oscuro, lontano carcere, alla mercé di sorveglianti brutali. All'esperienza della violenza familiare si aggiunge così, ancora in tenera età, quella della violenza politica scatenata in Argo dagli usurpatori: un tema portante del romanzo, che si configura per più versi come una dolorosa riflessione sugli strumenti tramite i quali si reggono in ogni tempo i regimi dispotici.

Il trasferimento del piccolo da Argo alla prigione è un viaggio agghiacciante in un mondo desolato, cosparso di cadaveri, nel corso del quale Oreste deve assistere alla fine straziante di un uomo costretto a bere l'acqua avvelenata di un pozzo. Il poveretto muore tra dolori atroci di fronte alla moglie e al figlio, nell'indifferenza delle guardie. Quando poi, con un piano audace, Oreste riesce a fuggire dal carcere assieme a due piccoli compagni, Leandro e Mitros, la salvezza può essere acquistata soltanto al prezzo di scendere un altro gradino del baratro della violenza, questa volta in forma attiva: i ragazzi sono costretti a pugnalare a morte uno dei sorveglianti, azione che li lascia inevitabilmente scioccati. In seguito, nonostante la promessa fatta da Leandro di non uccidere mai più nessuno, la necessità di ricorrere alla violenza si presenta di nuovo quando le due guardie che avevano rapito Oreste, sguinzagliate alla loro ricerca, si avvicinano pericolosamente al luogo dove i tre piccoli hanno trovato rifugio. Leandro e Oreste, spinti dall'istinto di sopravvivenza, le uccidono entrambe in modo cruento, a sassate.

L'unico rimedio contro l'angoscia di queste esperienze terribili è rappresentato per loro dall'atmosfera sospesa di una sperduta fattoria presso il mare, dove vive da sola una vecchia, abbandonata da tutti i parenti, che accoglie i fuggitivi e stringe con loro un patto di mutua assistenza. Quel riparo sicuro rappresenta uno degli ultimi lembi di mondo in cui ancora aleggia il passato altrove scomparso. Solo lì le antiche presenze sono percepibili e i nomi delle antiche storie hanno ancora un senso. La vecchia è l'unico personaggio del romanzo che sia ancora in grado di raccontare miti, capaci di proteggere l'infanzia violata dei suoi piccoli ospiti: nelle notti di vento li intrattiene rievocando storie del tempo degli dèi, come quella della donna più bella del mondo, nata secondo alcuni da un dio trasformatosi in cigno e da una madre mortale. Quella donna era stata contesa fra molti pretendenti, che avevano stretto il patto di aiutare chi fosse riuscito ad averla in sposa in caso di necessità. Si riconosce facilmente l'antefatto della guerra di Troia, che nel racconto della vecchia appare risospinto in un passato lontano, i cui protagonisti sono ormai tutti morti. Si crea così una sfasatura fra il tempo di quel racconto e quello presente in cui si muovono i personaggi del romanzo, che pure di fatto coincide con l'altro (Elena è sorella di Clitemestra, e la guerra si è conclusa da poco).

Nella dimensione protetta della casa sul mare i ragazzi crescono aiutandosi a vicenda a superare i traumi delle violenze subite e fatte. Leandro e Oreste si prodigano per mitigare le sofferenze del piccolo Mitros, gravemente malato e destinato a una fine precoce. I due scoprono anche insieme la dimensione dell'eros, nelle lunghe notti trascorse ad ascoltare il rumore delle onde. Emerge in questa fase un altro tratto decisamente innovativo della costruzione del personaggio Oreste, che arriva all'età adulta senza sapere esattamente cosa sia accaduto a suo padre. Leandro, che conosce la verità ed è figlio di uno dei principali oppositori politici di Clitemestra, mantiene verso di lui un atteggiamento protettivo e gli rivela solo che Agamennone è morto, senza dire per mano di chi e in quali circostanze. La *Bildung* del giovane Atride non avviene dunque sotto il segno della futura vendetta, come nel mito antico. Il suo ritorno a casa non nasce dall'ordine di Apollo che impone la vendetta né dalla volontà umana di far pagare alla madre l'assassinio del padre, e non necessita dunque della finzione protettiva dell'incognito, che viene lasciata cadere del tutto, insieme alla scena del riconoscimento.

Dopo gli anni di serenità trascorsi nel rifugio sul mare, la fine dell'infanzia e il raggiungimento dell'età adulta fanno comprendere a Leandro che è giunto il momento di riportare Oreste, ormai pronto, alla sua famiglia. Il momento del passaggio è simbolicamente rappresentato dalla morte della vecchia, cui segue a breve quella di Mitros, quest'ultimo affettuosamente accompagnato alla fine con la promessa di raccontare ai suoi genitori la storia della casa e del-

la loro amicizia, che ha dato senso alla sua breve vita travolta dalla brutalità degli adulti. Il significato di questo passaggio è accentuato dal fatto che solo adesso, poco prima di lasciare per sempre la casa, Oreste parla per la prima volta a Leandro del trauma terribile che lo ha segnato in Aulide:

I saw her dying. None of them knew that I saw her dying, and I heard her voice and I heard my mother screaming and saw her being dragged away ... I could smell the blood of the animals and the entrails that were everywhere, streaming everywhere. I was going to run down to my father, or maybe find my mother and Iphigenia. But then I saw them ... Her hands and her feet were tied, and then I heard her voice and my mother's. They put something over their mouths to stop them shouting. And the men dragged my mother away and then my sister tried to reach my father, but she was dragged back. Then they put a blindfold on her. And then another man who was beside my father moved slowly towards her with a knife in his hand. And the cloth around her mouth fell away and she started to scream. The sound was like an animal. She fell over and they took her body away. (pp. 135-6)

Una volta giunto in Argo, Oreste rientra in famiglia e si trova subito avvolto nella rete di menzogne che la madre gli tesse attorno per portarlo dalla sua parte. Questo comporta il suo progressivo allontanamento da Leandro, che diviene il capo politico dell'opposizione agli usurpatori⁸ e rompe il tenero legame creatosi fra loro negli anni della casa. Solo col tempo Oreste matura la consapevolezza che sua madre è la responsabile di tutto, e che ha instaurato in Argo un regime politico spietato. Il processo si realizza grazie alle progressive rivelazioni di Elettra e dei familiari degli altri bambini rapiti, e tocca il culmine con la sconvolgente esperienza della violenza messa in atto dalla madre e da Egisto contro le famiglie di Mitros e Leandro. La prima era sparita misteriosamente già prima del ritorno di Oreste, che ritrova in una segreta il padre di Mitros ormai moribondo, e gli racconta una pietosa menzogna sulla sorte del figlio; la seconda viene sterminata brutalmente, e tocca proprio a Oreste estrarre da sotto una cappa di cadaveri l'unica sopravvissuta, Ianche, sorella di Leandro, che poi si rivelerà incinta dei suoi violentatori.

Oreste comprende che tocca a lui compiere la vendetta, e guidato da Elettra accetta il ruolo di matricida. Compiuto l'atto, si ritrova però in una situazione difficile, perché il potere viene gestito da Le-

⁸ Anche questo dettaglio richiama l'analoga scelta di Pasolini in *Pilade*, dove, come in Tóibín, Pilade lascia Argo per raggiungere sulle montagne i partigiani che si oppongono al regime di cui Oreste è parte.

andro e dagli anziani lasciando lui ai margini, e, soprattutto, continua ad essere esercitato con mezzi che non sono poi così diversi da quelli dei regnanti precedenti. I due antichi amici possono ormai contrarsi solo sul piano umano. Leandro affida a Oreste la sfortunata Ianche e quest'ultimo accetta di crescere come suo il figlio che la donna porta in grembo: un gesto di umanità che mitiga appena l'atmosfera di violenza generalizzata che domina in Argo, e che i due amici possono solo sperare che scompaia col tempo, insieme ai loro nomi, cancellati dallo svanire della memoria:

In time, what had happened would haunt no one and belong to no one, once they themselves had passed on into the darkness and into the abiding shadows. (p. 262)

4 Elettra

Veniamo adesso a Elettra. Anche per questo personaggio, che si nutre dell'odio per Clitemestra, Tóibín costruisce delle ragioni di risentimento tutte umane: desiderio di vendetta per il padre e senso di abbandono affettivo da parte di una madre ingombrante, che già la trascurava quando Ifigenia era viva. È memorabile la scena in cui Elettra si presenta al pranzo dato dalla madre per Dinos, suo possibile futuro marito, vestita, pettinata e truccata esattamente come Ifigenia, sconvolgendo i presenti e in particolare Clitemestra (pp. 171-3). A lei viene assegnato un ruolo attivo nella pianificazione della vendetta, riprendendo la prospettiva sofoclea ed euripidea. Traumatizzata dalla incarcerazione brutale subita al momento dell'assassinio di Agamennone, e nonostante le minacce aperte di Egisto, Elettra non si piega ai subdoli tentativi della madre e del suo amante di tenerla buona, e riesce a smascherare l'ipocrisia di quello che chiama la loro «fiction» (p. 162), il tentativo cioè di far credere che nulla sia successo e di continuare a recitare il ruolo degli innocenti. Elettra ha capito come sono andate veramente le cose e chi ha organizzato il rapimento dei bambini, e si rende conto che per difendersi dall'ostilità dei due assassini deve a sua volta recitare una parte, quella della «frail daughter, the sweet simpleton who visits her father's grave and speaks to his ghost» (p. 162), fin quando il ritorno di Oreste non le permetterà di attuare la vendetta, che ha deciso di compiere ben prima del fratello:

I told myself that I would, when the time was right, have my mother murdered. And I would, as soon as the chance came, have Aegisthus murdered too. I would ask the gods to be on my side as I planned how this would be achieved. (p. 163)

Elettra entra progressivamente in contatto con le famiglie dei due soli bambini che, oltre Oreste, non hanno fatto ritorno in città (Leandro e Mitros), e prepara accuratamente così il ritorno del fratello, che con la sofferenza di quelle famiglie dovrà confrontarsi. E quando finalmente Oreste ritorna, ella riesce a far fallire la strategia persuasiva della madre facendo arrivare progressivamente al fratello tutte le informazioni necessarie a elaborare la decisione di vendicare il padre.

Un tratto peculiare di Elettra è la sua natura ombrosa, di personaggio votato al silenzio e capace di entrare in contatto con le ombre del passato e con la dimensione divina che sta progressivamente svanendo (cf. *supra*, p. 208). Ogni giorno prega gli dèi, che ancora percepisce, perché proteggano Oreste e le diano la forza di vigilare fino al suo arrivo. Ma soprattutto, Elettra definisce la sua stanza «an outpost of the underworld» (p. 148), un luogo nel quale può accogliere le ombre di suo padre e di Ifigenia, che non comunicano direttamente con lei, salvo in un'occasione, ma le appaiono legate da un profondo affetto, come se la violenza subita da Ifigenia fosse svanita dal ricordo, e avesse lasciato il posto a sentimenti che un tempo erano puri e dolci. Elettra trova conforto in questo mondo del passato, e ne trae forza per il suo intento.

5 Egisto

Per chiudere, resta da accennare a un altro personaggio che in Tóibín subisce una metamorfosi profonda: Egisto. Al momento del ritorno a casa dopo i fatti di Aulide, Clitemestra, dopo aver pensato furiosamente a come comportarsi dopo quello che ha subito, giunge a una conclusione drastica: «I would trust no one, I thought. I would trust no one. That was the most useful thing to hold in my mind» (p. 38). Ma il suo piano di vendetta ha bisogno di collaborazione, e la soluzione le si offre nella persona di Egisto.

Prigioniero da cinque anni nelle segrete sotterranee della reggia, l'Egisto di Tóibín è uno spietato assassino, un subdolo ed enigmatico bisessuale capace di controllare chiunque tramite la parola e il sesso. Egli è misteriosamente al corrente di tutto ciò che accade dentro e fuori dalla città, ed ha amici fra le guardie che lo sorvegliano, tanto che di notte esce dalla prigione e si aggira per la casa, andando a turbare il sonno di Elettra. Quando Clitemestra si rende conto di queste sue capacità, decide di sfruttarle ai suoi fini, scendendo nella segreta per chiedergli di aiutarla a sopprimere gli uomini che il marito aveva incaricato di sorvegliarla. È quello il primo dei delitti che segnano l'inizio di un piano, violento e repressivo, di controllo politico sulla città, il cui passo successivo è il rapimento dei bambini delle principali famiglie dei potenziali oppositori. Egisto esegue anche questo compito e ottiene in cambio il letto della regina (senza

per altro interrompere le sue occasionali avventure con altri uomini e donne della casa), diventandone il più stretto consigliere, in un'atmosfera di violenza e di pervasiva menzogna.

Come in Eschilo, Clitemestra riserva per sé l'assassinio del marito, ma Egisto si rivela tutt'altro che un collaboratore passivo: quando pianificano l'infame rapimento dei bambini, il sinistro aiutante rivela la sua natura subdola facendo rapire all'insaputa della madre anche Oreste. Riesce così a porre l'amante sotto il proprio controllo, come fa con tutti gli altri.

Egisto è un personaggio chiave dell'analisi profonda e del tutto priva di intenti consolatori che Tóibín propone dei meccanismi della tirannia. Inquietante e fantasmatico consigliere, tratto dai recessi di un carcere che si è meritato per la sua spietatezza, egli è l'ipostasi dei mezzi moralmente ripugnanti sui quali inevitabilmente si regge ogni regime, mezzi che non possono essere messi da parte neppure dopo l'abbattimento dei tiranni. È significativo in questo senso il fatto che, dopo l'uccisione di Clitemestra e la presa del potere da parte di Leandro e dei suoi, Egisto non viene ucciso, come vorrebbero Oreste ed Elettra, ma solo azzoppato fracassandogli le gambe, per impedirgli di continuare ad aggirarsi per la casa. Leandro ha chiaro che i suoi consigli e la sua esperienza serviranno al nuovo governo per controllare il regno e per sottomettere chi non si piega.

È un quadro amaro e realistico, solo in minima parte controbilanciato dall'umanità con cui Oreste accoglie Ianthe come sposa e alleva un figlio non suo, nella speranza che col tempo la memoria di quei fatti si affievolisca e svanisca, cessando di tormentare gli abitanti della casa dei nomi. Anche Clitemestra, nel finale del romanzo, riappare come fantasma, ormai nome fra gli altri nomi che popolano la casa, disperatamente alla ricerca di un contatto col figlio che non può più esserci, e cosciente del proprio inesorabile svanire.

Bibliografia

- Andò, V. (2021). *Euripide. "Ifigenia in Aulide". Introduzione, testo critico, traduzione e commento*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Lexis Supplementi 4. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-513-1>.
- Beard, M. (2017). *The New York Times*, May 11.
- Burrow, C. (2017). *London Review of Books*, 39(11), 1 June.
- Knox, B.M.W. (1952). «The Lion in the House ("Agamemnon" 717-736)». *CP*, 47, 17-25 [= *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*, Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1979, 27-38].
- Medda, E. (2015). «La veste/trappola di Agamennone fra realtà drammatica e immaginario pittorico». *Aevum Antiquum*, n.s. 15, 95-105.
- Medda, E. (2017). *Eschilo. "Agamennone"*. Edizione critica, traduzione e commento. 3 voll. Roma: Bardi.
- Petrounias, E. (1976). *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Le Orestee espanse del nuovo millennio: Antonio Latella, Anagoor, Jan Fabre

Maddalena Giovannelli

Università della Svizzera Italiana

Abstract The first decades of the new millennium have witnessed a new and radical re-emergence of *Oresteia* on the scene: *Mount Olympus: To Glorify the Cult of Tragedy*, by Jan Fabre (2015), *Santa Estasi*, directed by Antonio Latella (2018), *Oresteia* by Anagoor (2018) are not merely works by new directors, or re-adaptations, but rather new projects addressing the very idea of trilogy and questioning the possibility of its reactualisation. All the three projects have expanded the script and are all extremely long (respectively 5, 19, 24 hours). The three productions, which force the audience to share the same space, produce a small and irregular community experience, and explore the tragedy's potential to aggregate people in our contemporary world.

Keywords Jan Fabre. Anagoor. Antonio Latella. Contemporary scene. Re-writing. Adaptation. Trilogy.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Drammaturgie espanse e trilogie dilatate. – 3 Nuovi materiali per nuove Orestee: Antonio Latella e Anagoor. – 4 Dal tramonto all'alba, e dall'alba al tramonto.

1 Introduzione

Tra le molte ragioni del fascino che l'*Oresteia* ha esercitato sulla sensibilità moderna e contemporanea, ce n'è una da non trascurare: si tratta dell'unica trilogia legata a noi pervenuta all'interno del corpus tragico antico. Il lettore e lo spettatore hanno così la possibilità di seguire i personaggi nella temporalità ampia della saga, di osser-



Edizioni
Ca' Foscari

Lexis Supplementi | Supplements 10

e-ISSN 2724-3362 | ISSN 2210-8866

ISBN [ebook] 978-88-6969-632-9 | ISBN [print] 978-88-6969-633-6

Peer review | Open access

Submitted 2022-01-14 | Accepted 2022-03-15 | Published 2022-12-13

© 2022 Giovannelli | © 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-632-9/010

vare passaggi generazionali e trasformazioni della società,¹ e di collocare il singolo atto tragico in un contesto più ampio.

Non stupisce, dunque, che le migliori regie italiane ed europee del Novecento (tutte trattate nell'ancora fondamentale Bierl 2004) abbiano cercato di valorizzare le caratteristiche dell'arco trilogico operando in particolare in due direzioni: l'ampliamento del materiale drammaturgico di riferimento e la dilatazione del momento fruitivo. L'approfondimento di tre specifici casi di studio (gli spettacoli di Antonio Latella, della compagnia Anagoor e di Jan Fabre) permetterà di osservare come l'eredità delle grandi regie italiane novecentesche sia stata rielaborata e ripercorsa in modo ancor più radicale nel nuovo millennio.

2 Drammaturgie espanse e trilogie dilatate

La prima ipotesi di lavoro - cioè la scelta di accostare alle tre tragedie eschilee altre fonti letterarie o visive - è spesso legata a ragioni di ordine per così dire didattico: gli spettatori antichi, esperti conoscitori del mito, erano in grado di collocare i personaggi in una più larga rete di relazioni e di eventi, cogliendone così sfaccettature e motivazioni. Si perde molto della potenza tragica di *Agamennone*, se si ignorano le vicende di Atreo e Tieste (alluse soltanto nell'atroce conclusione ai versi 1577-611), o se si sottovaluta il ruolo della morte di Ifigenia (raccontata ai vv. 218-47):² la fruizione orale di uno spettacolo, nella sua dimensione estemporanea, rende quei pochi versi insufficienti a rendere edotto lo spettatore ignaro degli antefatti. Come ovviare a questo ineliminabile iato tra le conoscenze del pubblico antico e di quello contemporaneo? I più importanti spettacoli del secolo scorso hanno mostrato che la rielaborazione della drammaturgia è, in questa direzione, cruciale.

Ariane Mnouchkine, nella sua celebre versione de *Les Atrides* (1990-93)³ sceglie per esempio di accostare alle tre tragedie eschilee l'*Ifigenia in Aulide* di Euripide (nella traduzione di J. Bollack) componendo così una quadrilogia: «è la volta di risalire alle fonti con un massiccio approccio alla tragedia greca sotto la sigla di una grande famiglia, come si addice a un serial che si rispetti» annota il critico Franco Quadri, inviato per *La Repubblica*.⁴ Le porte del teatro pa-

¹ Tra le letture critiche sulla trasformazione sociale rappresentata nell'*Orestea*, si segnala la celebre e discussa interpretazione marxista di Thomson 1941, che ha influenzato notevolmente l'immaginario di registi e drammaturghi.

² Per una interessante lettura del passo, cf. Bonanno 2007.

³ Per un fondamentale approfondimento sullo spettacolo, Judet de la Combe 2005.

⁴ F. Quadri, «La saga di Agamennone vista da Mnouchkine», *La Repubblica*, 6 dicembre 1990.

rigino la Cartoucherie si aprono per lo spettatore in due pomeriggi consecutivi: nel primo vengono rappresentate *Ifigenia* e *Agamennone* per un impegno di circa sei ore; nel secondo *Coefore* e *Eumenidi* con una durata equivalente.

Negli stessi anni, l'italiano Romeo Castellucci – pur refrattario a ogni forma di teatro didattico⁵ – approda ad esiti di analogo dilatazione drammaturgica. I materiali provengono in questo caso dalla letteratura moderna e non mostrano esplicita connessione tematica con la saga degli Atridi: *Moby Dick* di Melville e *Alice* di Lewis Carroll vengono accostati alla prima tragedia eschilea – e dichiarati nel libretto di sala – non come innesti testuali ma come bacino di ispirazione per la creazione di immagini e sequenze performative.⁶ Il mondo marino di Melville è per Castellucci la chiave per raccontare il mondo arcaico e matriarcale dell'*Agamennone*,⁷ mentre Carroll e il suo universo favolistico forniscono un contesto per rappresentare il sacrificio della ragazza (e la sua fantastica trasformazione in cerva). Ifigenia diventa dunque Alice, e il suo corpo offerto sull'altare per permettere la partenza della spedizione di Troia viene mostrato attraverso la celebre 'caduta' della protagonista di Carroll. L'accostamento (sottolineato anche dalla presenza di un corifeo-Bianconiglio)⁸ non ha certamente funzione esplicativa o didattica, ma piuttosto quella di catalizzare l'attenzione dello spettatore impedendogli di trascurare la presenza drammaturgica di Ifigenia/Alice: «il regista crea le condizioni per una rivelazione senza interpretazione» spiega Papalexio (2015, 41).

Tra gli insegnamenti lasciati in eredità dalle *Orestee* del XX secolo, non c'è solo la consuetudine di dispiegare, accanto al testo eschileo, riferimenti visivi e letterari di altri autori (con lo scopo, come si è visto, di ricordare al pubblico gli snodi più significativi della saga mitica); molti registi hanno lavorato per ricreare le condizioni fondanti della spettatorialità antica.⁹ Gli Ateniesi condividevano i medesimi spalti per molte ore, seguendo insieme le conseguenze della morte di Agamennone, e le diverse 'puntate' della medesima vicen-

⁵ «Castellucci rifiuta ogni approccio dogmatico o didattico al teatro» precisa Papalexio 2015, 40.

⁶ Sul racconto dello spettacolo, cf. in particolare Valentini 1997 e Ferraresi 2016.

⁷ Valentini 1997: «Clitennestra è la creatura abissale che trascina giù ogni cosa, la donna balena ispirata al *Moby Dick* di Melville, emblema centrale della scena».

⁸ Ferraresi 2016: «al monologo d'apertura della Scolta segue l'ingresso spiazzante di un attore travestito da coniglio bianco (Simone Toni), abbigliato con una grande tunica, col 'muso' truccato e tanto d'orecchie. Avanza sul palco, ripetendosi 'oh com'è tardi', 'oh com'è tardi', mentre da una quinta sbucano in fila tante piccole statuine a forma di coniglietto. Il Corifeo eschileo – appunto come in una fiaba nerissima – si è trasformato in coniglio».

⁹ Tra le pubblicazioni italiane che hanno meglio indagato le caratteristiche della spettatorialità antica, si veda Loscalzo 2008.

da? Anche il pubblico contemporaneo può sperimentare qualcosa di simile, mutando il proprio modo di accostarsi al tragico (e al teatro).

Va considerata fondativa, in questa direzione, l'esperienza di Luca Ronconi che nel 1972 debutta con la sua «monumentale *Orestea*»:¹⁰ un'unica rappresentazione di sei ore, fruibile solo nella versione completa di *Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*. L'imponente impianto architettonico progettato da Enrico Job rende il pubblico parte integrante della scena: una imponente struttura lignea di tre piani, come un piccolo moderno anfiteatro, impone per la lunga durata dello spettacolo una intima vicinanza palco-platea. «Gli spettatori», annota Roberto de Monticelli, «si trovano nella condizione di chi segue, in un teatro anatomico, le fasi di un'operazione chirurgica».¹¹

Pochi anni dopo, anche un altro grande signore della scena europea tenta un esperimento analogo: l'*Orestea* di Peter Stein (1980) ha una durata di circa nove ore e prevede la permanenza in teatro dal tramonto fino a notte inoltrata.¹² Lo spazio scenico, disegnato da Karl Ernst Herrmann, colloca buona parte dell'azione nel corridoio della platea, immersa nell'oscurità e tagliata solo da fasci obliqui di luce: gli attori e gli spettatori si trovano così a condividere per molte ore lo stesso luogo, a distanza ravvicinata.

Roberto de Monticelli assiste a una replica ad Ostia del 1984 e non nasconde il suo entusiasmo: «Dal tenero opale della sera al violetto dell'alba», scrive in un'ispirata recensione su *Il Corriere della Sera*, «ecco compiuta la traversata dell'inferno eschileo [...] Dalle sette e mezzo alle quattro e un quarto, con quelle ore piccole, l'una, le due, che ti rintoccano dentro come batacchi di campana, accentuando il capogiro della stanchezza. Che impresa, gente. Da non dimenticarsela».¹³

Se tra il 1972 e il 1995 hanno visto la luce alcune delle *Orestee* più significative dell'intero Novecento - che ho qui rapidamente ripercorso, in modo strumentale all'argomentazione, rimandando all'ampia bibliografia di riferimento - una nuova età dell'oro sembra aver animato i primi decenni del nuovo secolo, in particolare tra il 2015 e il 2020.¹⁴

Ad inaugurare, quasi simbolicamente, questa nuova fase di indagine sulla trilogia più nota della storia del teatro occidentale è proprio il riallestimento dello storico spettacolo di Castellucci, voluto da

¹⁰ Quadri 1973, 25.

¹¹ R. de Monticelli, «Affascinante involucro ma discutibile contenuto», *Il Corriere della Sera*, luglio 1972.

¹² Galletti 2014.

¹³ «La lunga notte dell'inferno eschileo», *Il Corriere della Sera*, 15 luglio 1984.

¹⁴ Sulla produzione tragica del nuovo millennio, imprescindibile il contributo di Sacco 2018.

RomaEuropa Festival nel 2016.¹⁵ Nello stesso anno Antonio Latella presenta a Vie Festival un progetto interamente dedicato alla saga degli Atridi, *Santa Estasi*; nel 2015 debutta l'atteso *Mount Olympus: To Glorify the Cult of Tragedy* di Jan Fabre, ventiquattr'ore di spettacolo ispirate all'intero corpus tragico antico, con un lungo e determinante episodio centrale dedicato specificamente ad *Agamennone*; nel 2018 la compagnia Anagoor apre la Biennale di Venezia con *Oresteia*; nel 2019 il regista Milo Rau presenta a Ghent *Orestes in Mosul*; e ancora dal 2019 il coreografo Enzo Cosimi comincia a mostrare al pubblico le tappe della sua *Trilogia della Vendetta* (i primi due episodi, *Glitter in My Tears-Agamennone* e *Coefore Rock'n Roll* sono stati presentati tra il 2019 e il 2020).

Così come gli spettacoli precedentemente menzionati vanno considerati il felice esito della ricerca delle più vivaci intelligenze registiche del secondo Novecento, anche in questo secondo periodo aureo gli artisti che si sono avvicinati ad *Oresteia* sono tra i più noti e premiati del nuovo millennio: Latella, Fabre, Rau, Cosimi, e persino i più giovani componenti la compagnia Anagoor sono senz'altro da annoverare tra le nuove eccellenze del teatro europeo.¹⁶

Avrò modo di mettere in luce come le due tendenze già enucleate (espansione del materiale drammaturgico di riferimento; dilatazione dello spazio-tempo della fruizione) vengano esplorate in questa nuova fase con ancora maggior decisione.¹⁷

3 Nuovi materiali per nuove Orestee: Antonio Latella e Anagoor

Santa Estasi, curato dal regista Antonio Latella¹⁸ nel 2016 e riproposto al Piccolo Teatro nella primavera del 2018, risulta in questa prospettiva un caso di studio di particolare interesse. Si tratta di un ambizioso progetto (nato nel 2016 all'interno del Corso di Alta

¹⁵ Nelle tre date delle repliche al teatro Argentina in occasione di Romaeuropa (ottobre 2016), la terza parte dello spettacolo non è potuta andare in scena per un vizio procedurale che ha coinvolto festival e Prefettura nella «richiesta di autorizzazioni per il coinvolgimento in scena di animali classificati come esotici». *Le Eumenidi* si sono dunque spostate a mo' di prologo, con le parole di spiegazione e racconto che lo stesso regista ha offerto al pubblico dal palco dell'Argentina. Cf. Ferraresi 2016.

¹⁶ Gli indicatori che prendo in considerazione per questa affermazione sono premi di rilevanza nazionale e internazionale (Leone d'oro o d'argento alla Biennale; Premio Ubu), e coproduzioni e tourné internazionali.

¹⁷ Tra gli spettacoli sopra elencati, non tratterò per esteso *Orestes in Mosul* di Milo Rau (affrontato, in questo volume, da Massimo Fusillo, *infra*) e la trilogia del coreografo Cosimi, ancora in fieri.

¹⁸ Per una panoramica dell'attività del regista, cf. Tirelli 2016. Ho trattato estesamente dello spettacolo anche in Giovannelli 2016.

Formazione di Emilia Romagna Teatro) che prevede la visione di otto movimenti corrispondenti ad altrettante tragedie del repertorio classico. Oltre a sedici giovani interpreti, sono stati scritturati per l'occasione sette giovani drammaturghi:¹⁹ ad ognuno di questi (sotto la supervisione dei due *dramaturg* di compagnia Federico Bellini e Linda Dalisi) è stata affidata la riscrittura di un testo, con l'obiettivo di ricomporre a mosaico l'intera saga degli Atridi. Il risultato è uno spettacolo di diciannove ore, fruibile in due giorni consecutivi.²⁰

La macro-struttura è volta alla ricostruzione cronologica dell'epopea: attorno al fulcro dell'*Orestea* di Eschilo (*Agamennone*, *Eumenidi*) si innestano i *prequel* (*Ifigenia in Aulide*, *Elena*), i *sequel* (*Oreste*, *Elettra*, *Ifigenia in Tauride*) euripidei, e un'opera originale (*Crisotemi*, firmato da Linda Dalisi). Lo sbilanciamento in favore di Euripide (si noti come *Elettra* ed *Oreste* sostituiscano di fatto *Coefore*) non deve stupire: Antonio Latella, allievo di Massimo Castri,²¹ sembra aver da lui ereditato la predilezione per la tragedia colta «non nel suo momento monumentale ma nel suo momento problematico».²²

La drammaturgia provvede dunque a corredare l'*Agamennone* con la narrazione degli antefatti. Laddove Mnouchkine si limitava a integrare le vicende di Ifigenia, Latella si assicura invece di colmare le lacune anche per quanto riguarda il pasto cannibalico offerto da Atreo al fratello Tieste, truce principio di contaminazione della famiglia: per questo, nella parte iniziale della riscrittura dell'*Ifigenia in Aulide*, viene inclusa anche una sezione del *Tieste* di Seneca.

Dal punto di vista dello spettatore, la possibilità di assistere a tutti gli otto spettacoli in soli due giorni permette non soltanto di penetrare a fondo nella vicenda mitica, ma anche di individuare visivamente i collegamenti interni tra un testo e l'altro, e di cogliere con immediatezza scarti e rovesciamenti. Le direttrici che attraversano i vari episodi sono sottolineate in primis dagli attori che, con la loro polimorfica presenza in scena, in ruoli diversi, invitano il pubblico a

19 Francesca Merli (*Ifigenia in Aulide*), Camilla Mattiuzzo (*Elena*), Riccardo Baudino (*Agamennone*), Matteo Luoni (*Elettra*), Pablo Solari (*Oreste*), Martina Folena (*Eumenidi*), Silvia Rigon (*Ifigenia in Tauride*). I copioni, ad oggi inediti, mi sono stati gentilmente messi a disposizione della compagnia. A questi farò riferimento, nelle citazioni riportate di seguito, con la semplice menzione del cognome dell'autore e del titolo dell'opera.

20 Al Piccolo Teatro, nel 2018, gli spettacoli sono stati proposti anche singolarmente, in una programmazione che ne prevedeva due nella stessa serata durante la settimana, e quattro nel fine settimana. La soddisfazione del pubblico è stata, in genere, maggiore nel caso della fruizione di almeno quattro spettacoli della saga (ringrazio la compagnia per la condivisione di questi dati).

21 Latella: «Forse Castri è quello che mi ha insegnato di più con la sua umanità e la sua analisi del testo. Insieme a Shakespeare, credo sia stato l'università che non ho mai frequentato» in Tirelli 2016.

22 L'affermazione, che ben inquadra l'approccio di Massimo Castri al teatro antico, si trova nell'edizione dei taccuini di lavoro del regista a cura di Innamorati (Castri 2007).

farsi guidare da veri e propri cortocircuiti di senso. Agamennone (interpretato dall'attore Leonardo Lidi) mantiene un ruolo centrale ben oltre la fine della tragedia a lui titolata: il fantasma resta in scena come spettatore partecipe, vegliando sugli altri membri della famiglia, incitando Elettra e Oreste alla vendetta. Non solo. Lo stesso Lidi interpreta Ateo nella prima parte della saga (così come l'attore che interpreta Egisto compare anche nelle vesti di Tieste, a rimarcare l'ineluttabile ripetersi del conflitto fraterno), e poi Toante in *Ifigenia in Tauride*, una figura autoritaria *alter ego* del padre per la figlia Ifigenia.

La messa in scena di *Agamennone* si caratterizza – contrariamente alla spiccata contemporaneità di linguaggio e di scena di altri episodi euripidei – per un certo gusto arcaizzante, a partire dalla rappresentazione del coro che canta in greco antico al ritmo serrato di bastoni lignei. Anche la riscrittura, firmata da Riccardo Baudino, opta per un registro sorvegliato e alto, con alcuni voluti squarci verso il linguaggio politico contemporaneo. Si veda, a questo proposito, il primo monologo del re appena tornato da Troia: «Cittadini, io ritorno e vi saluto. Sono così stordito dai fantasmi, che se volete vi faccio anche la Democrazia». ²³ E ancora si legga il dialogo che precede la celebre camminata sul tappeto purpureo (nell'originale, i vv. 914-57) qui trasposta scenicamente come un fatale ballo tra i coniugi al termine del quale il re scivolerà a terra morto. Il verso 925 dell'originale («onorami come un uomo, non come un dio») diventa nella riscrittura uno snodo lessicale centrale, utile a rimarcare la necessità di una dimensione relazionale e di una politica a misura d'uomo:

- Se mi ami, non mi dare molli onori da barbaro, ma io, che sono mortale, ti chiedo una via umana per la casa.
- Ma tu davvero questa grazia purpurea non la vuoi calpestare?
- Non la voglio l'invidia popolare.
- Ma tu sei il vittorioso sovrano. Forse il re di Troia non avrebbe festeggiato?
- Io sono un umano.
- Troppo.

Lo stesso linguaggio apertamente allusivo, che richiama la contemporaneità senza vere e proprie attualizzazioni, marca anche l'ultimo dialogo tra Cassandra e il Coro:

- Vedo i bambini, con le loro stesse viscere in mano.
- Brava. Benvenuta in Occidente.

²³ Il passaggio sembra riprendere, ampliandolo e riscrivendolo, il v. 846 di *Agamennone* e in particolare il passaggio ἐν πανηγύρει βουλευσόμεσθα, che sembra rimarcare un'attitudine non autoritaria del sovrano appena tornato.

Al termine della pièce, Egisto resta seduto accanto alla nuova regina in evidente stato di ubriachezza, mentre calpesta con i tacchi il cadavere di Agamennone che giace ai loro piedi. Poco dopo gli attori, compreso il re appena ucciso, si ricomporranno cambiandosi d'abito davanti agli spettatori, pronti a dare vita ai successivi episodi della saga.

Solo due anni dopo il fortunato debutto di *Santa Estasi*, Antonio Latella passa virtualmente il testimone per la successiva *Orestea*. Per inaugurare l'edizione 2018 della Biennale di Venezia (da lui diretta tra il 2017 e il 2020) sceglie, quasi in posizione di manifesto, il lavoro dedicato alla trilogia eschilea dalla compagnia Anagoor,²⁴ premiata proprio in quella sede con il Leone d'Argento.

Anche se questa *Orestea* pare 'sottile' in confronto all'ipertrofica struttura latelliana (la durata complessiva è di quattro ore) anche il regista Simone Derai si mostra evidentemente interessato alle potenzialità di una narrazione ampia, estesa, policentrica: fin dal sottotitolo dello spettacolo (*Agamennone, Schiavi, Conversio*), viene posta l'attenzione sull'articolato arco trilogico dell'originale. Non solo, Derai costruisce una partitura drammaturgica che può essere considerata un vero 'arcipelago testuale', dove confluiscono fonti e autori differenti per provenienza ed epoca: Hermann Broch, Emanuele Severino, Sergio Givone, Winfried Sebald, Hannah Arendt, Guido Mazzoni. La ricca partitura drammaturgica²⁵ assume tuttavia un peso molto diverso nelle tre parti. *L'Agamennone* è costruito su un'ampia presenza del testo originale (tradotto quasi letteralmente da Patrizia Vercesi e dallo stesso Simone Derai), e di ampi brani dalle altre fonti per una durata scenica di quasi due ore. Nelle due parti successive, la drammaturgia subisce una vertiginosa accelerazione: in *Schiavi* (durata scenica di un'ora) i versi di *Coefore* si fondono con alcuni passi di *Campo Santo* di Sebald, dove la ritualità arcaica viene accostata a quella del popolo corso. *Conversio* occupa invece la mezz'ora conclusiva dello spettacolo, in una quasi totale assenza di testo.

A far da ponte tra le tre sezioni, è la figura di una *didaskalos*, un corifeo-guida (Marco Menegoni) che parla al microfono e accompagna gli spettatori dentro e fuori dalla vicenda e dal tempo; a lui sono affidati quasi tutti i brani non eschilei, e la funzione di rendere esplicito l'orizzonte interpretativo all'interno del quale si accostano l'originale e gli autori moderni.

Agamennone (l'unica, delle tre opere, a mantenere il nome tradizionale) si apre per esempio con un lungo brano tratto da *Cristianesimo dell'inizio e della fine* di Quinzio (1967):

²⁴ Per un approfondimento sulla compagnia, cf. De Min 2016.

²⁵ La drammaturgia è stata pubblicata in un'ampia edizione corredata di commento, che ricostruisce verso per verso le interpolazioni e le giunture tra i diversi testi (Derai 2020). A questa faccio riferimento per la citazione dei brani.

Un istante dopo la morte, la persona che suscitava amore e desiderio di comunione fa solo ribrezzo e paura, anche se ci si sforza di toccarla con le labbra. Si sente che la morte è infinitamente più potente della vita, che la vera realtà, quella definitiva, è il silenzio, l'immobilità, il nulla.

La riflessione sulla morte, e sulla memoria individuale e collettiva, accompagna l'intero spettacolo come una delle più insistenti chiavi interpretative della regia dalle prime battute fino, come avremo modo di osservare, all'esito. Nonostante le numerose e variegiate inserzioni drammaturgiche, l'episodio che più spesso viene interpolato, la morte di Ifigenia, viene invece lasciato alle scarse parole della parodo eschilea; la natura sanguinosa e patetica del momento viene però enfatizzata nella traduzione di Patrizia Vercesi, dall'evidente sapore pasoliniano:²⁶ «Osò tagliare a pezzi sua figlia con le sue stesse mani | per aiutare la flotta, e varare le navi nel sangue | I due comandanti, nell'inseguire la propria sete di guerra | non tennero in alcun conto le preghiere della figlia bambina | né il fatto che lei lo chiamasse papà». A sottolineare il ruolo chiave dell'episodio è piuttosto la partitura di immagini e di oggetti sulla scena, dove permane indelebile il segno del sacrificio. Una cerva bianca con il ventre aperto campeggia a lungo al centro del palco come alter ego di Ifigenia, coperta appena da un telo bianco, mentre voluminosi fiocchi di lana bianca vengono a più riprese sparsi e accumulati sul palcoscenico; alla memoria della giovane Atride viene accostato anche un oggetto-simbolo, la museruola, che fa la sua prima comparsa verbale nella libera traduzione dei versi 235-7: «Agamennone ordinò di tenerle schiacciato il muso, di tapparle la bocca, *con morsi e museruole*». Da quel momento, in diverse fasi dello spettacolo, alcuni performer si presenteranno al pubblico con la bocca coperta da una museruola, come a riecheggiare nella memoria dello spettatore la morte colpevole che grava sulla casa. Come ulteriore sottolineatura sul tema della morte sacrificale, viene proiettato in scena un video (curato dal video-maker Giulio Favrotto) che mostra bovini appesi e uccisi con brutalità all'interno di un mattatoio. Tra i passaggi che la regia di Simone Derai marca con maggior decisione, vale la pena menzionare anche la felice resa della già menzionata camminata di Agamennone sul tappeto purpureo: al re vengono sfilati i sandali e i suoi piedi, ricoperti accuratamente con lamine d'oro, sono costretti a calpestare una scia di cenere versata

26 Si confronti il passo tradotto nell'*Orestide* di Pasolini (1960): «Uccise sua figlia con le sue mani | e un'armata poté ripartire alla riconquista di una donna [...]. Le preghiere, le grida della figlia al padre - della figlia bambina! Niente poté vincere quella sete di guerra». L'originale eschileo, ai vv. 224-5 si limita a definire Agamennone θυτήρ, cioè agente del sacrificio: l'atto di tagliare «con le proprie mani» è dunque scelta pasoliniana, qui ripresa da Vercesi-Derai.

da urne funerarie. Per il suo rientro a casa Agamennone deve attraversare, letteralmente, i cadaveri delle morti che ha causato. Al suo fianco fa il suo ingresso a palazzo Cassandra; Derai fornisce una specifica connotazione al personaggio fin dalla scelta dell'attrice (Gayané Movsisyan, di origine armena), che parla nella propria lingua madre non venendo mai compresa dagli interlocutori e avvalendosi di un interprete. In linea con molte delle rappresentazioni contemporanee,²⁷ il personaggio di Cassandra illumina dunque in senso imperialista la guerra di Troia e, senza esplicite attualizzazioni, suggerisce allo spettatore analogie con conflitti moderni e contemporanei. Il più deciso passo in allontanamento dell'*Orestea* di Eschilo, tuttavia, è custodito nella terza parte dello spettacolo. In *Conversio* il testo viene traspeso quasi completamente in immagine, e propone una traslazione della questione socio-antropologica posta da Eschilo ai giorni nostri. Alcune immagini proiettate sullo sfondo mostrano infatti al pubblico uno scenario iper-tecnologico con tanto di pulsazioni luminose: alcune pistole scanner acquisiscono sotto i nostri occhi l'immagine della statua di Apollo del tempio di Olimpia, e successivamente la restituiscono in 3D a partire da un blocco di gesso, tramite un trapano applicato a un braccio robotizzato. L'opera d'arte, soggetta all'usura del tempo, viene trasformata in una versione imperitura e infinitamente replicabile; intanto, giovani visitatori in t-shirt e bottigliette di plastica calpestano con leggerezza i residui del passato, con nuove vite, nuova inconsapevolezza: i morti 'individuali' delle prime parole dello spettacolo – a cui si sopravvive a fatica, e con dolore – si traducono in *Conversio* nella fragile eredità di un'intera civiltà. Cosa resta? Cosa scompare? Quanto siamo in grado di trattenere? Il tribunale di questa *Orestea* diviene dunque il tempo, che sembra meta-teatralmente attentare anche le molte riprese sceniche della trilogia che anno dopo anno tornano ad animare i teatri di oggi.

4 Dal tramonto all'alba, e dall'alba al tramonto

Si è già osservato come per molti registi (senz'altro per Ronconi, Stein, Latella) la lunga permanenza del pubblico in teatro – e la qualità di quella permanenza – resti uno snodo cruciale. Ad alimentare tale urgenza registica contribuiscono, senza dubbio, conoscenze più o meno estese sulle festività nelle quali gli spettacoli antichi venivano presentati e sulla loro valenza sacra;²⁸ e riflessioni sul rito contemporaneo, ormai consunto e residuale, dell'andare a teatro.

²⁷ Si veda Rehm 2005.

²⁸ Il tema è largamente affrontato in Cole 2019, anche in relazione a *Mount Olympus* di Jan Fabre.

L'esperimento senza dubbio più estremo in questa direzione si deve, nel nuovo millennio, al regista belga Jan Fabre, che propone al pubblico ventiquattro ore consecutive di performance dedicata alla tragedia greca: «I do not consider it hyperbole to say that there is theatre history before and after *Mount Olympus*» scrive deciso Freddy Decreus (2016).

L'autore belga ha più volte sperimentato simili *tour de force* e anche il pubblico italiano è stato di recente sottoposto alle sue maratone teatrali: nel 2013, per esempio, il festival RomaEuropa ha ospitato *This is Theatre Like It Was to be Expected and Foreseen* (spettacolo del 1984 della durata di otto ore, cioè l'equivalente di una giornata lavorativa) e *The Power of Theatrical Madness* (il *remake* di uno spettacolo del 1983, della durata di quattro ore e mezza).²⁹

Nel caso di *Mount Olympus*, tuttavia, l'estensione della performance (dalle 19 alle 19 del giorno successivo) è consustanziale al cuore della ricerca creativa, cioè il tentativo di esperire, oggi, qualcosa di paragonabile alla catarsi antica. Fabre ha lavorato su tre fronti: l'esplorazione delle possibilità fisiche ed emotive dei performer; un simmetrico sondaggio sulle capacità di resistenza del pubblico; la costruzione di una drammaturgia che includesse al suo interno la quasi totalità delle tragedie a noi note ma che, allo stesso tempo, non ne raccontasse nessuna in modo compiuto.

Il copione, curato in collaborazione con il drammaturgo Jeroen Olyslaegers, risulta assai snello se messo a confronto dell'ipertrofica partitura spettacolare: in quelle pagine (circa 50) sono confluiti il lungo lavoro di ricerca del regista e degli esperti consultati, ma anche le improvvisazioni degli attori scaturite da un intero anno di lavoro. L'andamento drammaturgico ripropone, pur dilatandola a dismisura, la struttura propria della composizione tragica: agli episodi, che richiamano un singolo personaggio del mito e sono per lo più animati da un numero ridotto di attori, si alternano momenti corali di fortissimo impatto visivo. I personaggi della tragedia antica vengono presentati al pubblico come in un caleidoscopio, senza un accostamento cronologico o per autore, quasi fossero frammenti di una imponente reliquia andata in pezzi: una vera e propria esplosione del Monte Olimpo - con tutto il suo potenziale liberatorio e allo stesso tempo l'inevitabile percezione della perdita - è infatti l'immagine che ha ispirato il titolo dello spettacolo.

Per orientarsi all'interno dei 'territori esplosi', allo spettatore viene consegnato un foglio di sala piuttosto dettagliato, che informa sul titolo dell'episodio (per esempio *Medea*, *Antigone*, *Aiace*, *Eracle*) e sulla sua durata (per un massimo di un'ora e cinquanta). Si tratta di una

²⁹ Entrambi gli spettacoli sono stati replicati anche al Piccolo Teatro di Milano nel maggio 2014.

vera e propria bussola, non solo perché contribuisce a scandire i tempi della infinita giornata teatrale, ma si rivela indispensabile nella decodifica del singolo mito tragico, spesso difficilmente individuabile. Ogni eroe (o eroina) viene caratterizzato da almeno un'immagine fortemente simbolica, che diviene pregnante in relazione alle vicende narrate dalla tradizione ma che, il più delle volte, non le rappresenta apertamente: per esempio Alceste si purifica in una vasca da bagno in vista della morte, Medea incombe sul palco con il coltello alzato.

All'*Orestea* viene dedicato un vasto episodio centrale, collocato circa alla fine della mattinata; *Agamennone* dura poco meno di due ore, mentre gli episodi che vedono protagonisti Oreste ed Elettra si estendono entrambi per meno di mezz'ora. La scena di *Agamennone*³⁰ è costruita nella relazione performativa tra tre personaggi: due figure femminili, corrispondenti a Ifigenia e Clitemestra, eseguono intorno alla figura immobile di Agamennone una lunga sequenza di *manege* in cerchio (l'esercizio dura, nel totale silenzio, per venti minuti). Il re, che ha guadagnato il centro del palco trascinandoci drappi insanguinati, resta immobile nella sua corazza durante l'inutile rito di supplica, senza farsi smuovere dalla presenza delle due donne («Victory, no matter what», esclama). All'uscita di Ifigenia, che immaginiamo condotta al sacrificio, compare Cassandra mentre una nuvola di fumo bianco comincia a diffondersi nell'aria; la donna continua a scuotere sinistramente la testa e i lunghi capelli, in preda a una possessione che la smuoverà silenziosa per oltre venti minuti, fino all'esclamazione del celebre «otototoi». La reiterazione ossessiva del gesto è, del resto, la cifra espressiva più evidente dello spettacolo: medium per raggiungere, attraverso la sopportazione della fatica, registri attoriali altrimenti inaccessibili; veicolo di empatia, innescata nello spettatore attraverso la percezione fisica della fatica dei performer. Anche in platea, del resto, si sta vivendo parallelamente un'esperienza altrettanto estrema: quella di una fruizione protratta, faticosa, non di rado disturbante, emotivamente impegnativa.

Come nei precedenti spettacoli di Fabre, al pubblico viene lasciata la possibilità di comportarsi in modo libero: è possibile lasciare la sala definitivamente o per brevi periodi, abbandonarsi al sonno sulle poltrone della platea, mangiare o parlare. Di simile libertà di comportamento – per lo più impraticabile nei teatri moderni e contemporanei – parlano anche le fonti antiche,³¹ e non è fuori luogo immaginare altrettanto refrattari a un'educata immobilità anche i primi spettatori della tragedia. L'*Orestea*, progressivamente dilatata

30 La scena è percepita come centrale in molte ricostruzioni critiche. Si veda, a titolo di esempio, il lungo articolo di Oliviero Ponte di Pino e Giulia Alonzo (*Mount Olympus: Tragedia e catarsi secondo Jan Fabre*) apparso sulla webzine *Ateatro*.

31 Si legga l'ancora utile ricostruzione di Loscalzo 2008.

nelle drammaturgie del nuovo millennio, arriva così a esplodere e a rifrangersi in una struttura espansa, esondando dalle direttrici del testo letterario e offrendo allo spettatore contemporaneo una radicale esperienza performativa³² del tragico.

Bibliografia

- Bierl, A. (2004). *L'“Orestea” di Eschilo sulla scena moderna*. Roma: Bulzoni.
- Bonanno, M.G. (2006). «Ifigenia nell'Agamennone di Eschilo». *Dioniso*, n.s. 6, 34-43.
- Castri, M. (2007). *I greci nostri contemporanei. Appunti di regia per “Le Trachinie”, “Elettra”, “Oreste”, “Ifigenia in Tauride”*. A cura di I. Innamorati. Roma: Carocci.
- Cole, E. (2019). *Postdramatic Tragedies*. Oxford: Oxford University Press.
- De Min, S. (2016). *Decapitare la Gorgone. Ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagoor*. Pisa: Tivivullus.
- Decreus, F. (2016). «Jan Fabre's *Mount Olympus*, or How to Conceive Culture in Transitional Times?». *Critical Stages*, 13. <https://www.critical-stages.org/13>.
- Derai, S. (2020). *Una festa tra noi e i morti. Sull'“Orestea” di Eschilo*. Napoli: Cronopio.
- Ferraresi, R. (2016). «Orestea 1995. Vent'anni prima. Discorsi verso una teoria dell'attore». *Culture teatrali*. <https://cultureteatrali.dar.unibo.it/orestea-1995-ventanni-prima-discorsi-verso-una-teoria-dellattore>.
- Galletti, L. (2014). «L'Agamennone di Eschilo secondo Peter Stein: storia di una messa in scena (1974-1994)». *Drammaturgia*, n.s. 1, 255-82.
- Giovannelli, M. (2016). «Ritorno al tragico. *Mount Olympus*, *Santa Estasi* e la ricerca di un nuovo rito collettivo». *Stratagemmi*, 34, 11-42.
- Lehmann, H.T. (2013). *Tragödie und dramatisches Theater*. Berlin: Alexander Verlag.
- Loscalzo, D. (2008). *Il pubblico a teatro nella Grecia antica*. Roma: Bulzoni.
- Judet de La Combe, P. (2005). «Ariane Mnouchkine and the History of the French *Agamemnon*». Macintosh et al. 2005, 273-90.
- Macintosh, F. et al. (eds) (2005). *Agamemnon in Performance, 458 BC to AD 2004*. Oxford: Oxford University Press, 273-90.
- Papalexiou, E. (2015). «Nyx Teleia. Nella notte profonda del mondo greco antico». Di Matteo, P. (a cura di), *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*. Napoli: Cronopio, 31-44.
- Quadri, F. (1973). *Il rito perduto*. Torino: Einaudi.
- Rehm, R. (2005). «Epilogue: *Cassandra – The Prophet Unveiled*». Macintosh et al. 2005, 273-90.
- Sacco, D. (2018). *Tragico contemporaneo. Forme della tragedia e del mito nel teatro italiano (1995-2015)*. Bologna: Luca Sossella.
- Thomson, G. (1941). *Aeschylus and Athens*. Oxford: Oxford University Press.

³² Sul ripensamento del tragico come esperienza cf. Lehmann 2013.

- Tirelli E. (2016). *La misura dell'errore. Vita e teatro di Antonio Latella*. Bologna: Caracò.
- Treu, M. (2005). *Il teatro antico nel Novecento*. Roma: Carocci.
- Treu, M. (2018). «L'arte di Emilio Isgrò tra epos e teatro: dall'*Oresteia di Gibellina* all'*Odissea cancellata*». Ierandò, G.; Taravacci, P. (a cura di), *Il racconto a teatro. Dal dramma antico al Siglo de Oro alla scena contemporanea*. Trento: Università degli Studi di Trento, 279-306. Labirinti 174.
- Valentini, V. (1997). «L'*Oresteia* della Societas Raffaello Sanzio». *Biblioteca Teatrale*, 42, 35-46.

L'Orestea nel nuovo millennio: il re-enactment di Milo Rau

Massimo Fusillo

Università degli Studi dell'Aquila, Italia

Abstract This paper deals first with 20th century prominent performances and rewritings of Aeschylus' *Oresteia*, focusing especially on their clear political potential: it analyses then Milo Rau's poetics, which brilliantly combines empathy and estrangement; and finally offers a close reading of Rau's *Orestes in Mosul*, which highlights the contamination between myth and reality, video and acting, classical text and political re-enactment.

Keywords Empathy. Estrangement. Re-enactment. Political theatre. Reception.

Sommario 1 Il potenziale politico di Eschilo (su alcune messinscene). – 2 La poetica di Rau: empatia e straniamento. – 3 *Orestes in Mosul*.

1 Il potenziale politico di Eschilo (su alcune messinscene)

Nella *Lettera del traduttore* che accompagna la propria versione dell'*Orestea*, Pier Paolo Pasolini sottolinea il carattere squisitamente politico della trilogia di Eschilo.¹ Il famoso spettacolo di Gassman e Lucignani per cui era stata pensata la traduzione si ispirava alla lettura marxista di Georg Thomson (che oggi suona meccanica e inaccettabile), ma la reinventava in una chiave più antropologica, basata sul

¹ Pasolini 2020, 180: «il significato delle tragedie di Oreste è solo, esclusivamente, politico».

conflitto fra culture.² L'idea di una sintesi fra mondo magico-sacrale e mondo democratico moderno diventa così la chiave del programma politico di Pasolini, che ispirerà il dramma *Pilade, sequel dell'Oresteia* ambientato nell'Italia del dopoguerra, e il film-documentario *Appunti per un'Orestide africana*, che cerca questa sintesi nelle giovani democrazie risultato della decolonizzazione. Il progetto di ambientare la trilogia di Eschilo in Africa, e di usare quindi lo schema mitico per leggere una realtà 'altra', può essere tacciato di eurocentrismo, e lo stesso Pasolini lo mette in discussione nella bella scena del dibattito con gli studenti africani a Roma. Ma l'idea che il mito abbia una straordinaria forza euristica, capace di illuminare il presente con il suo spessore antropologico e politico, resta un'idea valida, che gioca un ruolo vitale nella storia recente dello spettacolo, e in particolare nelle messinscene della tragedia greca, fino all'*Orestes in Mosul* di Milo Rau di cui ci occuperemo.

Come ha ben dimostrato un saggio di Anton Bierl, riccamente aggiornato per l'edizione italiana,³ la storia delle messinscene moderne dell'*Oresteia* privilegia molto spesso il taglio politico, sia quando riprende il modello positivo della celebrazione della democrazia da parte di Eschilo, comunque non priva di ambiguità (Stein, Mnouchkine); sia quando la stravolge in chiave negativa e nichilista (Ronconi, Castellucci). Negli ultimi anni, a partire dal 1989, e quindi dal crollo del comunismo e dal ritorno di guerre globali, le regie dell'*Oresteia* si sono moltiplicate in modo sicuramente impressionante, e hanno spesso praticato l'attualizzazione politica diretta, come quella di Andreas Kriegenburg (Monaco 2002), scaturita dall'attentato alle Torri gemelle dell'anno precedente, pieno di allusioni all'attualità politica di sapore aristofanesco, con la presenza in scena di George W. Bush e Angela Merkel, di dèi cinici che dicono sconcezze, e con un coro sommerso dall'acqua, quasi a visualizzare una ritualità perduta.

In questo quadro assume un significato particolare la scelta di Peter Stein di riproporre la sua *Oresteia* del 1980 (una messinscena epocale, che valorizzava in modo problematico il messaggio democratico) nella Russia postcomunista del 1994. Per ottenere il permesso di allestire la trilogia di Eschilo, che non era mai stata rappresentata nell'Unione sovietica (e nemmeno nella DDR), il regista tedesco deve aspettare anni; non riesce ad ottenere come sede il maneggio del Cremlino, ma alla fine il teatro dell'armata russa a forma di stella sovietica risulta uno spazio assai adatto a visualizzare la tensione fra vecchio e nuovo, fra un passato ingombrante e un futuro ancora molto oscuro. Stein non pratica nessuna attualizzazione esplici-

² Thomson 1941.

³ Bierl 2004.

ta: vuole che le analogie fra l'Atene del 458 a.C. e la Mosca del 1994 emergano da sole, dal semplice atto di allestire l'*Oresteia* in un contesto di transizione difficile, e di continue minacce di ritorno al passato, come era la Russia di El'cyn, fra colpi di stato falliti e forze reazionarie in ascesa. Un contesto che ha anche influenzato le scelte registiche, dato che questa nuova produzione presenta le *Eumenidi* (il punto cruciale di ogni rilettura dell'*Oresteia* per la questione del 'lieto fine') in una forma più aperta, dando inoltre alle Erinni una raffigurazione meno mostruosa, che sembra più alludere al sottoproletariato sovietico. Peter Stein ha inoltre progettato a lungo, ed è stato quasi sul punto di realizzare, una messinscena dell'*Oresteia* a Teheran, quindi in un altro contesto di transizione difficile fra un passato atavico e un presente di democrazia ancora larvale.

Il progetto pasoliniano di un'*Oresteia* africana era parte di un'opera ampia e ambiziosa, dal titolo *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*: un film che si sarebbe dovuto articolare in cinque episodi ambientati rispettivamente in India, nell'Africa Nera, nei Paesi Arabi, nell'America del Sud e nei ghetti neri degli Stati Uniti, includendo anche sguardi sull'Italia meridionale e sull'immigrazione nei paesi dell'Europa del Nord. Gli *Appunti per un'Orestide africana* sono l'unico episodio realizzato, e sono stati pensati come opera su un'opera da farsi, che non verrà mai realizzata. L'operazione di Stein è molto diversa: più legata all'idea tradizionale di testo chiuso, da mettere in scena nella sua interezza. In comune però c'è l'idea che il mito di Oreste assuma un senso pregnante se trasposto in contesti e in spazi in cui si avverte con particolare acutezza la transizione fra mondo arcaico e mondo moderno, come possono essere, pur nella loro radicale differenza, la Tanzania della fine gli anni Sessanta, la Mosca del 1994, la Teheran attuale, o, come vedremo ora, la Mosul del dopoguerra iracheno. Anche in assenza di un contesto storico-politico così carico di memorie e tensioni, la scelta di uno spazio non canonico può assumere un forte valore simbolico, come quella fatta dal gruppo theatercombat per il loro *MassakerMykene* (regia di Claudia Bosse e Josef Szeiler, 1999-2000): l'ex mattatoio Sankt Marx di Vienna, edificio abbandonato e in rovina, pieno di rifiuti, agli antipodi dunque dagli spazi canonici ed accoglienti del teatro di tradizione.⁴

⁴ Bierl 2004, 167-71.

2 La poetica di Rau: empatia e straniamento

Come Pasolini, anche Milo Rau ha esposto alcuni punti programmatici sul teatro in un Manifesto, che racchiude tutta la radicalità della sua concezione, anche per la voluta perentorietà delle formulazioni.⁵ Il nono dei dieci punti in cui si articola il *Manifesto di Gent*, con cui Rau sintetizza il suo programma come direttore del Teatro nazionale della città belga, suona così: «Almeno una produzione per stagione deve essere provata o replicata in una zona di crisi o di guerra, senza infrastrutture culturali»,⁶ ed è qui che va cercata la prima origine di *Orestes in Mosul*. È un punto vitale di una poetica più generale, che si definisce 'realismo globale', titolo del saggio teorico di Rau, formato da una serie di interviste. Il suo è un teatro di incontri e di interazioni, che tematizzano le distanze spazio-temporali, e producono perciò, sul piano formale, una sinergia complessa fra video, video in presa diretta, e *re-enactment*, concetto chiave su cui torneremo. Per quanto riguarda il primo dibattutissimo termine, realismo, Rau scrive con grande efficacia: bisogna «strangolare la realtà per costringerla a sputare fuori l'immaginario, l'utopico»:⁷ siamo quindi molto lontani da ogni idea mimetica del realismo come rispecchiamento. Con la forza dell'incipit, il primo punto del *Manifesto di Gent* chiarisce bene di che tipo di realismo si tratta: «L'obiettivo non è quello di rappresentare il reale, ma di rendere reale la rappresentazione stessa».⁸ Come ha chiarito Marco De Marinis, in questa frase si condensano tutte le principali esperienze innovative del Novecento teatrale:⁹ le azioni fisiche di Stanislavskij, la biomeccanica di Mejerchol'd, il teatro della crudeltà di Artaud, il teatro epico di Brecht, il mimo corporeo di Durocroux, il *Tanztheater* di Pina Bausch, l'atto totale del teatro povero di Grotowski. Esperienze diversissime nelle loro tecniche espressive, ma accomunate dall'obiettivo che l'attore non debba più imitare/rappresentare un'azione in modo più o meno verosimile, ma debba arrivare ad apprendere un'azione reale, come succede nella pratica della performance che viene dall'arte visiva, dall'azionismo viennese e dalla *body art* degli anni Settanta fino a Marina Abramovich. Non si tratta insomma dei contenuti più o meno realistici da scegliere, ma delle tecniche con cui riviverli sulla scena.

⁵ In generale sul rapporto fra i due artisti cf. Bizzarri 2019a, con particolare riguardo al progetto non realizzato da Rau di una *Medea in Aleppo*, alla poetica del non finito, alla forma che supera il genere del documentario, e alla tecnica barthesiana del canone sospeso.

⁶ Rau 2019a, 105.

⁷ Rau 2019a, 31.

⁸ Rau 2019a, 105.

⁹ De Marinis 2019.

Le tecniche che Milo Rau predilige sono due procedimenti opposti ma in fondo complementari, che hanno interagito da sempre nella scrittura letteraria e scenica, e in tutte le forme d'arte: empatia e straniamento. «Senza coinvolgimento non c'è smascheramento»¹⁰ suona una delle sue frasi programmatiche più efficaci: solo un'identificazione piena e totalizzante può permettere poi la distanza critica, la decostruzione politica dei valori dominanti. L'immersività, a cui Rau si dichiara in fondo contrario, serve a rendere credibile la ripetizione (o ri-attualizzazione) dei fatti storici, per arrivare in questo modo all'effetto catartico. Leggiamo come intende Rau questo concetto aristotelico così elusivo, delicato e però fondamentale nella storia della cultura:

Lo spettatore dev'essere messo nelle condizioni di poter riconoscere se stesso come colpevole, deve essere *interpellato* in senso althusseriano mediante l'azione, deve veramente domandarsi perché non abbia agito in maniera diversa (o non abbia agito affatto), e questo dibattito interiore dev'essere doloroso, dev'essere una tortura.¹¹

Una versione dunque dinamica e molto conflittuale della catarsi, per nulla purificatoria. A questo punto però dobbiamo chiarire meglio il ruolo che gioca il *re-enactment* in questa visione del teatro. È un termine che ha assunto sempre più rilievo di recente nei floridissimi studi sull'empatia, dato che ne individua una modalità più complessa e interattiva, diversa dal contagio emotivo.¹² Nel teatro di Rau indica una ri-attualizzazione (traduzione più calzante rispetto a 'rievo-cazione'), una ripetizione di un evento storico, rivissuto nel modo più reale possibile, in modo da far scattare quel meccanismo catartico di cui abbiamo appena parlato. Facciamo qualche esempio famoso: *Breivik's Statement* (2012) consiste nella lettura fredda e accurata del discorso che l'estremista di destra norvegese Anders Breivik tenne durante il processo per l'attentato con cui aveva sterminato 77 ragazzi. Più articolato il caso dei *Five Easy Pieces* (2015), in cui un cast di bambini discute e ricostruisce l'indagine sul pedofilo seriale Marc Dutroux. Infine, in *Familie* (2020) la storia del suicidio collettivo di una famiglia belga, compiuto senza nessuna motivazione esplicita, viene riportata sulla scena da una famiglia di attori, creando interferenze inquietanti fra il vissuto dei performer e il *re-enactment*, e lasciando lo spettatore immerso in una vicenda psichica angosciosa fino al limite del sostenibile, e fortemente enigmatica.

¹⁰ Rau 2019a, 26.

¹¹ Rau 2019a, 25.

¹² Ad esempio in Stueber 2006: *reenactive empathy*.

Mescolando la sovra-identificazione più o meno voyeuristica del pubblico che si identifica con assassini o suicidi, soprattutto grazie alla ripetizione letterale degli eventi traumatici, e lo sconcerto finale che porta alla distanza dalla rappresentazione mediatica, Rau raggiunge quella sorta di «autoanalisi emozionale e morale»¹³ che è per lui la catarsi. In questa chiave si può leggere anche la proposta teorica di utilizzare il concetto di simulacro secondo Roland Barthes, e non secondo la teoria più fortunata di Baudrillard: un doppio artificiale con cui il teorico disvela il funzionamento di un modello, smontandone le componenti.¹⁴ Inteso in questo modo, il *re-enactment* risulta una pratica che, attraverso il gesto elementare di ripetere un evento, mostra l'impossibilità di rappresentare la realtà.

3 *Orestes in Mosul*

Milo Rau ha avuto una formazione classica, e si è misurato ben presto con la tragedia greca: ha tradotto le *Troiane* di Euripide, un testo in piena sintonia con alcuni nuclei portanti della sua poetica (il tema della guerra e della distruzione, il punto di vista delle vittime, la corallità), e particolarmente prediletto dalla sperimentazione teatrale¹⁵ (dalla leggendaria messinscena di Thierry Salmon ai cantieri della Zisa di Palermo nel 1988, in greco antico e con un cast multiculturale, alla versione da poco prodotta dai Motus, *Tutto brucia* (2021), in chiave di desolazione apocalittica). Dopo questa esperienza ha realizzato una versione modernizzante delle *Baccanti* di Euripide (*Montana*, 2006), altra soluzione diffusa, dovuta al parallelismo marcato fra l'esperienza dionisiaca e la cultura contemporanea.

Portare l'*Oresteia* nell'antica Ninive, cinquemila anni più antica della trilogia di Eschilo, significa portarla in un contesto adattissimo a descrivere la situazione di una «unbreakable chain of revenge and murder».¹⁶ L'ambientazione nella Mosul appena uscita dalla dominazione del fondamentalismo islamico dell'ISIS significa, per Rau, mostrare quanto è arcaica la nostra società, e quanto è moderna la società arcaica. Oltre a questa chiave programmatica, che ha punti di contatto con la lettura pasoliniana dell'*Oresteia* come sintesi fra antico e moderno, ci sono altri nuclei tematici che hanno suscitato l'interesse del regista: Rau è stato infatti sempre attratto dalla caduta degli eroi, dal crollo di individui potenti che cadono in un'assenza di speranze e prospettive. Oltre al suo lavoro su Lenin, va ricordato so-

¹³ Rau 2019a, 27.

¹⁴ Rau 2019a, 28-9.

¹⁵ Fusillo 2007.

¹⁶ Rau 2019b, 17 (dalla conversazione introduttiva con Stefan Bläske).

prattutto lo spettacolo *The Last Hours of the Ceasescus* (2008-09), un *re-enactment* che ricostruisce, grazie a un rigoroso lavoro di documentazione, la condanna e l'esecuzione del dittatore rumeno e di sua moglie, suscitando innumerevoli interrogativi etici e politici nel pubblico. Non ci sono dubbi che l'Agamennone dell'*Orestes in Mosul* possa rientrare in questa tipologia: soprattutto perché Rau, come vedremo, mette in rilievo l'antefatto evocato nell'*Agamennone* di Eschilo, l'assassinio di Ifigenia, e quindi quella catena insensata di delitti di sangue che è al centro anche di un testo drammatico ispirato al mito degli Atridi, proveniente, nello stesso anno dello spettacolo di Rau, dalla vitalissima scena britannica: *Kill* di Caryl Churchill.¹⁷

C'è un altro nucleo che non può non aver affascinato Milo Rau, ed è la componente giuridica. È il momento del testo in cui emergono le sue ambiguità, soprattutto grazie al voto pari, che visualizza l'indicibilità tragica, il conflitto insolubile fra il mondo di Apollo e quello delle Erinni. La rappresentazione del primo processo della storia è stata perciò la chiave di volta di tutte le riscritture, dalle più positive, che esaltavano la nascita della democrazia e della civiltà giuridica, a quelle più cupe e negative, come *Il lutto si addice ad Elettra* di O'Neill (1931). E non possiamo dimenticare che il topos del processo ha sempre avuto un impatto straordinario nei più svariati contesti e nei diversi media (soprattutto il cinema), per la sua potenza drammatica e retorica, che mette a confronto punti di vista fortemente contrapposti. Per Milo Rau il processo è il momento pubblico in cui i conflitti etici e politici esplodono in tutta la loro violenza: un momento che segna spesso un passaggio epocale. È il caso di *The Congo Tribunal* (2015), assemblea a cui hanno partecipato sessanta protagonisti della lunga e terribile guerra pan-africana, fra testimoni, vittime, storici e politici; un progetto folle e ambizioso, con cui l'arte del teatro vuole affrontare quello che la politica non è mai riuscita a risolvere. L'incipit del *Manifesto di Gent* suona, immediatamente prima della frase su cui mi sono già soffermato: «Non si tratta più soltanto di rappresentare il mondo. Si tratta di cambiarlo».¹⁸ Una chiara allusione a Marx, che suona certo ingenua, anacronistica, o fuori tempo massimo, ma che si può capire nei termini di una politica della performance, di un teatro che vuole essere atto politico e vuole avere un impatto sulla realtà; gli scandali, i processi, le minacce di morte che Rau ha subito non fanno che confermarcelo. Osservazioni analoghe si possono fare anche per gli spettacoli, le installazioni, i film e i libri intitolati *The Zurich Trials* e *The Moscow Trials* (entrambi 2013), in particolare per i secondi, che scaturiscono dalla performance te-

¹⁷ Churchill 2019, 13-19; prima assoluta al Royal Court Jerwood Theatre, 18 settembre 2019, regia di James Macdonald.

¹⁸ Rau 2019a, 105.

nuta, subito dopo la famigerata condanna delle Pussy Riots, nel Sacharov Centre di Mosca, in cui Rau ha allestito un processo contro il sistema di Putin e il suo attacco a ogni forma di dissenso; performance attaccata ferocemente dalle autorità russe, suscitando uno scandalo internazionale. Per questi motivi il finale delle *Eumenidi* risulta particolarmente adatto alla poetica e alla politica di Milo Rau, come vedremo fra poco: anche perché gli rievoca la malinconia borghese del post-tragico, grazie alla sua conciliazione finale.¹⁹

Come sempre negli spettacoli pensati per realtà in situazioni di guerra o di crisi, Rau inizia da una lunga ricerca sul campo, come un antropologo. *Orestes in Mosul* scaturisce così da un'autorialità collettiva, che mette in gioco il vissuto degli attori, soprattutto per quanto riguarda due interdetti del fondamentalismo islamico, la musica e l'omosessualità. L'ambientazione di base, la reggia degli Atridi, è un piccolo ristorante turistico colorato, che fa contrasto con le rovine imponenti e desolate della città, visualizzando così il conflitto fra arcaico e moderno che innerva tante letture dell'*Oresteia*. Accanto al *diner* e al *bungalow*, si nota in grande evidenza uno studio di registrazione, che si occuperà delle riprese video:²⁰ empatia e straniamento brechtiano si affiancano quindi già ad apertura della scena. Una delle regole del *Manifesto di Gent* prevede che non si utilizzi più del 40% del testo prescelto (una regola che spazza via ogni purismo filologico):²¹ l'intreccio eschileo, ben adattato da Stefan Bläske, si contamina così con altre storie che riguardano il contesto locale. Il cast è infatti composto da sette attori, e da diciassette cittadini di Mosul che compaiono per lo più in video (soprattutto a causa di problemi con i visti). Fin dall'inizio i diversi piani dell'azione si intersecano con evidenza plastica: l'attore belga Johan Leysen racconta, con un tono da conversazione quotidiana, come si sia preparato a sostenere il ruolo di Agamennone, ricordando il plot della trilogia che ha amato fin da bambino, e riportando gli studi che ha fatto sull'Iraq e sulla *jihād*, compresi particolari crudi sulla tecnica dello strangolamento. Si passa subito al primo filmato, che non ha nulla di documentaristico, come sarebbe stato invece prevedibile: ci viene introdotta Baraa Ali, giovane attrice che in arabo racconta di come l'ISIS abbia fatto sparire la sua migliore amica. Sarà questa ragazza che ha rischiato l'esecuzione, come centinaia di suoi compagni di scuola, a impersonare l'antefatto fondamentale di tutta la trilogia, l'esecuzione di Ifigenia, realizzata con la lenta tecnica di strangolamento descritta poco prima. L'azione si svolge nel video, e viene anche ri-attualizzata sulla scena da un'altra attrice, creando quel gioco di scarti, asincronie

19 Rau 2019b, 27.

20 Per una ricostruzione e interpretazione dello spettacolo cf. Bizzarri 2019b.

21 Rau 2019a, 105.

e sfasamenti che è parte vitale del *re-enactment* di Milo Rau. Nella sua lentezza esasperante la scena è quasi insostenibile: si combinano dunque l'estremismo tragico di tanta scena contemporanea (Sarah Kane in primis) con la messa a nudo brechtiana dei procedimenti. L'effetto di realtà, certificato e potenziato dalla descrizione iniziale dello strangolamento e dalla testimonianza del vissuto dell'attrice, va dunque oltre ogni idea tradizionale di rappresentazione.

Altri elementi del testo di Eschilo trovano diverse corrispondenze significative: la vedetta con cui si apre l'*Agamennone*, che dà vita all'effetto visivo dei fuochi e dell'attesa del ritorno dell'eroe, è sostituita da un fotografo; il coro da un suonatore di liuto, scelta significativa, data la proibizione della musica da parte dell'ISIS (oggi drammaticamente tornata in vigore in Afghanistan). Le uccisioni di Agamennone prima, e dei due usurpatori poi, sono sempre realizzate con la tecnica sdoppiata e straniata che abbiamo appena visto per l'esecuzione di Ifigenia. Spicca poi un elemento che non viene da Eschilo, ma più genericamente dalla tradizione mitica: come è noto nell'*Oresteia* Pilade si limita a una singola battuta chiave con cui risolve il dilemma tragico dell'amico Oreste di fronte al seno della madre che deve uccidere, ma nella tradizione antica e moderna il suo legame con Oreste è stato spesso esaltato come amicizia eroica, che talvolta assume connotazione omoerotiche. In *Orestes in Mosul* l'attore estone che impersona il protagonista (Risto Kübar), particolarmente efficace nel rendere la sofferenza psicofisica, e l'attore di origine irachena Duraid Abbas Ghaeib, che impersona Pilade, si scambiano un bacio appassionato che suscita la disapprovazione morale del coro delle Erinni, e che ha luogo proprio sul palazzo da cui venivano giustiziati gli omosessuali nel periodo della dominazione dell'ISIS, scaraventandoli nel vuoto, palazzo finalmente abbattuto nel 2019. Per quanto l'omosessualità sia stata depenalizzata già nel 2003 alla caduta di Saddam Hussein, l'esperienza sul campo della compagnia di Rau testimonia la persistenza di una condanna morale diffusa.

Il momento culminante di questo intreccio fra mito e realtà si raggiunge, ovviamente, al momento del processo finale. Dopo che l'azione delle *Eumenidi* è stata brevemente delineata in scena, assistiamo alla proiezione di un video che ci mostra un processo all'interno dell'Art Academy di Mosul, in cui si giudicano i collaborazionisti con l'ISIS. La votazione prevede solo o l'assoluzione o la pena capitale per impiccagione, e questa alternativa così netta non può che sfociare in una situazione di stallo molto simile a quella del mito. Veniamo infatti a sapere che già durante l'assedio di Mosul si era creato un clima pesante nei confronti di ogni sospettato di simpatie per l'ISIS: processi farsa, denunce non verificate, confessioni estorte sotto tortura, mentre i jihadisti venivano reclusi in campi di concentramento, come illustra l'attrice che ha impersonato Atena. Il nuovo potere democratico non sembra insomma incarnare un mondo finalmente

giusto e pacificato: la figura del musicista dà perciò piena espressione al disagio di una scelta eticamente impossibile. Alle due domande rivolte alla corte che chiedono chi è a favore della condanna dei collaborazionisti con l'ISIS, e chi è per l'assoluzione, nessuno risponde: la macchina da presa indugia per due volte su questi volti scavati, molto pasoliniani, e sul loro silenzio ricco di sofferenza e disagio.

Poche cose sono sublimi come la sinergia fra sguardo e silenzio: lo sostiene già l'anonimo autore del trattato antico *Sul sublime*, che esalta il brano omerico in cui Ulisse nell'Ade cerca invano di riconciliarsi con Aiace, a cui aveva sottratto l'onore delle armi di Achille, mentre l'ombra dell'eroe se ne va senza dire una parola. E possiamo ricordare il genio visionario di Kafka, che rovescia il mito delle Sirene, immaginando che il loro silenzio fosse più potente del canto. Come il nulla, o il nero assoluto dipinto da Rothko per la sua Chapel confessionale, poco prima di morire suicida, il silenzio può essere sublime più di qualsiasi discorso fiorito,²² e questo momento dell'*Orestes in Mosul* di Rau ce ne dà conferma, risolvendo così una sospensione di giudizio che è allo stesso tempo una riscrittura del problematico «lieto fine» delle *Eumenidi* e una riflessione sul passaggio dell'Iraq dal fondamentalismo islamico a un presente ancora dilaniato.

Nel film *Teatro di guerra* di Mario Martone, scaturito da una messinscena dei *Sette a Tebe* nei quartieri spagnoli di Napoli, la tragedia di Eschilo viene applicata in modo problematico alle guerre balcaniche che erano scoppiate negli anni Novanta nel pieno di un'Europa che pensava di aver superato guerre fratricide. Anche il film di Martone sa combinare la rappresentazione della vita quotidiana degli attori, il racconto del mito e del tragico, e il loro simbolismo molteplice, che allude tanto alle guerre della Napoli infestata dalla camorra, quanto a quelle di Sarajevo. *Orestes in Mosul* fa incarnare questa pregnanza simbolica da una figura molto amata dalla cultura contemporanea, Cassandra, ipostasi del mondo femminile come vittima prediletta della violenza bellica, capace di una possessione che è anche sapienza altra, logos che si decostruisce in musica e in urlo; basta pensare alla narrativa (Christa Wolf), all'opera (Gnecchi, Xenakis), all'arte visiva (dalla pittura ottocentesca di Jérôme Martin Langlois alle installazioni di Kima Guitart).²³ La Cassandra di Rau condensa la memoria collettiva e stratificata di Mosul, in cui il passato mitico, le guerre religiose e l'incertezza del futuro si fondono nei ritmi della musica e nelle dinamiche performative del *re-enactment*.

²² Cf. Valesio 1986; Fusillo 2021.

²³ Traggio questi riferimenti da un progetto di ricerca di Francesca Cichetti per il dottorato in «Letteratura arti media: la transcodificazione» dell'Università dell'Aquila: *Per una genealogia del mito di Cassandra: voce, gender e follia tra letteratura, arte, performance e psicologia*.

Bibliografia

- Bierl, A. (2004). *L'“Oresteia” di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*. Traduzione di L. Zenobi, con una premessa di M. Fusillo, postfazione dell'autore alla nuova edizione italiana. Roma: Bulzoni.
- Bizzarri, G. (2019a). «Tra *utopia* e *reportage*: Milo Rau e Pier Paolo Pasolini». *Stratagemmi*, 040, 81-106.
- Bizzarri, G. (2019b). «*Orestes in Mosul*. Le Erinni di Mosul: *reportage* di una tragedia», *Stratagemmi*, 040, 175-86.
- Churchill, C. (2019). *Glass. Kill. Bluebeard. Imp*. London: Nick Hern Books [Trad. it. di Bono, P. (2021). «Uccidi». Bono, P.; Vitale, M. (a cura di), *Teatro VII*. Spoleto: Editoria e spettacolo].
- De Marinis, M. (2019). «Sul *Manifesto di Gent*. Tre note tendenziose». *Stratagemmi*, 040, 45-54.
- Fusillo, M. (2007). «La potenza epica del soffrire. Le *Troiane* sulla scena moderna (da Dolce a Salmon)». Chiabò, M.; Doglio, F. (a cura di), *Libidine dei potenti e angoscia dei vinti. Drammaturgia della crisi alla fine del rinascimento*. Roma: Centro studi sul Teatro medievale e rinascimentale, 95-114 [Poi in Fusillo, M. (2018). *L'immaginario polimorfico. Fra letteratura, teatro e cinema*. Cosenza: Pellegrini, 144-59].
- Fusillo, M. (2021). «Esperienze del limite. Il sublime dopo Longino». Halliwell, S. (a cura di), *Sul sublime*. Con un saggio di M. Fusillo, trad. di L. Lulli. Milano: Fondazione Lorenzo Valla.
- Fusillo, M. (2022). *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*. 3a ed. aggiornata. Roma: Carocci.
- Pasolini, P.P. (2020). «Lettera del traduttore». *L'“Orestide” di Eschilo*. Prefazione di M. Fusillo. Milano: Garzanti, 179-81.
- Rau, M. (2019). *Realismo globale*. Premessa di R. Bossart. Con uno scritto di M. Martinelli ed E. Montanari. Trad. di S. Gussoni. Bologna: Cuepress.
- Stueber, K.R. (2006). *Rediscovering Empathy. Agency, Folk Psychology, and the Human Sciences*. Cambridge (MA); London: MIT Press.
- Thomson, G. (1941). *Aeschylus and Athen*. Oxford: Oxford University Press [Trad. italiana (1949). *Eschilo ed Atene*. Torino: Einaudi].
- Valesio, P. (1986). *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*. Bologna: il Mulino.

Eschilo in Sicilia: l'Agamènnuni di Isgrò e Pirrotta (1983-2021)

Martina Treu

IULM, Libera Università di Lingue e Comunicazione Milano, Italia

Abstract In Sicily, where Aeschylus spent his last days, Syracuse has been hosting a festival of classical productions since 1914, when *Agamemnon* re-opened the ancient Greek theatre. For the past century, all over Sicily, this play and the entire *Oresteia* was (and is) frequently chosen in order to celebrate the foundation (or rebirth) of a community, or to reflect dramatic events, such as earthquakes and mass movements which inundate and submerge Sicily. Such is the case of the tragedy *Agamènnuni*, based on Aeschylus's drama, and first part of the trilogy *Oresteia di Gibellina*, by the Sicilian artist and playwright Emilio Isgrò (Barcellona di Sicilia, 1937-): first staged in 1983, as a choral performance on the ruins of the town of Gibellina, and re-performed on 9th July 2021 as a monologue by Vincenzo Pirrotta. The latter, a Sicilian actor, playwright and director, has previously adapted *Eumenides*, and other ancient texts in his own language, and style, and performed them over decades in Gibellina, in ancient Greek theatres as well as in non-conventional place, in Sicily and abroad. The study aims at showing how, in both artists, Sicily appears as a crossroad and a melting pot of cultures and languages, where Greek heritage is still vibrant, and strong.

Keywords Aeschylus. Oresteia. Sicilian trilogy. Gibellina. Isgrò. Pirrotta.

Sommario 1 Prologo: «è Troia o Gibellina tutta questa rovina?». – 2 L'*Oresteia di Gibellina*: 1983-85.

1 Prologo: «È Troia o Gibellina tutta questa rovina?»¹

La Sicilia, 'Grecia d'Occidente', da secoli è terra di teatro e degna erede della madrepatria per antichità e nobiltà: com'è noto Eschilo, dopo aver rappresentato ad Atene l'*Oresteia*, conclude qui la sua carriera e la vita, su invito del tiranno di Siracusa. Quest'ultima città nel 1914 ha re-inaugurato il teatro greco con *Agamènnone*, con una scelta altamente simbolica, significativa e foriera di una tendenza destinata a durare per molti decenni, fino ai giorni nostri: rivedendo l'intera storia della città, dell'isola e della nostra penisola si può osservare infatti come il dramma eschileo e l'intera trilogia vengano messi in scena a intervalli regolari, nei momenti cruciali e dopo eventi epocali - una guerra, una calamità, una pandemia - confermando l'ipotesi che abbiamo già espresso altrove, ossia che in Eschilo e più estesamente negli antenati greci, la comunità cerchi ispirazione, sostegno e forza necessari a superare i momenti difficili.² Ne è prova il caso di studio su cui verte il presente contributo, dove il dramma greco unisce due autori siciliani di diversa generazione, formazione e provenienza.

Oggetto di analisi è la riscrittura *Agamènnuni*: primo capitolo dell'*Oresteia di Gibellina*, trilogia siciliana di Emilio Isgrò, commissionata nei primi anni Ottanta per celebrare la rifondazione dell'omonima cittadina siciliana dopo il terremoto del Belice (1968). Da quell'esperienza discende il Festival Orestyadi di Gibellina, ancora oggi attivo, in cui viene rappresentato nel 2021 un originale esperimento del drammaturgo, attore e regista siciliano Vincenzo Pirrotta: trasforma l'*Agamènnuni* di Isgrò in un monologo da lui diretto e interpretato, confermando il suo talento e proseguendo nella tradizione siciliana, in particolare a Gibellina, che rielabora i classici antichi in modo originale e precursore di nuove strade.

¹ Il titolo del paragrafo, in omaggio a Emilio Isgrò, è una domanda ricorrente nel suo *Agamènnuni*. Il presente contributo riprende e sviluppa alcuni miei lavori precedenti, citati anche nelle note seguenti. In particolare per Isgrò si vedano l'introduzione, le note ai testi e i commenti al dramma, nell'edizione critica delle opere teatrali: Isgrò 2011, 9-54, 62-6, 158-221, Treu 2021a, 2021b, Lezza, Caiazzo, Ferrauto 2021, 225-39. Ringrazio Alessandro Iannucci e gli organizzatori del ciclo di seminari *Agamènnone Classico e Contemporaneo*, Emilio Isgrò, Francesca Corrao, Vincenzo Pirrotta, Elena Servito e il personale della Fondazione INDA di Siracusa, Elena Andolfi e la Fondazione Orestyadi di Gibellina.

² Si vedano Treu 2019 e 2023 (in cds).

2 L'Orestea di Gibellina: 1983-85

Nella notte tra il 14 e il 15 gennaio 1968 un terremoto rade al suolo i paesi del Belice, tra cui Gibellina: il sindaco Ludovico Corrao viene eletto con la promessa di farla rinascere dalle sue ceneri, non più isolata in montagna, ma a valle, e per ricostruirla rivolge un appello pubblico a politici, artisti e intellettuali. Tra loro c'è il siciliano Emilio Isgrò (Barcellona Pozzo di Gotto, 1937-), che non solo crea diverse opere *site specific*, ma esordisce come drammaturgo su commissione per la città: tra il 1982 e il 1984 rappresenta a Gibellina *Gibella del Martirio*. *Sette libri e un girotondo per Francesca Benedetti* (una sorta di *threnos* corale, o cantata funebre per il terremoto), *San Rocco legge la lista dei miracoli e degli orrori* (processione dedicata al Santo patrono, per le vie della città) e nell'arco di tre estati (1982-84) i drammi *Agamènnuni*, *Cuèfuri* e *Villa Eumenidi* che compongono *L'Orestea di Gibellina*.³

Per questa 'trilogia siciliana' (così il sottotitolo), liberamente tratta da Eschilo, Corrao chiede come prima sede di allestimento l'antico teatro greco di Segesta, ma questo non gli viene concesso con la motivazione che non si tratta di un dramma greco originale, bensì di una riscrittura (una scelta, questa, assai significativa di un orientamento prevalente in passato, e ancora oggi diffuso).⁴ L'esclusione porta a una soluzione che si rivelerà decisamente migliore per le implicazioni politiche e simboliche: la trilogia viene rappresentata là dove tutto ha inizio, sui ruderi di Gibellina, con la partecipazione di molti suoi cittadini, artigiani e artisti, spettatori e collaboratori, nonché nelle vesti di coro, di comprimari e di comparse, accanto ad attori professionisti, come Francesca Benedetti (Tinestra), Mariano Rigillo (Oreste), Anna Nogara (Elettra). Isgrò stesso suggerisce di chiamare alla regia Filippo Crivelli per la sua esperienza con le grandi masse dell'opera lirica, e alle scenografie Arnaldo Pomodoro che creerà gli oggetti scenici e in particolare le monumentali sculture metalliche, rilucenti e contrastanti con i colori spenti e cupi delle rovine: si tratta in realtà di involucri concavi, a metà tra idoli preistorici e astronavi fantascientifiche, che servivano a trasportare in scena gli attori principali.⁵ Sono oggi custodite nel Museo delle Trame Mediterranee, al Baglio di Stefano, alle porte della città chiamata «Nuova Gibellina». Qui hanno sede la fondazione, l'archivio e il Festival che portano il nome di 'Orestyadi'.

³ Nell'arco di tre estati debuttano i tre drammi che compongono *L'Orestea* (rispettivamente *Agamènnuni* nel giugno 1983, *I Cuèfuri* nel giugno 1984, *Villa Eumenidi* nel luglio 1985), accompagnati a partire dal 1984 dalla ripresa dei drammi precedenti (<http://www.fondazioneorestiadi.it/archivi/1983/>).

⁴ Cf. Isgrò 2011, 20-1 e 546-8 per il saggio «Lo Scacco di Segesta» (1984) dove l'autore rievoca con autoironia l'intera vicenda e ne commenta le conseguenze.

⁵ Si veda il sito arnaldopomodoro.it, in particolare i lavori di Antonio Calbi nella sezione 'monografie'.

La scelta dell'*Oresteia* è simbolica, naturalmente, e non isolata: come già avvenuto a Siracusa, Eschilo con la sua trilogia è eletto a nume tutelare di un atto fondativo, tanto da imprimerne il nome come un sigillo sul Festival. Ma per meglio coglierne la portata simbolica è necessario contestualizzare in termini spazio temporali l'*Oresteia di Gibellina*, a cominciare dal termine di paragone con cui inevitabilmente si confronta, il teatro greco di Siracusa: inaugurato proprio da *Agamennone* (1914) e dopo la pausa della prima guerra mondiale riaperto con *Coefore* (1921). Vale la pena di ricordare, a riguardo, un episodio per certi aspetti anticipatore dell'operazione compiuta da Isgrò, e sintomatico del 'rifiuto' di Segesta: a ridosso della prima di *Coefore*, il 16 aprile 1921, i Futuristi siciliani stampano e distribuiscono un volantino, intitolato il *Manifesto futurista per le rappresentazioni classiche a Siracusa*, dal memorabile incipit:

Senza rimorso, al teatro greco di Siracusa, una folla di passatisti siede per ore ed ore col culo a terra per sentire che Agamenonne [sic] cornificò la moglie la quale altrettanto fece e, non contenta, levò di mezzo anche il marito [...] Quella seria massa d'infatuati merita il risveglio di una pedata o, meglio, l'odorante refrigerio di un pitale. Agamennone, Oreste, Clitemnestra?... Ma chi son essi? Chi se ne frega più? Avvenimenti di cronaca mille volte più interessanti registra tutti i giorni la stampa, senza che alcun Eschilo nuovo sorga a romperci le scatole e senza che alcun consiglio comunale si occupi di commemorarli.⁶

A parte il refuso nel nome di Agamennone colpisce il fatto che il Manifesto, benché uscito in occasione di *Coefore*, dedichi tanta attenzione al primo dramma della trilogia - pur rappresentato sette anni prima - a conferma della sua persistenza nella memoria del pubblico. La provocazione dei Futuristi non sortisce l'effetto sperato per gli autori siciliani (la vicenda di Isgrò e di Segesta è esemplare, le riscritture siciliane dei classici non sono 'consone' agli antichi teatri greci),⁷ ma anzi paradossalmente riafferma e consolida e *contrario* il prestigio dell'*Oresteia*, più che mai presente a Siracusa per i 100 anni successivi, specie nei momenti-chiave della storia della Sicilia e d'Italia: dopo la seconda guerra mondiale, nel 1948 (traduzione di Valgimigli, scene e costumi di Cambellotti, musiche di Malipiero), nel 1960

⁶ Si vedano i miei saggi Treu 2006; 2010.

⁷ Un analogo caso è *'U Ciclopu*, riscrittura siciliana di Pirandello del dramma satiresco di Euripide (1918), riallestita nel maggio 2005 da Vincenzo Pirrotta nel teatro greco di Akrai (oggi Palazzolo Acreide), e in altri teatri siciliani, ma non - significativamente - nella sede principe di Siracusa che gli è preclusa (oltre ai due saggi citati alla nota precedente si vedano Treu 2005, 35, 149-99, 266-71; Unceta Gómez, González Vaquerizo 2022, 101-23).

(riscrittura di Pasolini e regia di Gassman e Lucignani) e molti altri ancora fino al 2021, quando il centenario delle *Coefore* è doppiamente ricordato dalla mostra documentaria *Oresteia atto secondo. La ripresa delle rappresentazioni classiche dopo la Grande Guerra e l'epidemia di Spagnola* (aperta al pubblico fino al 30 settembre 2022, poi in tour in Italia e all'estero), e dall'allestimento di *Coefore* ed *Eumenidi* (nel 2022 mostra e spettacoli vengono ripresi insieme con una nuova produzione, *Agamennone*).⁸

Se già a Siracusa l'*Oresteia* è onnipresente, non lo è da meno sulla scena internazionale: basti ricordare la trilogia diretta da Luca Ronconi (Belgrado, 1972) e gli allestimenti (pressoché contemporanei all'*Oresteia* di Gibellina) di Peter Stein (Berlino, 1980), Peter Hall (1981), Karolos Koun (1982). E l'onda lunga comprende le ben note versioni degli anni Novanta - Ariane Mnouchkine (1992/93), Stein a Mosca (1994), la Societas Raffaello Sanzio (1995) - e quelle più recenti di Jan Fabre, Antonio Latella, Ricci/Forte, Anagoor, Milo Rau.⁹

In questa tradizione di riletture e allestimenti si iscrive l'*Oresteia* di Isgrò, che non resta confinata in Sicilia, ma spazia volutamente dal contesto locale a quello internazionale e unisce come un ponte l'isola con l'Europa e il resto del mondo.¹⁰ Rispetto agli altri esempi sopra citati quest'*Oresteia* si distingue per l'impronta unica dell'artista, che intreccia la sua storia personale e artistica con quella di Gibellina, combinando l'archetipo greco con la tradizione multiculturale dell'isola e ne fa una metafora del mondo, in una dimensione ecumenica e universale. Forte dei suoi studi classici, dei suoi trascorsi di cronista e giornalista culturale, delle sue invenzioni artistiche (prima tra tutte la 'cancellatura'), Isgrò 'cancella' Eschilo a suo modo: senza tradirlo o annullarlo, riesce a riscriverlo e reinventarlo, valorizzandone la portata storica e filosofica, aumentandone

⁸ Tra gli allestimenti siracusani dell'*Oresteia* si ricordano: nel 1978 le *Coefore* tradotte da Edoardo Sanguineti e dirette da Giuseppe Di Martino, nel 1994 l'*Agamennone* (regia di Roberto De Simone) e nel 1996 *Coefore* (Giorgio Pressburger), entrambi tradotti da Umberto Albin. L'intera trilogia è allestita da Antonio Calenda fra il 2001 e il 2003 (traduzione di Valgimigli), e da Carriglio nel 2008 (traduzione di Pasolini), nel 2014 da Luca De Fusco (*Agamennone*) e Daniele Salvo (*Coefore-Eumenidi*), nel 2021/22 da Davide Livermore. Cf. rispettivamente per i testi Valgimigli 1948; Pasolini 1960; Albin 1997; Banfi 2008.

⁹ Si vedano, oltre ai contributi di questo volume, rispettivamente www.lucaronconi.it; Bierl 2004; 2012; Bertolaso 2006; Treu 2005, 35, 149-99; 2009, 77-84; 2018a, 100-19. Su Pasolini cf. Fusillo 2007 e Berti 2008. Sulla messinscena di *Agamennone* cf. infine Macintosh et al. 2005; Stuttard 2021; Macintosh, Kenword 2020 cds.

¹⁰ L'artista stesso sottolinea questo aspetto più volte, nelle sue drammaturgie e in molte opere (come il Seme d'arancia), ma anche nei suoi scritti teorici. Nel 1985 (*La questione culturale*) sostiene che la «questione morale» e la «questione culturale» siano la «stessa identica cosa» e conclude: «E la Sicilia (con il Sud) può forse diventare il laboratorio, per l'Italia e per l'Europa, in cui le due facce della medaglia si saldano e coincidono» (Isgrò 2011, 50, 555-6).

la potenza linguistica e immaginifica, riprendendone i tratti peculiari – le metafore, le onomatopee – e facendone emergere concetti e parole-chiave con nuova vitalità e forza. Pur fedele a Eschilo nello spirito, infatti, apporta innovazioni visibili ai personaggi e alla trama (da cui si emancipa man mano che la trilogia procede, come già fa Pasolini nel 1960, fino alla radicale rielaborazione nel terzo capitolo *Vil-la Eumenidi*), ma prima ancora sul piano linguistico. Isgrò infatti si ispira al dialetto messinese della sua infanzia e lo contamina con la variante locale di Gibellina, fino a creare una lingua d'arte universale, che mescola il siciliano ad altre lingue, antiche e moderne, anche nello spazio di pochi versi o di uno stesso verso.¹¹

Basti citare, ad esempio, il prologo dell'*Agamènnuni* che riprende sostanzialmente i versi iniziali dell'*Agamennone* (vv.1-21), ma mostra già le peculiari invenzioni linguistiche, stilistiche e concettuali che caratterizzeranno in modo sempre più marcato la trilogia.¹² Per prima la didascalia iniziale, di per sé rivelatrice, determina una forte localizzazione spazio-temporale e simbolica (la città distrutta domina visivamente la scena e ne costituisce l'antefatto drammaturgico, come confermerà poi la domanda che ricorre insistentemente, come un mantra, fino alla fine del dramma: «è Troia o Gibellina tutta questa rovina?»). Già il primo personaggio che appare non è la sentinella eschilea, ma un anonimo Carrettiere (lo stesso attore interpreterà poi Oreste): è lui a trasportare lo spettatore, o il lettore, indietro nel tempo, con un procedimento simbolico e 'sinestesico' paragonabile a quello adottato da Pasolini nel prologo del film *Edipo Re* (dove prima con i suoni e poi con le immagini 'trasporta' lo spettatore dall'Italia della sua infanzia al monte Citerone). Anche in seguito passato e presente si mescolano e si sovrappongono nelle battute del cantastorie e degli altri personaggi che affiancano o sostituiscono quelli antichi, in un raffinato gioco metateatrale che coinvolge il lettore-spettatore, con un fitto intreccio di rimandi eschilei. Su tutto domina l'inconfondibile ironia di Isgrò, che accomuna l'*Oresteia*, le drammaturgie e tutta la sua arte, dalla poesia viva alle cancellature. Così inizia il prologo di *Agamènnuni*:

Sulle macerie di Gibellina.

Il Carrettiere viaggia nella notte mediterranea trascinando a mano il suo carretto sfasciato. La cavalla è fuggita. Le redini, cadute a terra, strisciano nella polvere.

Qualcuno che non si vede (o lo stesso Carrettiere, che ancora si vede poco) fischiotta una canzonetta in voga nel millenovecentotrentanove, vigilia della seconda guerra mondiale.

¹¹ Si veda lo scritto programmatico «Cancellazione di Eschilo» in Isgrò 2011, 585-6.

¹² Per le parti del dramma citate qui e in seguito cf. Isgrò 2011, 158-221.

Il Carrettiere arriva al centro della scena, in stato di choc.

CARRETTIERE

Zotta in Sicilia significa frusta.
Ed è con questa frusta che si chiama zotta
che pungo la cavalla quando annotta
su Madonìa, Peloritani e Nèbrodi.
È con questo nerbo che la spingo.
Ma non la freno né la tengo a bada:
e tremo, tremo, se alza la cresta
dalla sua biada
lungo le pianure o sopra le voragini.
Non scaliare, pensiero!
Fèrmati, fèrmati destriero
dentro le vertigini!
Inchiòdati, carretto!
Non superare gli argini che restano
sul ciglio dell'abisso.
La lanterna si è spenta
in questa notte eterna.
Come sono ferito, sfracellato al viso!
È l'occipite che canta contro il sasso a punta.
Ah, la mia povera testa!
Ah, cavadda, cavadda!
Giumenta maledetta!

II

Da qualche parte entra il Cantastorie, singolo o moltiplicato.

CANTASTORIE

La storia è presto detta.
Un caso da manuale,
studiato anche
dall'eccellente e grande
filologo e grecista Milio,
eccezionale docente
all'Università di Messina:¹³
il carrettiere cade in una frana
per colpa di una cavalla strana
e quando si risveglia all'ospedale

13 Il professor Valerio Milio, grecista messinese all'epoca in cui è ambientato il dramma, è ironicamente eletto a garante della veridicità e attendibilità dell'episodio, peraltro assolutamente inverosimile. Qui Isgro come di consueto mescola realtà e finzione: si veda Isgro 2011, in particolare la mia introduzione, *Classico suo malgrado* (40-2), le note ai testi (62-3), i testi e le note di traduzione (158-221).

- il meschino analfabeta -
ti parla greco ch'è un piacere udirlo.

CARRETTIERE

En archè!... en archè!... en archè!...¹⁴
Mischinazzu!... analfabeta!... policlinicu!...
Grecanico o sicano?
O canto lontanissimo e profondo di profeta?
Come cantavano gli uccelli neri
alle origini del mondo e del pianeta?
Che luce mi darà
l'inverno di Plutone o di Saturno?
Certo è straordinario.
Certo è assa' inquietante per un vivo.
Chiedilo a Dio, spiiccillu
all'Incòncsciu Collettivo, spiiccillu...¹⁵
Ma se non ami Dio e i suoi capelli grigi
ricòrdati e rifletti: c'è pure
una qualche scuola a New York o a Parigi
fatta di sogni e di paure
che portano scritte filangeliche
sviate con fratture
e dogmi di dogmi che non sviano.
Chista non è una storia.
Ma posso raccontarla come un cieco
che ha perduto le redini in un gioco.
Io, carrettiere di mare, con le costole rotte
parlo le lingue della Pentecoste.
Al tempo delle Crociate...
Gerusalemme è già caduta...

CANTASTORIE

Cadiù! Cadiù! Cadiù Gerusalemme!¹⁶

CARRETTIERE

Al tempo delle Crociate...
'A Frància nni futtiù...

14 «In principio!... in principio!... in principio!». Qui, come in seguito, i termini greci hanno valore evocativo e pregnante, rimandando al tempo stesso agli antichi, ma anche alla Bibbia, come in questo caso: la commistione di echi classici e religiosità cristiana che caratterizza già l'*Orestide* di Pasolini, sopra citata, viene qui anticipata in forma implicita e poi ripresa sistematicamente in tutta la trilogia.

15 «Certo che è molto inquietante per un vivo. [...] domandaglielo | all'Inconscio Collettivo, domandaglielo...».

16 «È caduta! È caduta! È caduta Gerusalemme!».

Londra è già kapùt...
 Berlinu s'arrimina...
 E nuddu voli cchiù
 ciùri d'aranci amari
 e mènnuli nturrati...¹⁷

CANTASTORIE

Troia combatte ancora...
 En archè c'era un bambino che si chiama Dio...
 Theòs Theoù Theò Theòn Theòs...

CARRETTIERE

(si prende la testa tra le mani)
 Sono duemila e rotti - duemila e rotti, dico -,
 duemila quattrocento quarant'anni
 che veglio tutte le notti
 sulla casa d'Atreo e dei nipoti...
 Scàmpami, Diu, pietà di stu castigu!
 Havi dumila e rutti
 - dumila quattrucèntu quarant'anni -
 chi stàju vigghiànti
 supr''a casa d'Atrèu, mpujàtu
 supra i gùvita, comu un dog,
 ch'all'Austràlia veni a diri cani
 e in doichlandìsi si pronunzia Hund,
 riciatànnu supra all'acca.
 E sàcciu i spustamenti di' stiddi nuttalori,
 lu nvernu chi pòrtanu e la stati,
 e quànnu spùntanu
 e quànnu còddanu, sti magnìfichi regini,
 ciammiànti celu celu.
 Vardu si vidu di luntanu lampiàri un focu
 e siddu chiàmanu di Tròja
 'n signu di vittòria: cà chistu spera, e voli,
 'u cori masculinu di 'na fimmina.
 'U sonnu è lèggiu e sònaira non fazzu
 ntrà stu pagghiunèddu 'spostu ô sirinu.
 Scantu mi teni, cchiù chi la sunnura,
 scantu di calari i pàppibri ntò sonnu.
 Cantu, friscu pi non dòrmiri,
 ma non c'è ninna chi prima o doppu
 non si fa chiàntu supra sta famigghia

¹⁷ «La Francia ci ha fregati... | [...] Berlino se la cava come può... | E nessuno vuole più | fiori d'aranci amari | e mandorle tostate...».

chi pirdivu ogni sensu di giustìzia.
Miràculu sarìa e gràzia
si scuru scuru bampiàssi 'u focu
chi mi libira di sta cruci.¹⁸

Già in questo prologo è evidente la complessità dell'operazione, il modo in cui le lingue e le culture si intrecciano, le epoche antiche e moderne si sovrappongono, i personaggi stessi si sdoppiano e si moltiplicano. Il carrettiere sostituisce la sentinella, il cantastorie è voce narrante, singolare e collettiva, e l'arciprete Baldassarre Ingoglia, figura storica di Gibellina, assume anche le funzioni di corifeo. Sulla falsariga di quest'intuizione, nel 2021 viene concepito l'ambizioso progetto di affidare la riscrittura e l'interpretazione dell'intero dramma a un solo interprete dal talento multiforme, Vincenzo Pirrotta, attore, drammaturgo e regista con un prestigioso *curriculum*. Già allievo di Mimmo Cuticchio, poi dell'Accademia del Dramma Antico a Siracusa, ha scritto, diretto e interpretato numerosi drammi classici; in particolare a Gibellina nel 2004 ha partecipato a una riedizione della trilogia eschilea affidata a tre diversi registi: dopo *Agamennone* di Rodrigo García e *Coefore* di Monica Conti, la sua versione siciliana delle *Eumenidi*, a partire dall'*Orestide* di Pasolini, ha conquistato pubblico e critica.¹⁹

In quello spettacolo Pirrotta riscriveva liberamente Pasolini aggiungendo alcune parti nello stile del *cunto* e un originale commento alla sentenza dei giudici, oltre a interpretare Oreste (affiancato da altri attori e dal coro). Nel monologo del 2021 invece il testo di Isgrò è scarnificato, ridotto all'essenza, con opportuni tagli. La drammaturgia corale viene sostituita da un concerto 'per voce sola', ma con una robusta presenza scenica e corporea: Pirrotta incarna fisicamente i personaggi principali del dramma, maschili e femminili, differenziandoli ad uno ad uno con la postura, la vocalità, l'intonazione, sottolineata dalle percussioni di Alfio Antico. In una sorta di *trance* impersona via via il

18 «Scampami, Dio, pietà di questo castigo! | Sono duemila e rotti | - duemila quattrocento quarant'anni - | che sto a vegliare | sulla casa d'Atreo, appoggiato | sui gomiti, come un *dog*, | che in Australia vuol dire cane | e in tedesco si pronuncia *Hund*, | aspirando la acca. | E conosco gli spostamenti delle stelle notturne, | e quando portano l'inverno e quando l'estate, | e quando sorgono | e quando tramontano, queste magnifiche regine, | fiammegianti per il cielo. | Sto a vedere se lontano lampeggia un fuoco | e se per caso chiamano da Troia | per annunciare la vittoria: perché questo spera, e vuole, | il cuore mascolino di una donna. | Il sonno è leggero e io non sogno più nulla | su questo pagliericcio esposto alla rugiada. | Mi blocca la paura, più che il sonno, | la paura di addormentarmi. | Canto, fischio per non dormire, | ma non c'è nenia che prima o dopo | non si trasformi in pianto per questa famiglia | che ha perduto ogni senso di giustizia. | Sarebbe un miracolo e una grazia | se in questo buio sfolgorasse un fuoco | capace di liberarmi da questa croce».

19 Cf. Treu 2005, 197-202, 271; Pirrotta 2010; Lezza 2015, 9, 10,11 e *passim*; Rimini 2015; Di Vita 2015; cf. anche Arpaia, Albanese, Russo 2015, 21-4, 83.

carrettiere/scolta, Oreste, poi il coro e Ingoglia, lo stesso Agamènnuni con Cassandra e Tinestra/Clitennestra, il servo di Egisto ed Egisto stesso. Ma riesce anche a dar voce al coro originariamente composto dai cittadini di Gibellina, dove si mescolano musicisti e venditori ambulanti, servi e contadini. Per quanto solo in scena, Pirrotta non fa rimpiangere la forma corale originaria, anzi: come mostra l'accoglienza riservata allo spettacolo, il 9 luglio 2021, la comunità di Gibellina si rispecchia e si riconosce anche in questa versione, simbolicamente suggellata da una *gnome* dal sapore eschileo e siciliano al tempo stesso:

CANTASTORIE

Chi nasce sopra questa terra secca
e si spaventa e tace
avrà sempre la guerra: mai la pace.²⁰

Pirrotta con questo lavoro si conferma ancora una volta degno erede di Isgrò ed esponente di punta di quel filone teatrale che trova nei classici una fonte di ispirazione continua e li rinnova in modo originale, attingendo alle radici multiculturali dell'isola.²¹ A Isgrò e Pirrotta possiamo aggiungere altri artisti siciliani di diverse generazioni (basti qui citare Franco Scaldati e Mimmo Cuticchio, Lina Prosa e Emma Dante, Davide Enia e il coreografo Roberto Zappalà).²² Grazie al loro lavoro l'eredità greca è ancora ben presente in Sicilia: in particolare Eschilo con la sua *Oresteia* gode tuttora di indiscussa autorità, come nume tutelare della fondazione o rifondazione di una comunità, dopo una guerra o una pandemia. Anche in momenti di crisi, come quello attuale, la Sicilia si conferma un modello teatrale e culturale vincente, e un esempio da seguire idealmente anche su scala nazionale e internazionale: perché le riscritture dei classici, nei teatri antichi o nei luoghi-simbolo come Gibellina, non siano più casi isolati, ma frequenti, indicatori delle tendenze in atto, forieri di novità anche per il futuro.

²⁰ Lo spettacolo, tutto esaurito, è seguito da un incontro con Emilio Isgrò, Francesca Corrao e la sottoscritta: si vedano, per maggiori informazioni e fotografie, il sito fondazioneorestiadi.it e Treu 2021b.

²¹ Tra le altre opere dell'autore, di dichiarata ispirazione classica, il dramma *Dido-ne Adonàis Dòmine* (scritto nel 1983 e rappresentato nel 1986 a Barcellona, paese natale di Isgrò), è stato di recente riallestito al teatro romano di Brescia (22 giugno-3 luglio 2022) in concomitanza con la mostra *Isgrò cancella Brixia*, a cura di Marco Bazzini (Brescia, 22 giugno-8 gennaio 2023). Si veda Treu 2022. Si ricordano anche il romanzo *Polifemo* (1989), la *Medea* liberamente tratta dall'omonima tragedia di Euripide, rappresentata al Teatro Vittorio Emanuele di Messina, nel 2002 e l'*epos Odissea Cancellata* (2004). Tutti i testi sono riportati integralmente, con note e commento, in Isgrò 2011. Per la *Medea* e l'*Odissea Cancellata* si vedano anche, rispettivamente, Treu 2015 e 2018b.

²² Per una panoramica su questi artisti si vedano i saggi contenuti in Lezza, Caiazzo, Ferrauto 2021, 225-39, 278-87.

Bibliografia

- Albini, U. (a cura di) (1997). *Eschilo. "Oresteia"*. Palermo: Novecento.
- Arpaia, M.; Albanese, A.; Russo C. (a cura di) (2015). *L'oralità sulla scena. Adattamenti e transcodificazioni dal racconto orale al linguaggio del teatro*. Napoli: Orientale University Press.
- Banfi, A. (a cura di) (2008). *Carriglio: Orestide*. Palermo: Flaccovio.
- Berti, I. (2008). «Mito e politica nell'Oresteia di Pasolini». Castillo Pascual, M. J. et al. (eds), *Imagines. La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales (International Conference "Imagines". The Reception of Antiquity in Performing and Visual Arts)*. Logroño: Universidad de La Rioja, 105-15.
- Bierl, A. (2004). *L'"Oresteia" di Eschilo sulla scena moderna*. Roma: Bulzoni.
- Bierl, A. (2012). «Postdramatic Theater and Politics: *The Oresteia Today*». *Atene e Roma*, 6, 283-96.
- Bertolaso, D. (2006). «A proposito dell'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna». *Annali Online di Ferrara – Lettere*, 2(202/216). <http://annali.unife.it/lettere/article/viewFile/96/51>.
- Di Vita, V. (2015). «Vincenzo Pirrotta tra cunto e sacre-vie nell'apocalisse di un Faro al Buio» Arpaia, Albanese, Russo 2015, 113-22.
- Fusillo, M. (2007). *La Grecia secondo Pasolini. Mito e Cinema*. Roma: Carocci.
- Isgrò, E. (2011). *L'"Oresteia" di Gibellina e gli altri testi per il teatro*. A cura di M. Treu. Firenze: Le Lettere.
- Lezza, A. (a cura di) (2005). *Antologia Teatrale*. Napoli: Liguori.
- Lezza, A.; Caiazzo, F.; Ferrauto, E. (a cura di) (2021). *Antologia Teatrale. Atto secondo*. Napoli: Liguori.
- Macintosh, F. et al. (eds) (2005). *Agamemnon in Performance: 458 BC to AD 2004*. Oxford: Oxford University Press.
- Macintosh, F.; Kenword, C. (eds) (2020 cds). *Agamemnon: A Performance History*. E-book, <http://www.apgrd.ox.ac.uk/ebooks-agamemnon>.
- Pasolini, P. P. (1960). *L'Orestide di Eschilo*. Torino: Einaudi [nuova ed. Milano: Garzanti, 2020].
- Pirrotta, V. (2010). *Eumenidi*. Con note di M. Centanni e S. Rimini. Acireale; Roma: Bonanno.
- Rimini, S. (2015). *Le maschere non si scelgono a caso. Figure, corpi e voci del teatro-mondo di Vincenzo Pirrotta*. Corazzano (PI): Titivillus.
- Stuttard, D. (ed.) (2021). *Looking at Agamemnon*. London: Bloomsbury.
- Treu, M. (2005). *Cosmopolitico. Il teatro greco sulla scena italiana contemporanea*. Milano: Arcipelago.
- Treu, M. (2006). «Satira futurista e Satiri siciliani». *Quaderni di Storia*, 63, gennaio-giugno, 345-70.
- Treu, M. (2009). *Il teatro antico nel Novecento*. Roma: Carocci.
- Treu, M. (2010). «Largo ai giovani? IL XLVI ciclo di spettacoli classici dell'INDA». *Stratagemmi. Prospettive teatrali*, 14, 97-115.
- Treu, M. (2015). «La *Medea* 'scancellata' di Emilio Isgrò». Condello, F.; Rodighiero, A. (a cura di), «*Un compito infinito*». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*. Bologna: Bononia University Press, 263-76.
- Treu, M. (2018a). «Classics "The 'Italian Way' a Long-Standing Paradox"». Franco, T.; Piantanida, C. (eds), *Echoing Voices in Italian Literature: Tradition and Translation in the 20th Century*. Cambridge: Scholar Press, 100-19.

- Treu M. (2018b). «L'arte di Emilio Isgrò tra epos e teatro: dall'*Oresteia di Gibellina* all'*Odissea cancellata*». Ieranò, G.; Taravacci, P. (a cura di), *Il racconto a teatro. Dal dramma antico al Siglo de Oro alla scena contemporanea*. Trento: Labirinti, 279-305.
- Treu M. (2019). «Erase and Rewrite. Ancient Texts, Modern Palimpsests». *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies*, 5(2), 176-201.
- Treu, M. (2021a). «Emilio Isgrò e le drammaturgie per Gibellina». *Lyceum, La scuola delle cose*, 1(3), 2.
- Treu, M. (2021b). «Orestee siciliane: Isgrò, Pirrotta e Livermore». *Stratagemmi*, 22 luglio 2021. <https://www.stratagemmi.it/orestee-siciliane-isgro-e-livermore/>.
- Treu, M. (2022). «Cancello Virgilio perché lo sento sulla mia pelle». *Il Manifesto - Alias, Dossier Classico e Cancel Culture*, 28 agosto 2022, 12.
- Treu, M. (2023, cds). «Aeschylus, Homer, and Greek Ancestors in Modern Sicilian Theatre». Sarkissian, A.; Poláčková, E. (eds), *Staged Self, Embodied Other: Rethinking and Performing Greek and Roman Drama in Modern Times*. Leiden: Brill.
- Unceta Gómez, L.; González Vaquerizo, H. (eds) (2022). *En los márgenes del mito. Hibridaciones del mito griego en la cultura de masas contemporánea*. Catarata: Ediciones de la UAM.
- Valgimigli, M. (a cura di) (1948). *Eschilo. "Oresteia"*. Firenze: Sansoni.

Echi e silenzi: fortuna e sfortuna dell'Agamennone nel teatro musicale

Giovanna Casali

Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

Abstract This essay aims to offer some considerations on the reception of *Agamemnon* in musical theatre. First of all, it will investigate the reasons why the presence of Aeschylus' tragedy on the operatic stage is so scant, highlighting the reasons for the compositional and thematic choices that have left the drama in silence. Then, through some specific examples, it will analyse the presence of echoes of the *Agamemnon* since, as a tragedy, it had rarely been a source of a specific libretto. In contrast, the Atreus' house protagonists have had ample fortune as characters in operas concerning, for example, the sacrifice of Iphigenia and not the *Oresteia* trilogy. The reflection on the reception of Aeschylus' tragedy will then allow for advancing some general suggestions on a possible path of investigation within the study of the fortune of the ancient Greek classics in musical theatre.

Keywords Ancient Greek drama. Classical reception studies. Musical theatre. Opera. Libretto.

La presenza di un numero esiguo di opere tratte dalle tragedie di Eschilo, all'interno di un quadro – quello del teatro musicale – che vede nel rapporto con il mondo classico uno scambio proficuo e costante sin dalla nascita del genere, ha portato diversi studiosi a interrogarsi, specificatamente, sul rapporto fra Eschilo e l'opera in musica, mettendo in luce la scarsa fortuna dell'autore in tale ambito. Basti pensare allo studio di S. Brown Ferrario, *Aeschylus and Western Opera*, nella cui introduzione l'autrice afferma di voler approfondire i fattori che avrebbero «negatively affected the adaptation of Aeschylean tragedy into opera», dal momento che «the very structure and content of Aeschylus' surviving dramas have likely contributed significantly

to their limited use for opera»: tale situazione sarebbe durata almeno fino a larga parte del XX secolo, «when changing musical and dramatic aesthetics increasingly fostered the deliberate embrace of the artistic challenges inherent in Aeschylean texts». ¹ L'autrice sottolinea inoltre come «even from the genre's beginnings, Aeschylean dramas did not readily lend themselves to prevailing operatic styles». ²

Allo stesso modo, M. Ewans, sempre approfondendo il rapporto fra Eschilo e l'opera, apre la sua indagine sottolineando come «only two operas drawn from a tragedy of Aeschylus were composed during the seventeenth and eighteenth century, despite this being a peak period for the use of Greek and Roman material», chiarendo inoltre che, sebbene le storie tratte dalla mitologia greca e latina fossero molto popolari, «no actual Greek tragedies were adapted for the stage for sixty years after the first opera (Peri's *Dafne* of 1597-8). Adaptations began with Pietro Andrea Ziani's *Antigona delusa da Alceste* (1660), and Euripides was the favoured author». ³ I due studi menzionati si soffermano, soprattutto, sulle difficoltà create dalle divergenze formali fra le tragedie di Eschilo e l'opera: Ewans (2017, 1), in particolare, sottolinea come i drammi eschilei fossero molto difficili da adattare al genere operistico, sia perché basati su soggetti molto lontani dal gusto del periodo, sia anche per alcuni specifici elementi di drammaturgia, come il Coro, «which is very difficult to reshape into opera», che nelle tragedie di Eschilo giocava un ruolo molto più preminente che in quelle di Euripide. Inoltre, il linguaggio utilizzato, «high-flown and sometimes obscure» e l'assenza, nei drammi eschilei, di «elements of adventure or potential for romance», fondamentali per il pubblico di Sei e Settecento, avrebbe portato, inevitabilmente, a evitare il tragediografo soprattutto nei primi secoli di storia dell'opera.

Alcune di queste considerazioni si riveleranno, nel corso della mia breve indagine, fondate, e offriranno altresì la possibilità di evidenziare perché, proprio attraverso una riflessione sulla ricezione dell'*Agamennone* nel teatro musicale, se ne possa avanzare una più ampia su una possibile modalità di approccio allo studio del rapporto fra mondo classico e opera, o, meglio, fra fonti antiche e librettistica, dal momento che sarà soprattutto la parte testuale quella qui tenuta in considerazione. È infatti evidente come, nel trattare della scarsa fortuna di Eschilo, vengano messe in luce, da contro, le fruttuose e varie riprese dei testi di Euripide e non solo riguardo alla casata degli Atridi, dato l'ingente numero di opere basate sulla vicenda di Ifigenia, ma specificatamente per la prima opera che sarebbe stata trat-

¹ Brown Ferrario 2016, 176.

² Brown Ferrario 2016, 176.

³ Ewans 2017, 1.

ta da una tragedia greca, ovvero l'*Antigona delusa da Alcesta* (1660). Tuttavia, partire da tali premesse dà per scontata una considerazione, ovvero che già dal Seicento ci sia una specifica tragedia alla base della stesura di un libretto e che si ragioni, dunque, sulla maggior ricezione di un autore tragico piuttosto che di un altro, quindi di Euripide invece che di Eschilo. Per quanto riguarda lo studio della librettistica, soprattutto del Seicento, occorre invece muoversi seguendo un tracciato differente, che è quello ben esplicito da N. Badolato, il quale asserisce che nell'approcciarsi ai drammi per musica seicenteschi è necessario tenere in considerazione due momenti fondamentali della ricerca: «da un lato l'individuazione delle fonti alla base degli intrecci» e, solo una volta individuate, «la comparazione del trattamento della *fabula* nella fonte e nella rielaborazione del librettista, anche in vista della realizzazione musicale», dato che «solo di rado i librettisti si preoccupano di svelare al lettore-spettatore le fonti alla base delle proprie scelte poetiche».⁴

Il termine 'fonti' non è casualmente declinato al plurale, dal momento che è difficile sostenere che i librettisti del Seicento si basassero su un solo e specifico testo di riferimento: basti pensare, in questa sede, agli incalzanti ritmi di produzione del nuovo teatro di tipo impresariale, che vede nel Carnevale di Venezia il contesto dove offrire sempre nuovi spettacoli, all'insegna della varietà e del divertimento.⁵ Dunque, più che a Euripide, anche per il libretto di Aurelio Aureli preso ad esempio da M. Ewans si dovrà pensare a fonti secondarie, come, ad esempio, le *Genealogiae* di Giovanni Boccaccio,⁶ e si dovrà procedere nello stesso modo anche per gli altri libretti, di periodo successivo, menzionati nella sua analisi sul rapporto fra Eschilo e l'opera: se infatti lo studioso si sofferma sull'*Ipermestra* di Metastasio (1744) come esempio di libretto basato su soggetto eschileo, specificatamente «on the Danaid Trilogy»,⁷ si dovrà piuttosto ipotizzare che per questa opera, ma soprattutto per quelle precedenti incentrate sul mito delle Danaidi, le fonti fossero certamente altre, in particolare le lettere di eroine ovidiane.⁸

Se quindi, certo, si dovrà rendere conto - e la tragedia centro di questa indagine si presta benissimo a tale compito - di come il contesto storico-culturale giochi un ruolo fondamentale per la scelta di un determinato soggetto, non si può dare per scontato che una spe-

⁴ Badolato 2008, 341.

⁵ Si vedano, fra gli altri, Bianconi 1982 e Rosand 1991.

⁶ Affronto tale tesi in Casali (cda), di prossima uscita per Patron editore.

⁷ Ewans 2017, 206.

⁸ Riguardo, ad esempio, le fonti per l'*Ipermestra* di Andrea Moneglia, musicata da Francesco Cavalli, si veda l'analisi di Strohm 2010. Sulla influenza di Ovidio nella librettistica, invece, una panoramica è offerta in Solomon 2014.

cifica tragedia sia alla base di un dato libretto; bisogna insomma, come sostenuto da M. Napolitano, distinguere fra «the setting to music of a specific Greek tragedy, reworked and adapted as appropriate, and the adaptation of events and characters drawn from the classical mythological heritage more generally», e, inoltre, tra «operas that present themselves as reworkings or adaptations of specific tragedies, and operas which, despite having at their centre the fortunes of one or more characters who were portrayed in tragedies, are not actually modelled on a tragedy».⁹

Prendendo quindi le mosse dall'*Agamennone*, bisogna distinguere fra i vari personaggi che emergono dalle vicende mitiche degli Atridi - Clitemestra, Oreste, Elettra, Ifigenia e lo stesso Agamennone - e la tragedia eschilea. Ovvero: studiando opere in musica che derivano da un soggetto classico è necessario distinguere fra quelle che hanno al loro centro un personaggio tragico, ma non la tragedia che lo vede protagonista, e quelle che hanno come fonte principale del libretto uno specifico dramma. La distinzione non è capziosa, dal momento che un'opera in musica è fondata sul trinomio di musica, parola e azione e la parola, ovvero il libretto, costituisce il fulcro da cui tutto parte: si sceglie un soggetto, spesso derivato da preesistenti fonti, e si decide come elaborarlo, modificarlo, in vista della trasposizione musicale. È chiaro, quindi, che tale premessa suggerisce una ulteriore osservazione: sebbene si possa affermare che il sacrificio di Ifigenia sia presente - seppur silente - nell'*Agamennone*,¹⁰ prendendo in considerazione opere che hanno Ifigenia come soggetto bisognerà considerare se si basino sulla tragedia di Eschilo, piuttosto che su un'altra fonte che ne conservi una eco.¹¹ Un personaggio, infatti, potrà avere una diversa connotazione sia a seconda del contesto storico-culturale in cui ne viene rielaborato il mito all'interno del tessuto drammaturgico musicale, sia a seconda di tale tessuto, poiché è evidente che in ogni rapporto fra un testo e un suo ipotesto quest'ultimo cambia in vista del genere d'arrivo; e il melodramma, che vive di sue specifiche regole e convenzioni, che si modificano nel tempo, certamente impone che le fonti - o sia essa an-

⁹ Napolitano 2010, 31-2.

¹⁰ Si veda a proposito l'articolo di Filippo 2005.

¹¹ È per questo che l'operazione compiuta da Zinar (1971) è rischiosa: la studiosa, a chiusura della sua indagine sull'uso della tragedia greca nella storia dell'opera crea una lista di «operas based on selected Greek Tragedies» e nella sezione dedicata all'*Oresteia* specifica: «i.e., operas dealing with Electra, Orestes, Clytemnestra, or Agamemnon»: non tutte le opere menzionate sono, dunque, basate sull'*Oresteia*, ma hanno piuttosto al loro centro personaggi appartenenti, sì, alla saga atridica, ma attestati in altre fonti. Si ritiene che sia fondamentale operare il tipo di distinzione postulato da M. Napolitano per affrontare lo studio della fortuna del classico nel teatro musicale, e segnatamente nella librettistica.

che una sola – alla base del libretto vengano rielaborate anche per funzionalità di genere.

Per quanto riguarda, in particolare, le modifiche che vengono necessariamente apportate a una tragedia se trasposta in opera, sono stati numerosi i contributi usciti negli anni, primo fra tutti quello di C. Dahlhaus sulla ricezione dell'antico nella storia della musica.¹² Il musicologo analizza opera e tragedia come due generi separati da una incolmabile distanza, dovuta sia alle esigenze formali sia al contesto storico-culturale profondamente diverso: ci sarebbe dunque un irrisolvibile divario, tale da impedire la completa trasposizione dell'uno nell'altro. Tale analisi offre spunti ovviamente preziosi, ma rispetto ai quali sono forse possibili alcune precisazioni: se si può certo sostenere che esistono convenzioni di genere che portano necessariamente a scegliere un soggetto piuttosto che un altro, è altrettanto chiaro che una riflessione su scarti e aderenze fra i due generi (tragedia e opera) sia da farsi non *a priori*, ma nel caso in cui una specifica tragedia sia davvero la fonte di un dato libretto: mettendo a fuoco il rapporto fra un librettista e le fonti antiche, si potrà rendere conto delle motivazioni e delle conseguenze – sia da un punto drammaturgico-formale sia concettuale – delle modifiche apportate sull'ipotesi e se vi sia un grado di consapevolezza culturale precisa. Solo nel caso in cui l'*Agamennone* sia la fonte di un libretto si potranno analizzare le difficoltà di genere sopra menzionate e le possibili soluzioni ad esse, altrimenti si cercherà di avanzare qualche ipotesi sul perché venga scelto un soggetto piuttosto che un altro, per quale ragione ci si concentri su un dato personaggio, e quale sia l'eventuale fonte presa in considerazione.

Si può quindi partire dall'*Agamennone* di Eschilo e, precisamente, dal suo silenzio. La scarsissima, se non quasi nulla, presenza di opere basate su questo dramma nei primi secoli di storia del genere operistico mette in luce, in primo luogo, come l'opera, in quanto genere, discenda dalla tragedia greca solo da un punto di vista 'idealistissimo'. Se certamente gli studiosi – in particolare i membri della Camerata dei Bardi – che contribuirono alla creazione di questo nuovo genere, lo fecero a partire dall'idea di tragedia che si erano fatti leggendo i trattati su di essa incentrati, primo fra tutti la *Poetica* aristotelica, tuttavia la discendenza dalla tragedia fu solo ideale: perché una azione interamente cantata risultasse verisimile, si dovette ricorrere, come genere di derivazione, al dramma pastorale.¹³ I personaggi prescelti per le prime opere in musica furono quindi di

¹² Dahlhaus 1986.

¹³ Non è possibile, in questa sede, approfondire il discorso circa la nascita del genere opera e la riflessione sulle fonti antiche. Fra i numerosi studi, si rimanda in particolare a Maniates-Palisca 1996; Palisca 1985; Restani 2001.

chiara derivazione ovidiana: personaggi mitici che ben potevano giustificare, in un contesto senza tempo, questo nuovo tipo di azione realizzata nel canto.¹⁴

È noto il passo della *Poetica* in cui Aristotele delinea il ritratto del personaggio tragico (1453a 5-10) e vi è naturalmente menzionata la casa di Tieste. Eppure, in nessuna opera del Seicento compare un qualsiasi personaggio di queste famiglie, caratterizzato in senso tragico come nei drammi originari, né certo le opere si basano davvero su una tragedia: basti ad esempio il prologo personificato dell'*Euridice* di Rinuccini (1600), ove è la tragedia stessa a dichiarare di abdicare alle meste usanze:

Lungi via, lungi pur da' regi tetti,
simolacri funesti, ombre d'affanni:
ecco i mesti coturni e i foschi panni
cangio, e desto nei cor più dolci affetti.

L'assenza di personaggi propriamente tragici non deve dunque stupire: essi avrebbero contravenuto al principio del lieto fine, che rimane prassi da rispettarsi fino al Settecento e, inoltre, si deve tenere conto del contesto e delle fonti effettivamente disponibili per i librettisti, come già si è visto a proposito della *Antigona delusa da Alceste* di Aurelio Aureli. In realtà, dunque, dalla nascita del genere sino a tutto il Seicento, difficilmente veniva utilizzata come fonte di un libretto una specifica tragedia, fosse essa di Eschilo, Sofocle od Euripide; la scelta dei soggetti è basata piuttosto su fonti secondarie¹⁵ e i miti su cui si intrecciavano nuove trame dovevano anzitutto non contravenire ad alcune regole: il lieto fine e una serie di guazzabugli, soprattutto amorosi. L'*Agamennone* tragedia non trova spazio in questo contesto e condivide il silenzio con Agamennone personaggio, padre uccisore della figlia, a sua volta assassinato dalla moglie.

Procedendo nella – seppur necessariamente sommaria – riflessione sulla scelta dei soggetti, si arriva al Settecento, epoca in cui, nell'ambito di una più generale riforma del genere, il rapporto con il classico cambia nuovamente: la tragedia torna ad essere modello, ma in questo caso non solo ideale. Ciò è ben dimostrato dalle pagine di Francesco Algarotti, autore del *Trattato sopra l'opera in musica* (1755): basti pensare che un intero capitolo è dedicato al libretto, che per Algarotti è parte fondamentale del dramma, e, dunque, la

¹⁴ Si veda, in particolare, Pirrotta 1969.

¹⁵ Le già menzionate *Metamorfosi* di Ovidio, soprattutto nella versione vernacolare di Giovanni Andrea dell'Anguillara, insieme con le raccolte mitografiche di Giovanni Boccaccio e Natale Conti. Per le fonti della librettistica del Seicento si veda, oltre al già citato Badolato 2008, anche Curnis 2004.

scelta del soggetto assume il massimo rilievo. Uno dei libretti presi ad esempio dall'autore è l'*Iphigénie en Aulide*, scritto in prosa francese sul modello della tragedia di Racine e sulla traduzione di Euripide di Brumoy. Algarotti considera *Ifigenia* il miglior soggetto per un libretto e d'accordo con tale riflessione è anche Diderot, che nell'*Entretiens sur Le Fils Naturel* (1757) si concentra sulla figura di Clitemestra, elogiando la scena che la vede coinvolta. Appare evidente che la Clitemestra presa ad esempio da Diderot non è dunque, certo, il personaggio eschileo: viene sempre più delineandosi «the victimized wife and mother in Euripides' *Iphigenia in Aulis* who provided the dominant source material for composers of libretti about the Atridae»¹⁶ e assistiamo, nel corso del Settecento, a un vero e proprio diluvio di titoli di *Ifigenia in Aulide* e *Tauride* in cui ella appare. Questo segmento del mito, che vede dunque al suo centro anche Agamennone e, naturalmente, Ifigenia, viene ripreso in una serie numerosissima di libretti e si può in molti casi sostenere che la fonte (o una delle fonti) sia non direttamente Euripide, quanto piuttosto la mediazione francese di Racine.¹⁷ A tale proposito S. Filippo, suggerendo che l'eredità di Eschilo possa essere stata trasmessa indirettamente attraverso l'influenza di Euripide¹⁸ chiarisce tale tesi di «line of descent» facendo proprio l'esempio di Racine, dal momento che il ritratto che di Clitemestra fa Jean Racine nella sua *Iphigénie* fu probabilmente influenzato dalla sua lettura – attestata – di Eschilo e di Euripide. Similmente, il rifacimento operistico di Gluck del dramma francese dovette avere, in questo senso, almeno un debito indiretto con la trilogia dell'*Oresteia*.¹⁹

Sebbene le suggestioni avanzate dalla studiosa siano molto interessanti, cercare di rintracciare una eco di Eschilo, anche se non è la fonte di riferimento, non permette di indagare opportunamente i meccanismi di ricezione del classico nel teatro musicale, cioè delle fonti antiche nella librettistica. È chiaro che la tragedia di Euripide – mediata dalla versione di Racine – viene favorita, nel caso delle *Iphigénie* settecentesche, in quanto permette il lieto fine e, dunque, la risoluzione: tale versione del mito è perfettamente in linea con le istanze della riforma che l'opera stava subendo in quel periodo. Tuttavia, nel momento in cui si analizza l'*Ifigénie* di Gluck, ciò che ha senso fare – riguardo all'ambito librettistico – è tenere in considerazione quelli che per il librettista sono i modelli e fra essi non ci fu l'*Agamennone*; del resto, come sostiene Zinar, tutte e tre le trage-

¹⁶ Hall 2005, 69.

¹⁷ A proposito dell'importanza del teatro francese nel teatro musicale si veda Questa 2008.

¹⁸ Filippo 2005, 83.

¹⁹ Filippo 2005, 78.

die che compongono l'*Oresteia*, al pari dell'*Edipo Re*, furono, in questo periodo, quasi del tutto ignorate.²⁰ L'*Agamennone* è dunque evitato e a motivo di tale silenzio si esprime anche Jean-François de La Harpe, influente critico del periodo, che sottolinea come nessuno potrebbe sopportare di vedere in scena Clitemestra per come rappresentata nel primo dei drammi della trilogia, nella sua rivoltante atrocità.²¹ È dunque possibile evincere che la mancata ripresa operistica della tragedia nei secoli Sei e Settecento non sia dovuta solo alle difficoltà linguistico-formali insite nel teatro eschileo; il silenzio è dovuto anche a come il soggetto alla base dell'*Oresteia* venne recepito.

Non solo: se, infatti, la tragedia di Eschilo presenta aspetti drammaturgici e formali complessi, la vicenda di Agamennone e Clitemestra, come sottolinea sempre S. Filippo, si ritrova però anche nella versione latina di Seneca, che era, linguisticamente, molto più accessibile: dunque, la mancanza di una rappresentazione operistica tratta direttamente dal dramma greco non può essere semplicemente attribuita alla difficoltà insita nel linguaggio eschileo.²² Inoltre, la figura di Clitemestra, come sottolinea sempre S. Filippo, è menzionata anche in altre fonti (Sen. *Ag.*; *Ov. ars* 2.397-408; Boccaccio, *De mulieribus claris* XXXIV). Se l'attestazione in fonti differenti avrebbe potuto comportare anche una diversa caratterizzazione del personaggio e, dunque, una maggiore fortuna, ciò non accade: Clitemestra, sebbene nella versione di Seneca acquisisca la passione per Egisto che manca in Eschilo,²³ non può e non diventa in alcun modo emblema di eroina d'amore; né Agamennone può essere relegato ad un altro ruolo che permetta una diversa drammatizzazione del segmento mitico. Sembra, questo, un fattore irrilevante, ma diviene centrale: se, infatti, si considera che le fonti più utilizzate per opere che hanno al loro centro soggetti tratti dal mondo classico sono le lettere di eroine di Ovidio e le raccolte di Boccaccio, risulta chiaro che per quanto possiamo ritenere l'*Oresteia* una tragedia aperta, essa non lo è forse abbastanza per le convenzioni operistiche, almeno fino all'Ottocento. Basti osservare, ad esempio, come una tragedia 'tragicissima' come le *Trachinie* non sia alla base di quasi nessun libretto, ma lo sia invece la vicenda di Ercole e Deianira, per la rielaborazione che di essa fanno le fonti intermedie: si pensi come il *servitium amoris* cui viene sottomesso Ercole nella *Heroidum epistula* IX e che consentirà lo sviluppo del tema amoroso, così come il finale senecano, ovvero l'apoteosi, permetta di rispettare - e realizzare - la regola del lie-

²⁰ Zinar 1971, 84.

²¹ La Harpe 1777, 103.

²² Filippo 2005, 79.

²³ Per una panoramica sulla versione senecana rimando agli altri contributi, sul tema, presenti in questo volume.

to fine.²⁴ Nel *De mulieribus claris* XXXIV, Clitemestra è presente, ma il ritratto tratteggiato da Boccaccio non origina un 'nuovo' personaggio, meno 'tragico' e dunque più adatto ad essere ripreso, come invece accade per quello della Deianira sofoclea;²⁵ insomma, il matricidio compiuto da Clitemestra è inespiabile, mentre l'uccisione di Ifigenia da parte del padre Agamennone può essere evitata, perché non la si fa avvenire - come accade nella versione euripidea. Quindi, fino a buona parte del Settecento, è la vicenda mitica che ha al suo centro un padre atterrito dalla scelta e una madre vittimizzata a offrire il maggior campo di indagine e rielaborazione.

Le cose cambiano nell'Ottocento, con la messinscena di un *Agamennone* su libretto di Domenico Perrone (1847). Tuttavia, prima dell'Argomento, è specificatamente dichiarata la fonte: la tragedia *Agamennone* di Vittorio Alfieri.²⁶ Inizia ad agire anche dal punto di vista operistico il soggetto politico, che, risentendo dei nazionalismi storico-culturali, diviene comune e non necessita di lieto fine. «Con Alfieri tira aria di rivoluzione»,²⁷ ma non solo: «la trama cortigiana» è costellata da una «Clitemestra più che mai pazza d'amore»²⁸ per Egisto. Perché dunque, prima, la trama amorosa non poteva essere ripresa e avere questa declinazione? La risposta è presto data e la si trova nei limiti dettati dalle convenzioni operistiche: nel Seicento le regole imposte da Giovanni Faustini implicano trame convenzionali che si articolano su due coppie di amanti le quali, attraverso i tre atti divenuti canonici, presentano, ingarbugliano e dispiegano l'intreccio; nel Settecento la linearità, la purezza tutta tragica, il nuovo - presunto - ritorno ad Aristotele, non avrebbero accettato né trame politiche né amori privi di una risoluzione lieta: anche l'*Agamennone* di Perrone, infatti, finisce tragicamente, non senza menzione agli dèi che si accaniscono sulla casa degli Atridi, eco, questa, certamente già di Eschilo, sebbene la tragedia non sia in questo caso la fonte diretta del libretto.

Quindi, silenzi sinora, se non qualche eco, ma che solo tale può definirsi perché Eschilo non sembra ancora essere stato direttamente coinvolto: la prima riflessione diretta sull'*Oresteia* avviene con Wagner. Durante la stesura del *Lohengrin*, Wagner legge Eschilo e scrive della svolta avvenuta nella sua vita attraverso la lettura dell'A-

²⁴ Fra le fonti secondarie per la vicenda di Ercole e Deianira si annoverano Seneca, *Herc. O.*; Ovidio, *Her. 9, met. 9*; Boccaccio, *De mulieribus claris* XXIII e XXIV.

²⁵ Si veda a tale proposito l'intero contributo di L. Degiovanni 2019 inerente all'influenza di Boccaccio nella caratterizzazione e vera e propria creazione di 'nuovi' personaggi fortunatissimi nel teatro musicale.

²⁶ Per approfondire il rapporto fra Alfieri ed Eschilo si rimanda a Di Martino 2019.

²⁷ Condello 2010, 98. Si rimanda all'intera riflessione di Condello su Alfieri, 94-8.

²⁸ Condello 2010, 95.

gamennone, tragedia che influenza completamente le sue idee sul significato del dramma:

nella maturità del sentimento e della ragione avevo ora compreso Eschilo per la prima volta. Specialmente le eloquenti didascalie di Droysen seppero presentare alla mia fantasia il quadro entusiasmante degli spettacoli tragici ad Atene, con tanta evidenza che specialmente l'*Orestide* agì su di me, sotto forma d'una simile rappresentazione, con inaudita potenza di penetrazione. Nulla è paragonabile alla sublime scossa che produsse in me l'*Agamennone*; fino alla fine delle *Eumenidi* rimasi in uno stato di rapimento, che non mi ha mai più permesso di riconciliarmi completamente con la letteratura moderna. Le mie idee sull'importanza del dramma e del teatro sono state promosse in modo decisivo da queste impressioni.²⁹

Nello studio del rapporto fra classico e opera in musica la figura di Wagner viene letta come il primo, reale tentativo di ricreare l'antico; eppure, forse, non si deve tanto parlare di ricreazione, quanto, piuttosto, di fortissima ispirazione che porta però a creare un modello nuovo. La produzione scientifica sul rapporto fra Wagner ed Eschilo si è fatta via via più fitta negli ultimi anni³⁰ e si è fatto strada, più volte, il tentativo di individuare, soprattutto in relazione a *Der Ring des Nibelungen*, specifici riferimenti e richiami alla trilogia eschilea; tuttavia, non può essere questo il focus di tale indagine, quanto, piuttosto, il paradosso cui ci troviamo di fronte. Nel momento in cui l'*Oresteia* e l'*Agamennone* in particolare vengono presi in considerazione costituiscono un modello ideale, ma non una specifica fonte per il libretto e la creazione della trama dell'opera. La riflessione di Wagner, infatti, coinvolge il teatro greco in senso ampio: basti pensare che in *Oper und Drama* (1851), esito ultimo della riflessione del compositore sull'opera, Eschilo non viene mai menzionato: è piuttosto preso in considerazione Edipo, di cui si analizza il mito.³¹ L'ispirazione derivante dalla tragedia greca appare evidente quando Wagner riflette sul centro vitale dell'espressione drammatica, riferendosi alla melodia del verso: essa costituisce un presentimento, che l'orchestra integra con l'unità dell'espressione. Se i modelli melodici sono indicatori di un sentimento, le colonne dell'edificio drammatico, l'orchestra è ciò che costituisce l'unità, la visione completa. È dunque indicativa la riflessione che, all'interno di questo scritto, egli fa del Coro:

²⁹ Wagner 1982, 250.

³⁰ Si veda, fra i più recenti contributi, Napolitano 2020, con riferimento alla ricca nota bibliografica (93-4) riportata dall'autore.

³¹ Wagner 2016, 164 ss.

Il *coro della tragedia greca* ha ceduto il suo significato, emotivamente necessario per il dramma, all'*orchestra moderna*, onde svilupparsi in essa, libero da ogni restrizione, sino all'annuncio di smisurata varietà: il suo fenomeno reale, individuale e umano è però al riguardo trasferito dall'orchestra sulla scena, per sviluppare il germe, racchiuso nel coro greco, della sua individualità umana sino alla più rigogliosa autonoma fioritura come partecipante diretto, agente e sofferente, al dramma stesso.³²

Appare estremamente significativo che in una lettera indirizzata alla figlia Cosima, Wagner riprenda il concetto di Coro greco e scriva, a proposito della composizione della marcia funebre di Siegfried, di aver composto un Coro greco, «ma un coro che viene cantato dall'orchestra».³³ Non è qui possibile soffermarsi su tutti i motivi che si ritrovano in questo componimento orchestrale, ma si può fare una breve considerazione sull'idea che vi è sottesa: nei motivi melodici vi sono tutte le linee del passato, del presente, di ciò che nel grande dispiegamento mitico è stato coinvolto sino a quel momento. Wagner aveva derivato il suo pensiero sul ruolo del Coro leggendo Eschilo e, più in generale, la produzione tragica greca, da cui aveva tratto l'idea che tale expediente drammaturgico fosse funzionale a tenere uniti i motivi che dominano il dramma. Si può tuttavia notare come E. Medda, a proposito del Coro dell'*Agamennone*, riferendosi nello specifico alla *parodo*, sottolinei come in realtà esso non possa essere custode oggettivo della memoria collettiva, «perché non è in grado di maneggiare col distacco necessario il materiale incandescente della vicenda di Aulide»:³⁴ tale osservazione rende nuovamente chiaro come l'*Oresteia* fosse stata per Wagner un modello anzitutto ideale, non una fonte specifica.

Una ultima, necessaria, precisazione: Wagner legge Eschilo con il commento di Droysen³⁵ e si è già detto come la fonte alla base di una qualsiasi riscrittura librettistica - in questo caso, riflessione - influenzi la stessa. Certo le osservazioni storiche di Droysen dovettero influenzare Wagner nella lettura dell'*Oresteia* e a stimolare il compositore fu soprattutto la consapevolezza di come il teatro antico influenzasse la società e potesse avere un vero e proprio ruolo politico.

La riflessione su questo Coro tutto moderno ha messo in luce un aspetto sinora non trattato: l'importanza fondamentale della musica nell'opera, che si è già detto essere formata dalla triade musica-

³² Wagner 2016, 279-80.

³³ Wagner, 1982. La data della lettera è quella del 29 settembre 1871. Il testo originale si trova in Wagner 1988, 444.

³⁴ Medda 2018, 49.

³⁵ Vedi Wagner 1982, 250, citato *supra*. Su Wagner lettore di Droysen si veda Napolitano 2020.

parola-azione. La musica è di per se stessa un linguaggio e come tale viene utilizzata con una sua specifica funzionalità, come si vedrà nel prossimo esempio, ovvero la prima opera il cui libretto è basato sull'*Oresteia*: l'*Oresteia* del russo Sergei Taneyev, che compose le musiche tra il 1887 e il 1894 su libretto, in lingua russa, di A.A. Wenkster. Tratta approfonditamente di questa opera A. Belina,³⁶ quindi verrà fatta solo qualche osservazione che riprenderà quanto sostenuto all'inizio. L'opera è formata da tre atti che si basano, ciascuno, sui tre drammi che formano l'*Oresteia*; tuttavia, ci si limiterà ad analizzare alcune questioni inerenti al I Atto, ovvero quello basato sull'*Agamennone*. A. Belina si sofferma sul confronto fra la tragedia di Eschilo e il libretto, mettendo in luce le principali modifiche drammaturgiche effettuate sull'ipotesi: nel momento in cui la tragedia è effettivamente fonte per il libretto, ha dunque senso rendere conto delle divergenze, formali e di contenuto, apportate al testo originale per le esigenze del nuovo genere d'arrivo.³⁷ Una delle modifiche certamente più rilevanti e qui degna di nota è l'anticipata apparizione di Egisto, alla scena IV, quando invece, nella tragedia di Eschilo, fa la sua comparsa nell'esodo. Nel dramma greco, il dialogo fra il Coro e Clitemestra, con cui la prima parte della trilogia sembrava finire, avrebbe potuto rappresentare una adeguata conclusione, «Eschilo però sceglie una strada diversa, e propone a questo punto l'entrata a sorpresa di Egisto»,³⁸ peraltro a uno stadio molto avanzato dell'azione, ed è questa una operazione eccezionale nella produzione eschilea.³⁹ Nella *rhexis* (1577-611), Egisto rievoca la storia familiare, attraverso un espediente che ci si sarebbe aspettato più nella parte iniziale di un dramma che in quella finale. E. Medda evidenzia come «il poeta sembra dunque aver voluto suggerire l'idea di un 'nuovo inizio', che da una parte riaccende lo scontro con il Coro e prepara il tema delle *Coefore*, dall'altra riporta in primo piano il tema della maledizione della stirpe».⁴⁰ Non stupisce, in questo senso, che da un punto di vista drammaturgico l'anticipazione in scena del personaggio di Egisto sia la soluzione preferita in ogni rifacimento

36 Lo studio dell'*Oresteia* di Taneyev è il tema della tesi di dottorato di Belina 2009. Inoltre, l'analisi viene ripresa e approfondita in diversi contributi, fra i quali Belina 2008 e Belina, Ewans 2010.

37 In particolare, il III capitolo della tesi della studiosa è intitolato *From Tragedy to Opera* e racchiude un puntuale confronto cui rimando: cf. Belina 2009, 65 ss. Si segnala come strumento fondamentale per questo tipo di indagine l'utilizzo di tavole sinottiche, che Belina riporta per ogni atto dell'opera; quella inerente al confronto fra l'*Agamennone* e l'Atto I è a p. 69.

38 Medda 2017, 138. Oltre a ciò, si può osservare che l'arrivo di Egisto solo alla fine comporta una scarsa rilevanza del personaggio nella *pièce*.

39 Medda 2017, 138. Si veda inoltre, a tal proposito, Taplin 1977, 327.

40 Medda 2017, 139.

della tragedia che non preveda l'intera trilogia (è dunque presente in Seneca, Alfieri e, di conseguenza, nel libretto di Perrone), ma non solo. Si è visto come, in questo caso, l'opera russa riprenda l'intera trilogia: A. Belina evidenzia come la decisione di anticipare l'uscita in scena di Egisto sia funzionale ad informare il pubblico russo, di certo non avvezzo alla trama eschilea, dello sfondo mitico sotteso al dramma; per lo stesso motivo viene accentuato il ruolo informativo anche della sentinella, con cui si apre anche l'opera.⁴¹

Il libretto, nonostante alcune modifiche dovute sia al genere di arrivo sia all'orizzonte di attesa, cerca di seguire pedissequamente la trama dell'originale greco: vi è la scena dell'arrivo di Agamennone (I, VI), Cassandra conquista il palco (I, VIII) ricalcando la sua antecedente antica, addirittura menzionando il banchetto di Tieste, dei cui figli compaiono i fantasmi in scena. Eppure, ci troviamo di fronte a una modifica sostanziale rispetto all'antecedente eschileo, che si realizza sia nel testo sia nella musica. Nel dialogo fra Clitemestra e il Coro, che ha luogo nel finale dell'*Agamennone*, Eschilo impiega l'amebeo lirico-epirrematico, metro che caratterizza la risolutezza della regina, il suo vanto, la sua ferocia, la consapevolezza con cui ha compiuto l'omicidio di Agamennone.⁴² Nell'opera russa, avviene il contrario: «Taneyev chose to set Clytemnestra's opening speech of triumph as accompanied recitative, rather than as full-blooded *arioso* which the Aeschylean situation demands».⁴³ Non è noto se il librettista e Taneyev avessero fatto una riflessione sulla metrica del testo greco; tuttavia, doveva essere loro evidente che la rappresentazione di Clitemestra in quel punto dell'opera avrebbe dovuto comportare un tripudio musicale, che viene volutamente evitato. Infatti, come indicato sempre da A. Belina, Taneyev «was unwilling to express fully the murderer's bloodthirsty glorying in her deed, either in the text or in the music - perhaps because the opera will tend towards a Christian conclusion», per la quale l'atto di Clitemestra, maestosamente rappresentato da Eschilo, «is viewed unequivocally evil».⁴⁴ Basti dire che, alla fine dell'intera opera, gli dèi greci moriranno, per far spazio a una Atena cristiana.

Cosa rimane, dunque, dell'*Agamennone* di Eschilo in questo libretto? Le necessarie modifiche apportate alla tragedia, pur nell'intento di seguirne la trama, portano a un inevitabile allontanamento dalla stessa, dovuto al contesto storico-culturale per cui, anche quando fonte, del dramma antico non rimane che una eco, certo più forte, ma sempre tale.

⁴¹ Belina, Ewans 2010, 266.

⁴² Si veda, a proposito, il contributo di L. Lomiento e G. Galvani in questo volume.

⁴³ Belina, Ewans 2010, 272.

⁴⁴ Belina, Ewans 2010, 272.

Gli dèi greci sono morti, ma la saga atridica no: anzi forse proprio in virtù di questa morte, di dèi e convenzioni operistiche,⁴⁵ essa può avere la sua piena espressione. Basti pensare, in primo luogo, all'entrata in scena degli altri personaggi della casata, con cui si apre il secolo Novecento: l'*Elettra* di Strauss (1909), che però è debitrice a Sofocle, si colloca in una dimensione atemporale, dove le chiavi psicoanalitiche permettono alle varie varianti mitiche che dalla trilogia derivano di esplicitarsi nuovamente.⁴⁶ Se *Elettra*, morendo, invita al silenzio lasciandosi andare alla danza, l'*Oresteia*, grazie alle nuove aperture drammaturgiche e formali offerte dal genere opera del Novecento, dove è venuta meno la necessità del lieto fine e la violenza, sia delle emozioni sia dell'azione, è accettata sulla scena,⁴⁷ verrà esplorata e fatta cantare. Le tante riprese susseguites sul palco del teatro musicale ne danno piena dimostrazione:⁴⁸ non più silenzi né solo eco, sia per quanto riguarda l'*Agamennone* di Eschilo sia Agamennone personaggio, insieme ai suoi «figli (e figlie)».⁴⁹

La distinzione operata fra la tragedia di Eschilo e i personaggi che la popolano permette di evidenziare come, in un percorso di indagine nel contesto degli studi sulla fortuna - o sfortuna - del classico nel teatro musicale, invece che affrontare la questione concentrandosi sulla ricezione di uno specifico autore o investigando a priori i meccanismi di appropriazione di un determinato genere in un altro, si possa percorrere un'altra strada. Infatti, seguire l'avventura dei personaggi dalla fonte antica al libretto, senza dare per scontata una precisa derivazione testuale di quest'ultimo, permette di inquadrare le dinamiche sottese alla stesura di uno specifico testo creato per la musica, ove la scelta dei soggetti è naturalmente influenzata dal contesto storico-culturale, così come dal genere melodrammatico d'arrivo.

⁴⁵ Napolitano 2010, 45 ss.

⁴⁶ In questo contesto si può cogliere pienamente, anche nel teatro musicale, quanto sostenuto da Del Corno, che definisce l'*Oresteia* come «paradigma teatrale», cui si è ricorso per esprimere significati sempre autonomi a seconda delle varie epoche, contestualmente alle quali si sono stabilite e consolidate nuove tendenze sia culturali sia teatrali. Si veda l'intero contributo di Del Corno 1977.

⁴⁷ Cf. Zinar 1971, 89.

⁴⁸ Basti pensare all'*Oresteia* di Darius Milaud (1952) e a quella di Iannis Xenakis (1966). Si veda Brown 2004, 305-9; lo studioso riporta una lista con più di trenta titoli di opere tratte - o ispirate - dalla trilogia eschilea.

⁴⁹ Condello 2010, 11. Si rimanda all'intero volume per quanto riguarda, specificatamente, il personaggio di *Elettra*.

Bibliografia

- Algarotti, F. (1764). «Saggio sopra l'opera in musica». *Opere del conte Algarotti*, t. 2. Livorno: Coltellini, 251-390.
- Badolato, N. (2008). «Sulle fonti dei drammi per musica di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli: alcuni esempi di "ars combinatoria"». *Musica e storia*, 16(2), 341-84.
- Belina, A. (2008). «Representation of Clytemnestra and Cassandra in Taneyev's *Oresteia*». *Studies in Musical Theatre*, 2(1), 61-81.
- Belina, A. (2009). *A Critical Re-Evaluation of Taneyev's "Oresteia"* [PhD diss.]. University of Leeds.
- Belina, A.; Ewans, M. (2010). «Taneyev's *Oresteia*». Brown, Ograjenšek 2010, 258-84.
- Bianconi, L. (1982). *Il Seicento*. Torino: EDT.
- Brown, P.; Ograjenšek, S. (eds) (2010). *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*. Oxford: Oxford University Press.
- Brown Ferrario, S. (2017). «Aeschylus and Western Opera». Stratos, C. (ed.), *The Reception of Aeschylus' Plays through Shifting Models and Frontiers*. Leiden; Boston: Brill, 176-212.
- Casali, G. (cds). *Alceste. Euripide, Platone e i librettisti europei di Sei e Settecento*. Bologna: Pàtron.
- Condello, F. (2010). *Elettra. Storia di un mito*. Roma: Carocci.
- Curnis, M. (2004). «"...Vantaggioso patto, toccar con gl'occhi e rimirar col tatto". Drammaturgia, poetica e retorica nel *Giasone* di G.A. Cicognini (1657)». *Musica e storia*, 12(1), 35-90.
- Dahlhaus, C. (1986). «Euripide, il teatro dell'assurdo e l'opera in musica. Intorno alla ricezione dell'antico nella storia della musica». Bianconi, L. (a cura di), *La drammaturgia musicale*. Bologna: il Mulino, 281-308.
- Degiovanni, L. (2019). «Iole, Onfale ed Ercole innamorato: da Ovidio al teatro sei-settecentesco». Grilli, A.; Morosi, F. (a cura di), *Interpretazioni. Studi in onore di Guido Paduano*, 311-31. Studi Classici Orientali 65.2.
- Del Corno, D. (1977). «La discendenza teatrale dell'*Oresteia*». *Eschilo e l'"Oresteia"* = *Atti del VI congresso internazionale di studi sul dramma antico (19-22 maggio 1977)*. Siracusa: Istituto nazionale del dramma antico, 343-67. *Dioniso. Trimestrale di studi sul dramma antico* 48.
- Di Martino, G. (2019). «Vittorio Alfieri's Tormented Relationship with Aeschylus: Agamennone Between Tradition and Innovation». *Anabases*, 29, 121-33.
- Ewans, M. (1982). *Wagner and Aeschylus: The Ring and the "Oresteia"*. London: Faber and Faber.
- Ewans, M. (2017). «Aeschylus and Opera». Futo Kennedy, R. (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus*. Leiden; Boston: Brill, 205-24.
- Hall, E. (2005). «Aeschylus' Clytemnestra Versus Her Senecan Tradition». Macintosh, Michelakis, Hall 2005, 53-75.
- Macintosh, F.; Michelakis, P.; Hall, E. (eds) (2005). *Agamemnon in Performance: 458 BC to AD 2004*. Oxford: Oxford University Press.
- Maniantes, R.M.; Palisca, C.V. (1996). *Nicola Vicentino, Ancient Music Adapted to modern Practice*. New Haven; London: Yale University Press.
- Medda, E. (2017). «*Agamennone*», *Eschilo. Edizione critica, traduzione e commento*. Roma: Bardi.
- Napolitano, M. (2010). «Greek Tragedy and Opera: Notes on a Marriage Manqué». Brown, Ograjenšek 2010, 31-46.

- Napolitano, M. (2020). «Wagner e il Proteo di Droysen. Il Rheingold come dramma satiresco». Tafer, M. (a cura di), *Manipolazioni e falsificazioni nella e dell'antichità classica*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 79-94.
- Palisca, C. V. (1985). *Humanism in Italian Renaissance musical thought*. New Haven; London: Yale University Press.
- Philippo, S. (2005). «Clytemnestra's Ghost: The Aeschylean Legacy in Gluck's *Iphigenia Operas*». Macintosh, Michelakis, Hall 2005, 77-103.
- Pirrotta, N. (1969). *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*. Torino: Einaudi.
- Questa, C. (2008). «Soggetti antichi nel teatro d'opera». *Il Saggiatore musicale*, 11(1), 97-105.
- Restani, M. (2001). «Girolamo Mei et l'héritage de la dramaturgie antique dans la culture musicale de la seconde moitié du XVIe siècle». Decroisette, F.; Frontisi, F.; Heuillon, J. (éds), *La naissance de l'Opera. Euridice 1600-2000*. Paris: Harmattan, 57-96.
- Rosand, E. (1991). *Opera in Seventeenth Century Venice: The Creation of a Genre*. Berkeley: University of California Press.
- Solomon, J. (2014). «The Influence of Ovid in Opera». Miller, J.F.; Newlands, C.E. (eds), *A Handbook to the Reception of Ovid*. Chichester; Malden; Wiley: Wiley Blackwell, 371-84.
- Strohm, R. (2010). *Ancient Tragedy in Opera, and the Operatic Debut of Oedipus the King (Munich, 1729)*. Brown, Ograjenšek 2010, 160-75.
- Taplin, O. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Wagner, R. (1982). *La mia vita*. Introduzione e traduzione di M. Mila. Torino: E.D.T.
- Wagner, C. (1988). *Die Tagebücher*. Bd. 1, 1869-1872. Hrsg. von M. Gregor-Dellin, D. Mack. München; Zürich: R. Piper & Co.
- Wagner, R. (2016). *Opera e dramma*. Trad. it. di M. Gianì. Roma: Astrolabio.
- Zinar, R. (1971). «The Use of Greek Tragedy in the History of Opera». *Current Musicology*, 12, 80-95.

Agamennone (ri)figurato

Gian Luca Tusini

Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

Abstract Painting of the early Contemporary Age reserves some attention to the mythical figure of Agamemnon and the characters closely involved in his story, mostly including him in figurative works that retrace the salient moments of the Homeric and especially tragic narrative, the latter with various modulations. The twentieth century, on the other hand, tends perhaps to isolate his figure, to make him a kind of monument to himself, with singular experiences in stage design. The result is a continuous redefinition that gradually dilutes the very recognizable identity of the characters in the drama, now pondered within more 'intimate' and personal poetics, now transfigured into open and polysemic symbolic forms.

Keywords Guérin. Collier. De Chirico. Baj. Pomodoro. Aeschylus' Agamemnon.

Senza rischiare di esondare su un bacino fin troppo esteso e dalle acque non sempre chiare e quiete, è bene precisare che vedere l'*Oresteia* nelle arti visive significa, per parte nostra, far affiorare soprattutto episodi prosopografici o al massimo recepire suggestioni scenografiche di grandi o modesti protagonisti dell'arte contemporanea senza però dover superare prudentemente quei confini che una sana prassi interdisciplinare deve poter ignorare, ma oltre i quali non è consigliabile andare, visto che si abuserebbe della materia altrui. Ci si trova di fronte, per taluni aspetti, ai caratteri di quella che si può definire una 'mitopoiesi aumentata', ove si producono ridondanze, forzature, riscritture, revisioni, cambiamenti di senso, proprio come avviene nella sfera della visività informatica, nella cosiddet-

ta *augmented reality*. Tutto ciò si spiega *iuxta propria principia*, con l'ovvio e naturale processo di rilettura e riscrittura connaturato alla stessa produzione creativa, alle dinamiche citazionistiche, alla forza dell'esempio, alla potenza del classico, alla parodia, fino alla corrica e manieristica imitazione.

I personaggi evocati nell'*Oresteia* e ripresi e riscritti in secoli a noi più vicini, sono immaginati dall'arte visiva tra Otto e Novecento secondo registri diversi e mutanti, sovente in stretta, naturale, aderenza con il testo o la prassi scenografica all'interno della messa in scena, talvolta invece completamente rfigurati, addirittura radicalmente ripensati.

Non si tratta infatti, *sic et simpliciter*, della ricerca di una peregrina intertestualità, ma di una continua ridefinizione che stempera via via la stessa riconoscibile identità dei personaggi del dramma, ora meditati all'interno di poetiche più 'intimiste' e personali, ora trasfigurati in forme simboliche aperte e polisemiche.

Prima di entrare *in medias res* ci preme una ulteriore precisazione di carattere metodologico che non è una dichiarazione di programma ma che viene soddisfatta attraverso una banale scelta lessicale: nel nostro breve, anzi brevissimo viaggio sul versante delle arti visive per cogliere solo alcuni esempi notevoli, parleremo cautamente di 'occorrenze' laddove si potrà ragionare di incontri tra la narrazione classica e le sue riprese e gli episodi figurativi in un qualche modo correlati alla drammaturgia. Scelta lessicale, questa, che rimane per sua natura aperta, trasversale e attraversabile.

Ci accosteremo ad Agamennone e alle sue vicende con pochi esempi scelti, nella pur non abbondantissima iconografia prodotta dall'arte contemporanea, ove quei confini e quelle categorie individuate da Lessing nel celebre *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) si riverberano nel grande insieme delle arti visive.

Iniziamo con un'opera di non grande momento, di un autore onesto ma certo non memorabile pur se celebre ai tempi suoi quale fu il parigino Pierre-Narcise Guérin (1774-1833), artista dotato di buona mano ma di non brillantissima inventiva, capace tuttavia di sentire e adattarsi ai mutamenti del gusto.¹ Vincitore del prestigioso *Prix de Rome* a solo ventitré anni, fu maestro, a Parigi, di personalità del calibro di Théodore Géricault ed Eugène Delacroix² per tornare poi a Roma quale direttore dell'Accademia di Francia, trovandovi la morte. Il Guérin si produsse, già a carriera avanzata, in *Clitemestra esi-*

1 Sull'opera forse più famosa del pittore francese si veda Bordes 1996. Sull'artista in generale lo studio più recente è Korchane 2018, inoltre appare utile per la sua attività grafica Bottineau, Foucart-Walter 2006.

2 Possibile vedere un debito di Delacroix nella sua più celebre composizione, *La libertà che guida il popolo* (1830), con un'opera piuttosto riuscita, di genere epico-ritrattistico del Guérin, cioè *Henri de la Rochejacquelein*.

tante davanti ad Agamennone addormentato del 1817 [fig. 1], dipinto non certo celebre tra il grande pubblico ma di sicuro non ignoto agli studiosi del Neoclassicismo e pure della letteratura classica.

Guérin aveva dato prove di successo con *Il ritorno di Marco Sesto proscritto da Silla che trova sua moglie morta e sua figlia nella disperazione* (1799), composizione per certi aspetti stereotipata, ove però l'espressione assente e quasi allucinata del protagonista, dichiarato *hostis publicus* ed epurato, tempera certi enfatici convenzionalismi.

Nel dipinto di nostro interesse si rileva un'atmosfera d'interni sin troppo affocata con toni soffusi (segno appunto dell'abbandono di certe durezza neoclassiche per una maggiore dolcezza di tratto e sentimento che però rimane in superficie) che avvolge e svela gli attimi concitati che precedono l'omicidio di Agamennone per mano della moglie fedifraga: una Clitemestra che tende ad arretrare, irrigidita nella esitazione ed un Egisto (anch'egli contratto in una posa artefatta, ma in un atteggiamento simmetrico di irrisolto incitamento di chi ha tutta l'aria di tenersi codardamente 'dietro le quinte') cercano di animare senza molto successo una scena impaginata in modo non particolarmente originale. Il braccio abbandonato, addirittura rilassato di Clitemestra che stringe un pugnale con la punta rivolta all'indietro, nell'attesa di prendere coraggio ed avvicinarsi al marito dormiente, può ricordare, ma giusto per dar conto di una citazione sbiadita, la postura del celeberrimo *Marat assassinato* di Jacques-Louis David (1793).³

Tuttavia si impone, a questo punto, una ulteriore precisazione in sede di lettura del dipinto di Guérin: apprezzarlo secondo paradigmi stilistici 'moderni' o addirittura generalmente 'preromantici' o anche solo neoclassici (ma senza i dovuti *distinguo*) è forse fuorviante. Occorre rilevarne invece, avendo riguardo sia per l'economia generale della *compositio* che per il disegno, la marcata suggestione arcaizzante, l'ordinamento tendenzialmente paratattico (addirittura, si potrebbe azzardare, di tipo 'vascolare' e il cromatismo stesso su toni terrosi sembra suggerirlo) in linea con il senso di certi momenti della iconografia classica. Questa scelta stilistica non pare a caso, pur ponendosi in netta antitesi con altre opzioni dell'artista sempre riguardo alla pittura di storia o meglio ancora mitologica, ben più inclini a una eterea limpidezza, come ad esempio *Aurora e Cefalo* (1810).

Difatti la stessa mimica di Clitemestra è praticamente una maschera senza espressione, meno che una maschera tragica, con lo sguardo fisso e stralunato che è troppo facile interpretare *in malam partem* (al pari dell'atteggiamento e della mimica di Egisto) come un impaccio dell'artista su costruzioni e modulazioni fisiognomiche. D'altronde

³ Su David basti il riferimento a Delécluze 1983 e per problemi più circostanziati a Thévoz 2003.



Figura 1 Pierre-Narcisse Guérin, *Clitennestra esitante davanti ad Agamennone addormentato*. 1817. Olio su tela, 76 × 84 cm. Collezione privata. © Wikimedia commons

de proprio questo contegno titubante, paradossalmente, finisce per adattarsi bene non già ai versi eschilei ma almeno ad una successiva riscrittura, come vedremo in seguito.

Nell'*Agamennone* di Eschilo il fatto criminoso è, come ben noto, alluso dalle ambigue parole (τὰ δ' ἄλλα φροντὶς οὐχ ὕπνω νικωμένη | θήσει δικάως σὺν θεοῖς εἰμαρμένα) di una Clitennestra lucidamente determinata, dopo che ha accolto il marito vincitore.

Subito si prepari un cammino coperto di porpora,
perché Giustizia lo conduca alla sua casa che non sperava più di
[vedere;

il resto lo sistemerà in modo giusto una cura che non è vinta dal sonno, con l'aiuto divino, secondo il destino.⁴

Il grido di Agamennone colpito a morte che si ode dall'esterno viene poi, come noto, chiosato con concitazione dal coro, mentre la stessa moglie omicida commenterà con la consueta freddezza la propria violenza. Ma di questo vedremo oltre, proprio in ragione di altre ficcanti occorrenze iconografiche.

Neppure la Clitennestra cantata da Euripide nella *Ifigenia in Aulide* può essere raffigurata come la pavida esecutrice del marito che ci tramanda il dipinto di Guérin. La consorte dell'Atride non si consola per la scampata morte sacrificale della figlia Ifigenia in grazia del misterioso prodigio che la dea Artemide ha operato all'ultimo, non consentendo che la giovane le fosse immolata, nonostante dal suo sacrificio dipendesse il buon inizio della guerra contro Troia.

Al contrario, Clitennestra dimostra la sua indole negli accesi scontri verbali col marito, una volta scoperto il suo comportamento mendace (egli aveva attirato a sé la figlia in Aulide col pretesto delle nozze, pronto, seppur dolorosamente, a sacrificarla), minacciandolo di ciò che poi sarebbe in effetti avvenuto al suo ritorno, con una determinazione al cui confronto la Clitennestra di Guérin, spaventata da ciò che sta per compiere, risulta davvero improponibile.

CLITENNESTRA

Dunque partirai lasciando dietro di te un tale odio;
e allora basterà un lieve pretesto
perché io e le figlie superstiti
ti diamo l'accoglienza che meriti di ricevere.
No, in nome degli dei, non costringermi
a farti del male. E anche tu non diventare un criminale.⁵

Per valutare appunto una occorrenza interessante rispetto al dipinto del Guérin, occorre riferirci dunque all'*Agamennone* di Vittorio Alfieri (1783-88) tragedia di passioni primordiali che vengono dal profondo, torbide e fatali, inquinate dalla brama di potere, proprie di un mondo antico, tirannico ed arcaico in cui si compiace la sua ragione illuminata.

In effetti proprio il dipinto del nostro Guérin pare incrociarsi e, diremmo, sintetizzare abilmente un punto notevole del dramma alfieriano. Qui la indecisione di Clitennestra nel compiere l'omicidio pare manifestarsi in un serrato dialogo melodrammaticamente temperato su volere e disvolere, con l'amante Egisto pronto, per parte sua, a sacrificare pure Oreste per prendere il trono.

⁴ Aesch. *Ag.* 910-13; per la trad. si fa riferimento a Medda 1995.

⁵ Eur. *IA* 1179-84. Per la traduzione si fa riferimento a Ferrari 1988.

La Clitennestra di Guérin pare trasfigurarsi bene nel personaggio alfieriano, sgomenta per ciò che si appresta a compiere, mentre guarda Agamennone dormiente: la sua mano destra già pegno d'amore coniugale e ora destinata a diventare «ministra» dell'assassino rimane abbandonata lungo il fianco stringendo senza forza il pugnale, proprio come nell'iconografia:

CLITENNESTRA

Ecco l'ora. Nel sonno immerso giace
Agaménnone. — E gli occhj all'alma luce
Non aprirà più mai? Questa mia destra
A te d'amor, di fede a te già pegno,
Per farsi or sta del tuo morir ministra?...
Tanto io giurai? — Purtoppo sì;...conviemmi
Andar... Vadasi... Il piè, la mano, il core,
Tutta io tremo: ahimè lassa! e che promisi?...
Che imprendo? ahi vile! — Oh come quel, che infondi
Coraggio in me, tutto sparisce, Egisto,
Al tuo sparir! sol del delitto io veggio
L'atrocitade immensa: io veggio sola
La sanguinosa ombra tradita;... ahi vista!—⁶

Tralasciando la prima parte del dialogo tra un Egisto impostore e una Clitennestra ferita e innamorata, ove egli le rivela, ingannandola, che la loro relazione è conosciuta dal sovrano e che dunque non gli rimane che darsi la morte come unica alternativa all'omicidio di Agamennone (mentre ben altri sono i suoi propositi), occorre considerare proprio quella parte ove si intreccia un serrato e drammatico contrasto:

EGISTO

Or quale
Hai destra tu, debil del par che inetta,
A trucidar chi t'ama, e chi t'abborre?
Ben supplirà la mia...

CLITENNESTRA

No,... mai...

EGISTO

Dobbiamo
Atride, od io perir.

⁶ Vittorio Alfieri, *Agamennone*, atto V, scena I, vv. 1-13. Si cita da Alfieri 1783.

CLITENNESTRA
Sceglie...

EGISTO
T'è forza.

CLITENNESTRA
Tra 'l dare...

EGISTO
O l'aver morte.

CLITENNESTRA
Ah sì;...pur troppo
Necessario è il delitto.

EGISTO
E breve è l'ora.

CLITENNESTRA
Ma... la forza,... l'ardire...

EGISTO
Ardire, forza
Daratti Amor.

CLITENNESTRA
Mi tremerà... la mano
Nel ferire... il marito.

EGISTO
Addoppierai
Nell'uccisor d'Ifigenia tuoi colpi.

CLITENNESTRA
Lungi... ho scagliato... il ferro.

EGISTO
Eccoti ferro;
Tienlo; quest'è ben d'altra tempra; stavvi
Rappreso su de' figli di Tieste
Il sangue ancor.. Va; del figliuol d'Atreo
Nel sangue il forbi: va; brevi momenti
T'avanzan; va. Se male il colpo assesti,
O se pria di ferir ti penti, il piede
Più non rivolgi a queste stanze, o Donna.

Di propria man me quì svenuto; immerso
Me troveresti dentro un mar di sangue.
Va, non vacilla, ardisci, entra, l'uccidi.⁷

Se dunque, ribadiamo, di intertestualità non si può parlare è evidente che il rimanere prudentemente su questioni di 'occorrenza' tra Alfieri e Guérin ci consente di mettere in relazione due testi altrimenti difficilmente comparabili, ove l'antico intreccio tra *pictura* e *poesis* non pare proprio aver luogo. Da rilevare poi che non ci sono certo prove di un consapevole debito da parte dell'artista francese rispetto alla tragedia. La complessità protoromantica dei personaggi alfieriani è scarsamente apprezzabile nel dipinto del francese, egli si limita a cogliere il momento cruciale, obliterando, come già osservato, qualsiasi resa degli 'affetti', qualsiasi introspezione modulata su espressioni ed atteggiamenti, abbassando il tutto ad un grado addirittura caricaturale, un monogramma narrativo, tuttavia di indubbia efficacia proprio perché sintetico ed arcaizzante.

La figura di Clitennestra è poi frequentata in tempi più vicini ed in diverse versioni dall'inglese John Collier (1850-1934),⁸ uomo politico di successo e artista che potremmo definire 'vittoriano', nell'ambito della pittura di storia di lontana derivazione preraffaellita ma sintonizzata su temi classici, in una enunciazione prosopografico-archeologica meditata sullo studio dell'iconografia. Si tratta di una vera e propria torbida epifania di Clitennestra, che ci è data in due versioni abbastanza congrue, ma in realtà piuttosto difformi, anch'esse da mettere in relazione ai versi eschilei.

⁷ Vittorio Alfieri, *Agamennone*, atto V, scena I, vv. 110-30.

⁸ Collier fu una figura importate dell'ambiente culturale inglese tra XIX e XX secolo, di idee liberali, portato all'agnosticismo, fu imparentato con la famiglia Huxley e svolse un importante ruolo politico. Pittore piuttosto versatile si muove con sicurezza tra il genere del ritratto e della pittura di storia, ove, laddove necessario, dimostra una notevole sensibilità archeologico-filologica, mentre con minore convinzione affronta il genere paesaggistico. Da ricordare il sontuoso *The death of Cleopatra* (1890) o la meno manierata *Circe*, di cinque anni anteriore, senza alcuna ambientazione archeologica ma immersa in un bosco, accostata da un tigre, un gattopardo e altri animali sullo sfondo (variante rispetto agli altri animali di cui narra Omero), in una soluzione quasi povera e meno storicistica, 'simbolismo' *sui generis* (l'accoppiata fiera - figura femminile è piuttosto nota), sorprendentemente casto che abbassa anche la tipicità e riconoscibilità iconografica della maga. In termini diversi, sintetici ma attinenti al dato epico, la figura della *Priestess of Delphi* del 1891, ove la veggente nell'oscuro ἄδυτον, assisa sul tripode, sembra respirare le allucinogene esalazioni che provengono dalla faglia del terreno pavimentale per emettere i suoi oscuri vaticini: il che non può non apparire, oltre che una allusione alla nota testimonianza di Plutarco, un riferimento ad una possibile spiegazione del fenomeno in senso scientifico-positivistico. Per il Collier illustratore si veda Allingham 2014.



Figura 2

John Collier, *Clytemnestra After Murder*. 1882.
Olio su tela, 239 × 174 cm.
Guildhall Art Gallery Londra.
© Wikimedia Commons

Clytemnestra after murder, dipinta nel 1882 [fig. 2] è colta nella sua maestà vigorosa, quasi agghiacciante, lontana dalle incertezze che Guérin aveva adombrato. Ritratta come una *virago*,⁹ appena compiuto il misfatto, dimostra quella estenuata ed apparente rilassatezza che segue il furore, ancora sporca delle «oscare gocce della rugiada di morte» (ἔρεμνῆ ψακάδι φοινίας δρόσου), appoggiata con una certa disinvoltura ad un'ascia bipenne le cui dimensioni non tacciono sulla violenza dei colpi mortali. Con lo sguardo assente e solo una parvenza di turbamento, sembra entrare in scena lasciandosi dietro l'inaccessibilità dei luoghi domestici profanati e apprestarsi ad enunciare i versi eschilei:

⁹ Un paio d'anni prima della esecuzione del dipinto, al Balliol College di Oxford nel 1880, fu tenuta una rappresentazione dell'*Agamennone* eschileo ove uno studente, tale Frank Benson recitava la parte di Clitennestra. Possibile che i caratteri androgini della regina abbiano riferimento in quella circostanza.

io sto qui, dove ho colpito, di fronte all'azione che ho compiuto [...] Così egli esala la propria vita cadendo a terra, e soffiando un violento fiotto di sangue mi colpisce con le scure gocce della rugiada di morte.¹⁰

Tuttavia occorre precisare che lo stesso artista in occasione della presentazione del dipinto alla Royal Academy nel medesimo 1882 suggerì di corredarlo con altri versi di *Agamennone* che, assieme a quelli poco sopra citati, praticamente contigui, costituiscono il pregnante incrocio tra la narrazione verbale e quella per immagini, dando addirittura il macabro e freddo resoconto autoptico dell'azione criminosa:

lo colpisco due volte, e con due gemiti soltanto egli abbandona le membra lì dove si trova, e un terzo colpo lo aggiungo quando è già a terra, come gradita offerta che accompagna la preghiera allo Zeus sotterraneo salvatore dei morti.¹¹

L'altra versione di Collier del medesimo soggetto è assai più tarda, precisamente del 1914: *Clitennestra* senza altra specificazione. Anche in questo caso la moglie dell'Atride è colta subito dopo l'omicidio, mentre ancora ha in mano l'arma del delitto, questa volta un pugnale assai meno 'invasivo', più adatto al carattere che l'artista sembra dare al soggetto: difatti questa delicata Clitennestra a seno scoperto, invero piuttosto anodina, poco regale, sembra essere sottesa da un gusto maggiormente estetizzante, per altro già attardato, sottilmente erotico, meno drammatico o addirittura leggero.

La cura storico-filologica che Collier si sforza di dimostrare è abbastanza evidente. I dettagli di entrambi i dipinti si basano su scoperte da scavi di siti archeologici in Grecia e del sito di Troia. Clitennestra nella prima versione indossa un diadema che richiama un pezzo del cosiddetto Tesoro di Priamo. La decorazione dell'ascia è anch'essa ripresa da esempi troiani, come accuratamente ripresa da motivi archeologici è la decorazione delle vesti della seconda versione di Clitennestra, mentre la colonna accanto alla porta nel dipinto ricorda esempi micenei, pur con una errato posizionamento.

Tralasciando altri episodi figurativi laterali legate pur sempre alla temperie tardoromantica e simbolista, ricordiamo le riprese prosopografiche che riguardano Agamennone e la sua vicenda reimpaginate dall'"eterno ritornante" Giorgio De Chirico (1888-1978).¹² Dalla

¹⁰ Aesch. *Ag.* 1379, 1388-90.

¹¹ Aesch. *Ag.* 1384-7.

¹² Impossibile riassumere la bibliografia su De Chirico. Ci limitiamo a rimandare a Baldacci 1997, per ciò che concerne 'opere e giorni' ma soprattutto, per ciò che riguarda

statuaria greca ai manichini anonimi cui egli attribuisce suggestioni epiche e tragiche il passo è breve e si compie nelle sue estenuate prospettive ove si perde e si riformula continuamente il legame sintagmatico tra le cose. La aposiopesi fisiognomica del manichino consente un gioco di scambi irrisolvibili, di costruzioni e decostruzioni, ma soprattutto una eternizzazione in linea con la concezione 'originaria' della sua poetica e della sua ricerca artistica, cui appartengono evidentemente anche *Oreste e Pilade* ed *Oreste ed Elettra* mentre altra versione successiva contempla un ritorno alla figurazione classica e alla suggestione museale, vero basso continuo della controversa vicenda dechirichiana. Con un espediente quasi fumettistico, da *Macchianera* disneyana (originariamente *Phantom Blot*) De Chirico si diverte a figurare la misteriosa presenza delle Erinni come ombra che segue l'uccisore della madre ne *Il rimorso di Oreste*, ben diverso da quella memorabile identificazione delle dee nate dal sangue di Urano con i suggestivi baobab africani pensata da Pierpaolo Pasolini negli *Appunti per una Orestide africana* (1970).¹³

Nelle vicende artistiche figurative a noi più vicine (e pure in quelle contaminate e contigue alla scenografia), la figura di Agamennone, la sua rappresentazione fisica, sperimenta le molteplici strade della inventiva contemporanea: dalla condensazione monumentale e ierofanica alla concettualizzazione simbolica che talvolta non disdegna il kitsch e la banalità.

Arnaldo Pomodoro con una sorta di archeominimalismo pencilante tra il passato arcaico e quella cifra futuribile e fantatecnologica che gli appartiene, rifigura i protagonisti del dramma in poderose macchine sceniche, per la riscrittura di Emilio Isgrò, *l'Agamènnuni*, nella memorabile rappresentazione a Gibellina, nel 1983.¹⁴

Dimensioni colossali, tracce di meccanismi fossili, segni alfabetici misteriosi connotano la scenografia di Pomodoro, che si impone per la sua spettacolare e incombente potenza segnica da un lato, e di impenetrabile afasia dall'altro, in linea con le cancellature di Isgrò. L'operazione di Pomodoro trasforma i principali personaggi del dramma in forme simboliche, monumentali ed impenetrabili, in autorità drammaturgiche, poste sulla piazza in guisa di 'casse di risonanze della tradizione' come egli stesso ha precisato, ove si ripropongono i tragici eventi in un ciclo temporale che sembra non potere avere fine, che potremmo definire 'postmoderno' e che ripropone e ridefinisce l'Arcaico. Eccoci dunque in presenza di Agamennone che

da la Metafisica a Calvesi 1982.

13 Si veda a proposito Pasolini 1983.

14 Cf. Isgrò 1983. Sull'opera di Pomodoro in generale basti il riferimento a Hunter 1995 nonché Gualdoni 2007. Per le dichiarazioni di poetica, Esengrini 2014. Per Pomodoro scenografo, Calbi 2012.

si trasfigura nel Potere, Clitennestra nell'Ambizione, Cassandra nella Profezia ed Egisto nella Macchina. Forme primordiali, strutture a prima vista semplici ma che nascondono disposizioni tra l'osteologico e il meccanico, solidi solo in apparenza afasici, ma ambigui e polisemici, che accolgono nei loro penetranti misteriosi tutte le variati possibili di quella antica vicenda.

Ma dal *sublime d'en haut* si può pure scivolare immediatamente nel *sublime d'en bas* con il parodistico dileggio patafisico operato da Enrico Baj¹⁵ col suo *Agamennone* (1986-88) che si situa nella arlecchinesca serie dei *Generali* costituendone quasi un capostipite, mentre da ultimo, nella nostra trattazione, il segno essenziale e primitivo di Mimmo Paladino, tra i più celebri artisti della cosiddetta Transavanguardia,¹⁶ che illustra la riscrittura eschilea di Nanni Cagnone¹⁷ facendone un reperto arcaico e impassibile. Egli abbassa nel segno della sintesi estrema un Agamennone di cui si è persa la fisionomia (e che in effetti mai è comparso nella nostra esposizione fitta di comprimari, quasi fosse un invitato di pietra), aprendo così l'intera prosopografia eschilea a nuovi valori di senso in una circolarità temporale che è la cifra stessa della nostra stesa civiltà mediatica e postmoderna.

15 Rimandiamo a Baj 2008, 2009 e 2013; importante seppur datato Crispolti 1973.

16 Cf. Bonito Oliva 1979.

17 Cagnone 2011. Su Paladino bastino il recente Celant 2017 nonché, per una più storicizzata contestualizzazione, Bonito Oliva 1980.

Bibliografia

- Alfieri, V. (1783). *Tragedie di Vittorio Alfieri da Asti*, vol. 2. Siena: Pazzini Carli & figli.
- Allingham, P.V. (2014). «John Collier's Pre-Raphaelite Illustrations to *The Trum-pet-major*». *The Hardy Review*, 16(2), 50-91.
- Baj, E. (2008). *Dame e generali*. Milano: Skira.
- Baj, E. (2009). *La patafisica*. Milano: Abscondita.
- Baj, E. (2013). *Ecologia dell'arte*. Milano: Abscondita.
- Baldacci, P. (1997). *De Chirico 1888-1919. La metafisica*. Milano: Leonardo Arte.
- Bonito Oliva, A. (a cura di) (1979). *Opere fatte ad arte. Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Mimmo Paladino = Catalogo della mostra* (Acireale, 1979). Firenze: Centro Di.
- Bonito Oliva, A. (1980). *Achille Bonito Oliva con Mimmo Paladino*. Modena: Mazzoli.
- Bordes, P. (1996). *La mort de Brutus de Pierre-Narcisse Guérin*. Vizille: Musée de la Révolution française.
- Bottineau, J.; Foucart-Walter, E. (2006). *Pierre-Narcisse Guérin, 1774-1833*. Paris: De Baysen.
- Cagnone, N. (a cura di) (2011). *Aeschylus, "Agamemnon". Racconto per figure di Mimmo Paladino*. Modena: Mazzoli.
- Calbi, A. (a cura di) (2012). *Arnaldo Pomodoro. Il teatro scolpito*. Milano: Fondazione Arnaldo Pomodoro.
- Celant, G. (2017). *Mimmo Paladino*. Milano: Skira.
- Calvesi, M. (1982). *La metafisica schiarita da De Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*. Milano: Feltrinelli.
- Crispolti, E. (a cura di) (1973). *Catalogo generale Bolaffi dell'opera di Enrico Baj*. Torino: Giulio Bolaffi.
- Delécluze, É.-J. (1983). *Louis David, son école & et [sic] son temps souvenir*. Paris: Macula.
- Esengrini, S. (a cura di) (2014). *Forma, segno, spazio. Scritti e dichiarazioni sull'arte. Arnaldo Pomodoro*. Falciano: Maretti Editore.
- Ferrari (a cura di) (1988). Euripide, "Ifigenia in Tauride", "Ifigenia in Aulide". Milano: Rizzoli.
- Gualdoni, F. (2007). (a cura di), *Arnaldo Pomodoro. Catalogo ragionato della scultura*. 2 voll. Milano: Skira.
- Hunter, S. (1995). *Arnaldo Pomodoro*. Milano: Fabbri.
- Isgrò, E. (1983). *Agamennùni. L'Orestea di Gibellina, da Eschilo*. Milano: Feltrinelli.
- Isgrò, E. (1984). *I cuefuri. L'Orestea di Gibellina, da Eschilo*. Milano: Feltrinelli.
- Isgrò, E. (1985). *Villa Eumenidi. L'Orestea di Gibellina, da Eschilo*. Milano: Feltrinelli.
- Korchane, M. (2018). *Pierre Guérin, 1774-1833*. Paris: Mare & Martin.
- Medda, E. (1995). *Eschilo, "Orestea"*. Traduzione e note di E. Medda. Milano: Rizzoli.
- Pasolini, P.P. (1983). *Appunti per un'Orestide africana* (a cura di A. Costa). Copparo: Centro culturale di Copparo. [Rist. in *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, vol 1. Milano, 2001, 1175-96].
- Thévoz, M. (2003). *David, il teatro del crimine*. Trad. it. Milano: Abscondita.

Indice dei nomi, dei personaggi, dei luoghi, dei passi citati e delle cose notevoli

A

- Abramovich M. 234.
Abresch F.L. 25 n. 67.
Accio 6, 175-6, 178.
 Atreus 3 R.2: 139 n. 57.
 Clutemestra 6, 175-6, 178; X.41 D'Antò =
 X.41 R.3: 175.
Achemenidi 87-116.
Achille 62, 70-1 n. 5, 72, 76, 144-5 e n. 7,
146-7, 149 e n. 22, 151 e n. 28, 152, 154,
158-60 e nn. 58, 59, 201-2, 240.
Ade 94-5.
Admeto 16.
Agamennone (personaggio) 5-6, 11, 13-14
n. 25, 20 n. 48, 28, 30, 45 e n. 8, 46-8, 53,
62, 69-71 e n. 5, 72-3, 75-8 e n. 28, 79-80 e
n. 31, 81-2, 112-13 e nn. 111-12, 126 n. 1,
130-1 n. 27, 133-6 e n. 47, 137-9, 143-8 e
n. 20, 149-54 e n. 34, 155-8 e nn. 52-3, 159
e n. 55, 160 e n. 58, 161 e n. 62, 162-3,
168-70 e n. 4, 173-6, 178, 194, 200-3 n. 3,
204-6, 208-11, 213, 219, 223-5 n. 26, 226,
228, 237-9, 253, 260, 262-5, 269, 274-5,
277-8, 282-3.
Agamennone vedi
 Alfieri V. (*Agamennone*)
 Anagoor (*Agamennone*)
 Baj E. (*Agamennone*)
 Eschilo (*Agamennone*)
 Fossa E. (*Agamennone*)
 Isgrò E. (*Agamennùni*)
 Seneca (*Agamennone*)
Ahura Mazdā 101, 112.
Aiace 147, 157 n. 48, 240.
Albini U. 247 n. 8.
Alceo di Messene
 AP 16.5: 89 n. 15.
Alcesti 16, 228.
Alcmena 161 n. 63.
Alessandro Magno 159.
Alfieri V. 265 e nn. 26-7, 269, 277, 280.
 Agamennone 265, 277; Atto V, scena I, vv.
 1-13: 278 e n. 6; vv. 110-30: 278-80 e n. 7.
Algarotti F. 262-3.
Ali B. 238.
Alice (*Alice in Wonderland*) 219.
Anagoor
 Agamennone, Schiavi, Conversio 7,
 218, 221, 224-6, 247.
Andò V. 75.
Andolfi E. 244 n. 1.
Andromaca 61, 145 e n. 8, 153, 157 e n. 50,
158.
dell'Anguillara G.A. 262 n. 15.
Antico A. 252.

- Antigone** 20 n. 48, 49, 59, 129, 173 n. 7, 207.
Antioco I Commagene 109-10.
Antologia Palatina (AP) (vedi anche **Alceo di Messene**) 60.
Anzu 110.
Apaōša 101-3, 114.
Apollonio (Apollon.)
Lessico omerico (Lex.) p. 117, 1 Bekker: 52 n. 22.
Apollo 48-9, 112 e n. 104, 126, 139 n. 54, 208-9, 211, 226, 237.
[Apollodoro] (ps.-Apollod.) 170 n. 3.
Epitome della Biblioteca (Epit.) 2.14: 129 n. 11; 6.24: 170.
aposiopesi 200, 283.
Archelao 74.
Archivio Zeta 3-4.
Arellio Fusco 148 n. 18, 161 n. 62.
Arendt H. 224.
Aristide Quintiliano (Aristid. Quint.) 1.14.29 ss.: 24 n. 61.
Aristofane (Aristoph.) 23, 62, 80.
Acarnesi vv. 630-2: 80.
Cavalieri (Eq.) v. 1087: 111.
Pluto (Pl.) v. 768: 60 n. 45.
Rane (Ra.) vv. 374: 28; 1208-45: 64 n. 56; 1457: 28.
Tesmofoiazuse (Thesm.) vv. 382: 58 n. 37.
Uccelli (Av.) vv. 1240: 56 e n. 34.
Vespe 10 n. 5.
Aristosseno (Aristox.)
Elementi ritmici (Rhyth.) 18.16 ss.: 24 n. 61.
Aristotele (Aristot.) 45 e n. 8, 151, 156, 262, 265.
Poetica (Po.) 62; 1453a 5-10: 262; 1548b 22-4: 45 e n. 8, 62 n. 50.
Retorica (Rhet.) 1389a: 151.
Artaud A. 234.
arte 89 n. 18, 240, 273-84.
Artemide (vedi anche **Diana**) 75, 277.
Artemidoro 3.18-19: 89 n. 15.
Astianatte 144-5 e nn. 8-9, 151 n. 28, 157.
Atena 14-15 e n. 30, 53, 71-2 n. 8, 239, 269.
Atossa 86 e nn. 5-6, 87 e n. 8, 88-9 n. 18, 106, 111-12 e n. 104.
Atreo 13, 126 n. 2, 131-2, 135 e n. 42, 136-8 e n. 52, 139, 208, 218, 222-3
Atridi, casa degli (vedi anche **Agamennone, Atreo, Tieste**) 6, 13, 127 n. 4, 138 n. 52, 148 n. 18, 169, 200, 209, 219, 221-2, 237-8, 258, 260, 265.
attore 21, 58, 62, 220, 222-4, 227-8, 234-5, 238-40, 245, 248, 252.
Aurelio A. 259, 262.
autocitazione 52-6.
autorialità 10, 27, 45, 52-3, 80, 126 e n. 2, 138-9, 168, 184, 190-1, 195, 212 n. 8, 232-3, 238, 244-5, 275.
Axelson B. 154 n. 36.
Azarnouche S. 86 n. 1, 104, 115 n. 117.

B

- Badoer G.** 194.
Badolato N. 259.
Baj E.
Agamennone 284.
Baudino R. 222 n. 19, 223.
Bausch P. 234.
Barthes R. 236.
Baudrillard J. 236.
Bazzini M. 253 n. 21.
Behzād 104 n. 67.
Belfiore E. 90.
Belina A. 268 e n. 36, 269.
Bellini F. 222.
Belmesseri G. 183 n. 9.
Benedetti F. 245.
Benson F. 281 n. 9.
Benveniste E. 107 n. 74, 108 n. 88.
Bergson L. 46 n. 10, 48.
Berno F.R. 6.
Bianconiglio (Alice in Wonderland) 219.
Bierl A. 232.
Bläske S. 236 n. 16, 238.
Blomfield C. 24.
Boccaccio G. 259, 262 n. 15, 264-5 e n. 24.
Le donne famose (de mulieribus claris) XXIII: 265 n. 24; XXIV: 265 n. 24; XXXIV: 264-5.
Genealogie 259, 262 n. 15.
Bollack J. 218.
Bortolini E. 86 n. 1, 90.

- | | |
|--|---|
| <p>Bosse C. 233.
 Brecht B. 234.
 Breivik A. 235.
 Briseide 72.
 Broch H. 224.
 Brown Ferrario S. 257.</p> | <p>Brumoy E. 263.
 Burchiello (Domenico di Giovanni) <i>Ri-
 me</i> 188 n. 33.
 Burian P. 73
 Burney C. 24, 26.
 Bush G.W. 232.</p> |
|--|---|

C

- | | |
|--|---|
| <p>Caetani D. 6, 183 n. 9, 184 nn. 24-5, 192-4.
 Calder W.M. 146.
 Calcante 75-6, 79, 144, 145 n. 9.
 Calenda A. 247 n. 8.
 Caligola 132.
 Callimaco (Call.)
 <i>Inno a Zeus (Jov.)</i> 33-4: 60 n. 45.
 Cambellotti D. 246.
 canto vedi musica.
 Capcasa M. 186 n. 24.
 Capirossi A. 6.
 Carriglio P. 247 n. 8.
 Carroll L. 219.
 Casali G. 7.
 Casamento A. 6.
 Cassandra 6, 11 e n. 15, 28, 53, 57-8 e n. 40,
 59, 62, 113, 126 e n. 1, 131 e n. 27, 133-9,
 148, 160 n. 58, 169, 174, 178, 201, 209-10,
 223, 226, 228, 240, 253, 269, 284.
 Castellucci R. 219-20, 232.
 Castrì M. 222 e n. 22.
 Catone il Censore 151.
 Cavalli F. 259 n. 8.
 cavallo 86, 88-9 n. 15, 90 e n. 23, 92-105,
 109, 113-16, 249.
 Cavazza F. 184 e n. 15.
 Caviglia F. 148, 150.
 Cerbero 135.
 Cesare (Caes.)
 <i>Guerra gallica (bell. Gall.)</i> 6.13-14: 159
 n. 55.
 Charpentier J. 107.
 Churchill C. 237.
 Cicerone (Cic.) 136 n. 47, 151, 153, 162,
 176.
 <i>Accademici posteriori (acad. post.)</i> 10:
 168 n. 1.
 <i>Lettere ad Attico (Att.)</i> 14.17a: 160 n. 57.
 <i>Lettere familiari (fam.)</i> 4.5.4: 153;
 7.1.2-3: 176.</p> | <p><i>Il poeta Archia (Arch.)</i> 24: 159 n. 54.
 <i>Tusculanae disputationes (Tusc.)</i> 1.98:
 136 n. 47; 3.29: 162.
 <i>La vecchiaia (de sen.)</i> 20: 151.
 Ciclopi 70 n. 1.
 Cimone 89 n. 15.
 Ciro il Grande 110.
 Claudio, imperatore 159 n. 55, 194.
 Cleone 76 n. 19, 78 e n. 27, 80 e n. 32.
 Clitemestra 5-6, 11-15 e n. 30, 16, 19 n. 46,
 20, 26-7, 30, 45 n. 8, 54-5 e n. 29, 57-9 e n.
 41, 71, 76 e n. 21, 77 e n. 24, 78-9 n. 30, 80,
 112-13, 126 n. 1, 127 n. 4, 131 e nn. 24, 27,
 134, 136-8 e n. 52, 139, 151, 168-70 n. 4,
 171-7 e n. 16, 178, 193-4, 200-1, 203-11,
 213-15, 228, 253, 260, 263-5, 268-9, 275-8,
 280-1 n. 9, 282, 284.
 Collier J. 280 e n. 8, 282 e fig. 2.
 colori 90 e n. 23, 100, 103-4, 114, 168, 209,
 225, 228, 240, 245, 275.
 comico 56-7, 71, 160, 189, 284.
 commento 73, 145, 186 n. 25, 188, 190-4,
 252, 267, 277.
 Condello F. 3.
 Contarini B. 185 n. 20.
 Conti M. 252.
 Conti N. 262 n. 15.
 Coro 5, 10-14 n. 25, 15 n. 28, 16-17, 20 e n.
 48, 21, 26-7, 30, 55 e n. 30, 56 n. 33, 59 e n.
 41, 80, 87 n. 8, 89 n. 15, 112 n. 105, 132,
 135 n. 44, 136 n. 52, 145 e n. 9, 147 e n. 15,
 148, 168-9, 172, 175, 182, 186-7 e n. 27,
 202, 209, 223, 232, 239, 245, 252-3, 258,
 266-9, 277.
 <i>Corpus inscriptionum Latinarum (CIL)</i> I²
 15: 150.
 Corrao F. 244 n. 1, 253 n. 20.
 Corrao L. 245.
 Cosimi E. 221.
 Creonte 49, 56 n. 33, 59.</p> |
|--|---|

Crise 72.
Crisotemi 172-3, 178.
Crivelli F. 245.
Cusumano N. 5.
Cuticchio M. 252-3.

D

Dahlhaus C. 261.
Dalisi L. 222.
Dante 182 n. 1, 189.
 Commedia 182 n. 1, 189-90, 196.
 Inferno 189-90; 1.2: 190; 1.5: 190; 1.7:
 190; 1.48: 190; 1.90: 190; 1.114: 90; 4.11:
 190; 4.13: 190; 7.80: 190; 7.82: 190; 7.84:
 190; 30: 190 n. 39; 33.61-3: 189.
 Purgatorio 22: 190 n. 39; 25.35: 190;
 25.37: 190; 25.39: 190; 25.70: 190 n. 40.
Dante E. 253.
Dardano 135.
Dario I 87 e n. 7, 88-9 n. 18, 110.
Darmesteter J. 107.
David J.-L. 275 e n. 3.
De Chirico G. 282-3.
decisione, deliberazione 11, 69-83, 148,
 161, 200, 207-8, 214, 240, 269.
Decreus F. 227.
Defendino da Genova 183.
De Fusco L. 247 n. 8.
Degiovanni L. 6.
Degl'Innocenti Pierini R. 152.
Deianira 138 n. 54, 264-5 e n. 24.
Deifobo 134.
Delacroix E. 274 e n. 2.
Del Corno D. 270 n. 46.
De Marinis M. 234.
democrazia 69-70, 72-4, 76 n. 19, 77-8 e n.
 27, 80-1.
De Simone R. 247 n. 8.
Dēnkard 231: 115; 296: 115.
Derai S. 224-6.
Devereux J. 87.
Diana (vedi anche Artemide) 187 n. 27.
Di Benedetto V. 71.
Diderot D. 263.
Di Martino G. 247 n. 8.
Dinos 213.
Diodoto 78 e n. 27.
Dione di Prusa 183 n. 9.
Dionisotti C. 183.
Dolone 157 n. 48.
drammaturgia 10, 14-17, 21, 54-5, 57-62,
 65, 73, 76-7, 144 e n. 6, 147, 158 n. 53,
 168-70, 218-19, 221-2, 224-5, 227, 229,
 248, 258, 261, 264, 267-8, 270, 274, 283.
Droysen J.G. 267 e n. 35.
Ducroux H. 234.
Dutroux M. 235.
Dwan L. 207.

E

Ecuba 145, 147 n. 15, 154, 158-9 e n. 56.
Edipo 126, 128 e n. 8, 129 e n. 11, 130, 132,
 146, 266.
edizioni a stampa
 Manchester, John Rylands Library,
 19001 186.
 Paris, Bibliothèque nationale de
 France, Rés. M-Yc-297 186.
Efestione (Hephaest.) 23.
 Sui poemi (de poematis) p. 67, 20-2 C.:
 19 n. 40.
Egisto 6, 14, 53, 59 n. 41, 60, 71, 129 e n. 14,
 130-1 e n. 27, 132-3 n. 35, 134 e n. 40,
 136-8 e n. 52, 139, 169, 172-7 e n. 16, 178,
 193-4, 201, 207 n. 6, 210, 212-15, 223-4,
 253, 264-5, 268 e n. 38, 269, 275, 277-8,
 284
Elena 19, 28, 75, 79, 137-8, 211.
Elettra 6, 14 n. 25, 20 n. 48, 60, 129 n. 14,
 168-77 e n. 16, 178, 201, 207 n. 6, 209-10,
 212-15, 223, 228, 245, 260, 270 e n. 49.
Eliodoro, grammatico 23.
Enea 70 n. 1, 156.

- Enia D.** 253.
- Enki** 110.
- Ennio** 134 n. 41.
Alessandro 69 Joc. = *TrRF* 21, pp. 66-8
M.: 134 n. 41.
Annali (ann.) 123 Sk.: 150.
Tragedie 48 Joc. = *TrRF* 151, pp. 292-300
M.: 150.
- epico, epos** 12, 42, 44-7, 51, 54, 62-4, 70, 73,
86, 149-50, 156, 168, 184, 283.
- epitetico** 45-8, 53 n. 24, 64 n. 55, 70-1, 160-1,
183 n. 10.
- Era** (vedi anche **Giunone**) 72 n. 8.
- Ercolani A.** 54.
- Ercole** 138 n. 54, 264-5 e n. 24.
- Eriinni** (vedi anche **Furia, -e**) 12-15, 127 n.
4, 200, 208, 233, 237, 239, 283.
- Ermione** 77.
- Erodoto (Hdt.)** 7.8γ.1: 89 n. 15; 7.51.1: 58 n.
37.
- Eschilo (Aesch.)** 3, 5-6, 10-11, 16-17, 20 e
nn. 47-8, 23, 28, 44 n. 5, 45-8 n. 16, 49,
51-4 e nn. 26, 28, 55, 57-8, 60 n. 43, 61-3 e
n. 53, 64 n. 56, 65, 86, 88, 90 n. 19, 91,
94-5, 102, 104-5, 111, 114, 116, 126 n. 1,
131 nn. 24, 27, 132-3, 135 n. 44, 136, 138
n. 52, 167-9, 172, 175, 200-5, 209, 215,
222, 226, 231-2, 236-7, 239-40, 244-8, 253,
257-65 e n. 26, 266-70, 276.
Agamennone (Ag.) 3, 5-6, 9, 11, 14-17,
21-3, 26, 42-4 n. 5, 46-7, 51, 57-8, 61,
63-4, 70, 112, 167, 169, 175-6, 200, 202,
203 n. 2, 204, 218-24, 237-9, 244, 246-7
n. 8, 252, 258, 260-70, 276, 281 n. 9; vv.
1: 51, 64; 1-3: 48; 9: 44 n. 5; 11: 172; 20:
64; 29: 46; 42: 47 n. 15; 69-82: 135 n. 44;
84: 47; 85: 63 n. 53; 202: 28 n. 90; 215: 28
n. 90; 218-47: 218; 224-5: 225 n. 26;
228-47: 202; 231-8: 203 e n. 3; 232: 202;
235-7: 225; 265: 47 n. 15; 277: 11 n. 7;
278: 51 n. 20; 279: 47 n. 15; 338: 46 n. 10;
339: 52 n. 23; 343: 64; 343-4: 53; 348:
54-5 n. 32; 351: 11 n. 8; 479-86: 11 n. 7;
482: 51; 489: 56 n. 33; 503: 47, 65; 506:
47, 65; 509: 48; 513: 48; 522: 47 n. 15;
522-3: 47 n. 15; 523: 47-8 e n. 18, 65;
524-6: 56; 526: 65; 527: 52 n. 23; 530: 48;
582: 54 n. 28; 590-3: 11 n. 9; 605-11: 11
n. 10; 618: 52; 658: 44 n. 5; 846: 223 n.
23; 855: 55 n. 30; 855-913: 11 n. 13, 204;
861-913: 11 n. 10; 877-85: 170; 905-7:
112-13; 910-13: 276-7 e n. 4; 914: 48 n.
16; 914-17: 57; 914-57: 223; 916: 65; 925:
223; 929: 54 n. 26; 935-6: 113; 940: 11 n.
11; 957: 62; 1035: 58, 60-1, 65; 1035-9:
59; 1054: 51 n. 20; 1068: 58; 1125-8: 11
n. 15; 1125-9: 126 n. 1; 1214-41: 126 n. 1;
1217-22: 138 n. 52; 1224: 134 n. 40;
1228: 11 n. 14; 1228-31: 11 n. 15; 1232-6:
11 n. 15; 1236-8: 53; 1238: 64; 1256-61:
126 n. 1; 1259: 134 n. 40; 1286: 46; 1296:
57; 1306: 63 n. 53; 1313: 65; 1313-14: 62;
1330: 58; 1343-5: 45 n. 8; 1372: 12 n. 16;
1372 ss.: 11 n. 13; 1377-8: 11 n. 12; 1379:
46 n. 10, 282 e n. 10; 1384-7: 282 e n. 11;
1388-90: 282 e n. 10; 1389-92: 12 n. 16;
1390-4: 11 n. 11; 1393: 55; 1399: 11 n.
11; 1399-406: 12; 1401-3: 11 n. 11;
1401-6: 55 n. 29; 1404-6: 11 n. 12, 55;
1406: 54-5 e n. 30; 1407-11: 12 n. 18, 23;
1407a-47: 13 n. 21; 1407-576: 5, 12,
32-7; 1417-18: 13 n. 19; 1426-30: 13 n.
19, 23; 1448 ss.: 13; 1448-9: 26 e n. 76;
1448-575: 13 n. 21; 1455-61: 18-19 n. 42,
23, 26-7; 1455b-8: 26 n. 77; 1456: 28;
1457: 31; 1458: 26, 28; 1459-61: 26 n. 77;
1462-7: 13; 1468: 13; 1468-9: 26 e n. 76;
1468-74: 27; 1474-5: 17 n. 39; 1475-80:
13 e n. 23; 1475 ss.: 26; 1489-96: 18-19
n. 43; 1497-505: 138 n. 52; 1501: 13 e n.
23, 16 n. 36; 1502-4: 13 e n. 23; 1513-20:
18-19 nn. 41, 43; 1524-7: 13; 1525-6: 47;
1530: 14 n. 24; 1537: 19; 1537/8-46: 26
n. 77, 29; 1537-50: 18-19, 23, 26, 29;
1538-50: 30; 1542: 30; 1544: 30 n. 94;
1545: 30 e n. 94; 1547-50: 29; 1547/8-50:
26 n. 77; 1560-6: 27; 1566: 14 n. 24;
1566-7: 17 n. 39; 1567 ss.: 27; 1577-611:
138 n. 52, 218, 268; 1588: 47; 1609: 51 n.
20; 1633-5: 175; 1638-9: 175; 1639-42:
175; 1661: 54-5 e n. 32, 65.
- Coefore (Choeph.)** 14 e n. 25, 176, 200,
220, 224, 246-7 e n. 8, 252; vv. 252: 61;
306-14: 14 n. 25, 20 n. 48; 306-478: 20 n.
48; 340-4: 20 n. 48; 372-9: 20 n. 48;
400-4: 20 n. 48; 429-33: 19 n. 45; 439-43:
19 n. 45; 476-8: 14 n. 25, 20 n. 48;
306-478: 14 n. 25; 521: 54; 554: 55 n. 31,
60; 707-18: 59 n. 41; 781: 62; 803: 25 n.
70; 815: 25 n. 70; 848-50: 59 n. 41; 930:
59 n. 41.

- Eumenidi (Eum.)** 9, 12, 14-16, 220-2, 238-40, 247 e n. 8, 252; vv. 81-2: 53 n. 24; 82-3: 49; 83: 51; 94-139: 127 n. 4; 149-50: 25; 254: 12 n. 16; 313b: 28 n. 87; 348: 28 n. 87; 350: 28 n. 87; 361: 28 n. 87; 363: 28 n. 87; 531: 28 n. 87; 543: 28 n. 87; 646: 53 n. 24; 710: 54 n. 28; 778-891: 15 n. 32; 778-1020: 14 n. 26, 15 n. 30; 840: 26; 916-1020: 15 n. 33; 927-37: 15 n. 31; 948-55: 15 n. 31; 960: 28 n. 87; 968-75: 15 n. 31; 970-1: 15 n. 34; 980: 28 n. 87; 988-95: 15 n. 31; 996: 31 n. 99; 1003-13: 15 n. 31; 1014: 31 n. 99.
- Filottete** 45 e n. 8
- frammenti** F 47a, 785: 54 n. 28; F 253: 45 n. 8 (vedi **Filottete**); F 451k(a), 7: 51.
- Orestea** 9, 14, 113, 201, 204 n. 4, 209, 217-18 n. 1, 221-2, 226, 228, 232-3, 236, 238-9, 244, 246-8, 253, 260 n. 11, 263-8, 270 e n. 46, 273-4.
- Persiani (Pers.)** 10, 52, 86, 95, 102, 105, 112 n. 105; vv. 50: 89 n. 16; 176-200: 87-8; 197: 114; 201-14: 106-7; 261: 52 e n. 23; 343: 54; 525: 46 n. 10; 697-9: 10 n. 1; 759: 46 n. 10; 796-7: 52; 811: 52 n. 23; 849: 62; 866: 28 n. 87; 870: 28 n. 87; 874: 28 n. 76; 878: 28 n. 87; 932-49: 20 n. 48; 974-87: 20 n. 48; 987: 25 n. 69; 988-1001: 20 n. 48; 1001: 25 n. 69.
- Prometeo incatenato (PV)** 14-15 nn. 28-9, 16; vv. 114-92: 14 n. 27; 316: 51 n. 20; 392: 59; 749-50: 50-1 e n. 20; 754: 51 n. 20; 773: 50; 941: 48 n. 17.
- Sette a Tebe (Sept.)** 240; vv. 187: 54 n. 26; 225: 54; 446: 46 n. 10; 609: 61; 658: 61; 659: 56 n. 33; 713: 58 n. 37.
- Supplici (Suppl.)** vv. 44: 28 n. 87; 53: 28 n. 87; 144: 28 n. 91; 269: 47; 292: 47; 339: 51 e n. 20; 448: 53 n. 24; 949: 59; 1072-3: 53 n. 24.
- Esichio (Hesych.)** v 666-7: 52 n. 22.
- Esiodo** 48.
- Eteocle** 56 n. 33.
- Ettore** 134 e n. 41, 149 e n. 22, 151 n. 28, 153, 157, 161 n. 59.
- Euripide** 5-6, 16-17, 20 n. 48, 44 n. 6, 45-8 e n. 27, 51-2, 63-4 nn. 54, 56, 74, 127 n. 4, 131 n. 27, 138 n. 52, 146-7, 156, 158, 160 n. 58, 170 n. 4, 176, 178 n. 17, 200-1, 203 n. 3, 218, 222, 236, 246 n. 7, 253 n. 21, 258-9, 262-3, 277.
- Alcesti (Alc.)** 16; vv. 243-79: 38; 861-933: 16; 915: 60 n. 46; 1064-5: 59 n. 42; 1110: 60; 1153: 52.
- Alcmeone a Corinto** 74
- Andromaca (Andr.)** vv. 424: 50; 501-44: 16; 545-6: 17; 804: 61; 1173-230: 16, 20 n. 48; 1186-96: 20 n. 48; 1226-30: 16; 1243: 61.
- Baccanti (Ba.)** 74, 236; vv. 912-13: 61 e n. 47.
- Ecuba (Hec.)** 70, 127 n. 4, 146; vv. 40-4: 146; 98 ss.: 147; 116: 148; 120: 148; 121-2: 160 n. 58; 157: 28; 200: 28; 260-1: 159; 278: 158; 939: 52; 1177: 58 n. 37.
- Elena (Hel.)** 222, vv. 111: 51 n. 20; 278: 50; 842: 60 n. 43; 1017: 58 n. 37; 1034: 51 n. 20; 1170: 60 n. 43
- Elettra (El.)** 176, 201, 222; vv. 16-18: 170 n. 4; 112 ss.: 20 n. 48; 115-26: 20 n. 48; 127 ss.: 20 n. 48; 140-1: 20 n. 48; 157-8: 20 n. 48, 131 n. 27; 321-2: 129 n. 9; 959-61: 60; 1291: 50.
- Eracle (Her.)** vv. 586-7: 50; 642-3: 61; 811-12: 50; 961-6: 161 n. 63; 1050-1: 60 n. 43.
- Fenicie (Phoen.)** vv. 469: 55 n. 31; 592: 59; 1012: 54 n. 28; 1233: 47; 1480-508: 20 n. 48; 1542: 28 n. 90; 1627-8: 60 n. 43; 1636: 59; 1660: 60 n. 43.
- Filottete** 45 e n. 8
- frammenti** TRGF, F 223, 61 K.: 60 n. 46; F 282, 26 K.: 49-50; F 311 K.: 60; F 671 K.: 60; F 792 K.: 45 n. 8; F 964: 162-3 K.
- Ifigenia in Aulide (IA)** 5, 47, 70-1, 73-5, 77 e n. 26, 78, 82, 148, 201-2, 218, 222, 263, 277; vv. 16-19: 76 n. 21; 35-42: 79; 107-9: 79; 139-52: 81; 324: 80 n. 31; 332-4: 79; 363-8: 79-80; 420: 57; 446-9: 76 n. 21; 450: 76; 463-4: 203 n. 3; 470: 60 n. 46; 686: 48 n. 16; 784-94: 21 n. 50; 1106: 48 n. 16; 1129-45: 201; 1146: 76; 1179-84: 277 e n. 5; 1196-202: 76 n. 21, 77; 1206-7: 77 e n. 24; 1211-75: 201; 1344-401: 201; 1500-9: 21 n. 50.
- Ifigenia in Tauride (IT)** 222-3, 263; v. 342: 60 n. 44.
- Ion** vv. 904: 28; 909: 28; 912: 28; 917a: 28.
- Ippolito (Hipp.)** vv. 4: 44 n. 5; 617: 44 n. 5; 629: 50; 1265: 60 n. 43.
- Medea (Med.)** 253 n. 20; vv. 96-212: 16; 333: 50; 752: 44 n. 5; 1351-2: 57.

- Oreste (Or.)** 201, 222; vv. 322-8: 21 n. 50; 338-44: 21 n. 50; 850-1: 58 n. 37; 1203: 54 n. 28; 1251: 51 n. 20; 1508: 47 n. 12; 1612: 55.
[Reso] (Rh.) 82 n. 35; vv. 474: 50; 642-3: 61 n. 47; 823: 26 e n. 76.
Supplici (Suppl.) 82 n. 35; vv. 9: 47 n. 12; 397: 50; 874: 47 n. 12; 1176: 47 n. 12; 1185: 47 n. 12; 1191: 47; 1195: 47 n. 12.
- Troiane (Tro.)** 146, 156, 158, 178 n. 17, 236; vv. 39-40: 146 e n. 11; 260-70; 875: 47 n. 12; 271: 50; 547-50: 156; 622-3: 158; 880-2: 60 n. 43.
- Euristeo** 161 n. 63.
Ewans M. 258-9.

F

- Fabre J.**
Mount Olympus 7, 218, 221, 226 n. 28, 227-8, 247.
- fantasma** 127 e n. 4, 127-8, 130-1 e n. 27, 132-4 n. 41, 136-7, 146, 189, 215, 223, 240.
- Farfengo B.** 185 n. 19.
- Farnabius (Fanaby) T.** 155 n. 37.
- Faustini G.** 265.
- Favrotto G.** 225.
- Febo** 129 e n. 10, 130, 133 e n. 35, 136.
- femminile, femminilità** 11 e nn. 11, 15, 12, 15 n. 30, 19 e nn. 41, 46, 54-5 e n. 32, 76 e n. 22, 137-8, 158, 172, 193-4, 211, 213, 225 e n. 26, 228, 240, 252, 280 n. 8.
- Ferrari G.R.** 90
- figlia, figlio** (vedi anche **Egisto, Elettra, Ifigenia, incesto, madre, Oreste, padre, Polissena, Tieste**) 13, 76 e n. 21, 77, 79, 81, 129-31 e n. 27, 132-3, 137-9, 146, 148, 153-4, 158, 169-72, 174, 176-7, 191, 200, 203, 206, 210, 212-13, 215, 223, 225 e n. 26, 262, 267, 269-70, 277.
- Filelfo F.** 183 n. 9.
- finale** 9-20, 76, 113, 146, 167-78, 215, 224, 236, 238, 264, 268-9.
- Finley J.H.** 74 e n. 12.
- Folena M.** 222 n. 19.
- fonte** vedi **modello**.
- formularità** (vedi anche **ripetizione**) 41-2 e n. 3, 43-65, 71, 130, 160.
- Fossa E.** 6, 182 e n. 2, 183 e nn. 7, 10-11, 184-5 e n. 19, 22, 186 e n. 24, 187 nn. 27-8, 188-94 e nn. 53-4, 195-6.
- Agamennone** 182-3 n. 10, 184, 186, 194; vv. 1: 190; 2: 190; 3: 190; 5: 190; 7: 190; 8: 190 n. 40; 10-11: 190; 25-7: 188; 26: 190; 31-3: 190; 34-6: 192; 37-9: 191-2; 49-51: 191; 118: 190; 120: 190; 122: 190; 148: 190; 150: 190; 152: 190; 217-22: 193; 392-3: 191; 525-7: 191.
- dedica** vv. 1-6: 187 n. 28; 8: 187 n. 28; 16-21: 187 n. 28; 22-30: 184-5.
- Bucholica volgare** 183 n. 10, 184.
- Galvano** 184-5, 188, 191 n. 45, 196.
- Virgiliana** 185, 189.
- Fossa M.** 185 e n. 19.
- Fraenkel E.** 41, 58.
- Furia, -e** (vedi anche **Erinni**) 15, 127-8, 132.
- Fusillo M.** 7, 221 n. 17.

G

- Galeno (Gal.)**
Περὶ ἀλυψίας 52: 162 n. 68.
Sulle dottrine di Ippocrate e Platone (de plac. Hippocr. et Plat.) 4.7.9: 162 n. 68.
- Galvani, G.** 5, 269 n. 2.
- García R.** 252.
- Garvie A.** 52, 111.
- Gassman V.** 231, 247.
- genere** 10, 20, 24, 45, 47-8, 51, 55, 58-64, 168, 182, 184-5, 189, 193-4, 234 n. 5, 257-8, 260-2, 268-9, 270.
- Géricault T.** 274.
- Ghaieb D.A.** 239.

- | | |
|--|---|
| Glinnucci F. (vedi Pizio da Montevarchi) | Gluck C.W. 263. |
| Giacomo Filippo da Ferrara 183. | Gnecchi V. 240. |
| Giocasta 59. | Griffith M. 63. |
| Giovannelli M. 6. | Gronovius J.F. 144 n. 1. |
| Giove 132, 187 n. 27. | Grotowski J. 234. |
| Giovenale | Guérin P.-N. 274 e n. 2, 275, 277-8, 280-1 e
fig. 1. |
| <i>satira</i> 6: 194. | Guidotti G. 4. |
| Giunone (vedi anche Era) 127. | Guitart K. 240. |
| Givone S. 224. | |

H

- | | |
|-----------------------|------------------------------|
| Hainsworth G.B. 44-5. | Helios (vedi anche Sole) 94. |
| Hall P. 247. | Hermann G. 24, 26. |
| Hardie P. 156. | Herrmann K.E. 220. |
| Harmatta J. 108-10. | Hoekstra A. 45. |
| Hassuri A. 107. | Hussein S. 239. |
| Havelock E. 42-3. | |

I

- | | |
|---|---|
| Iannucci A. 86 n. 1, 89 n. 15, 244 n. 1. | <i>Inscriptiones Latinae selectae (ILS)</i> 6: 150. |
| Ianthe 212-13, 215. | Ione di Chio <i>FGrHist</i> 392 F 14: 89 n. 15 |
| Ifigenia 6-7, 13, 16, 75-6 e n. 21, 77-8 n. 28,
79, 82, 139, 148, 161 e n. 62, 175, 200-6,
208, 213-14, 218-19, 222-3, 225, 228, 237,
257-8, 260, 263, 265, 277. | Isgrò E. 7, 244 e n. 1, 245-9 n. 13, 252-3 e
nn. 20-1, 283. |
| Igino (Hyg.) | <i>Oresteia di Gibellina (Agamennùni, I
 cufuri, Villa Eumenidi)</i> 244-53. |
| <i>Favole (Fab.)</i> 88, 254: 129 n. 4; 117: 170. | Isidoro di Siviglia |
| incesto 128-30 e n. 18, 132, 135. | <i>Origines</i> 196. |
| inferi 126-8, 130, 133-5, 189-90, 240. | Isocrate 51, 136 n. 47. |
| Ingoglia B. 252-3. | Ispone (Lucio Cornelio) 150. |
| | Issione 190. |

J

- | | |
|-------------------|-------------|
| Juan F. 77 n. 24. | Job E. 220. |
|-------------------|-------------|

K

- | | |
|------------------------|---------------------|
| Kafka F. 240. | Koun K. 247. |
| Kane S. 239. | Kriegenburg A. 232. |
| Kay Khosrow 104 n. 67. | Kübar R. 239. |
| Kərāsāspa 102. | |

L

- Lachmann K. 177 n. 15.
lamento 14 n. 25, 17 e n. 39, 19 e nn. 41, 46,
20 e n. 48, 29, 101, 145, 152, 154, 173, 245.
Langlois J.-M. 240.
La Harpe J.-F. de 264.
Laio 126-8 e n. 8.
Landino C. 182 n. 1, 184 n. 17, 187 n. 27.
Xandra 184 n. 17, 187 n. 27.
Latella A. 7, 218, 221-2, 224, 226, 247.
Santa estasi 7, 221-4.
Leandro 201, 210-15.
Lenin V.I. 236.
Leysen J. 238.
Leo F. 174 n. 9.
Lessing G.E. 274.
Lidi L. 223.
Lippi M.L. 185.
Livermore D. 247 n. 8.
Livio (Liv.) 26.31.2: 162; 45.27.9: 160 n. 57.
Livio Andronico 6, 174, 176.
Aegisthus 6, 174-6; 2 Schauer: 174.
Equos Troianus 176.
Lomiento L. 5, 269 n. 2.
Lommel H. 107.
Loredan L. 188.
Luciano di Samosata
Menippo 87 n. 7.
Lucignani L. 231, 247.
Lucrezio (Lucret.) 2.734: 177 n. 15
Lugari N. 183 e n. 9, 184, 187.
Luoni M. 222 n. 19.

M

- Macdonald J. 237 n. 17.
MacKenzie D.N. 108.
madre (vedi anche *Andromaca*, *Atossa*,
Clitemestra, *Ecuba*, *Tóibín C.*) 86, 132,
149, 171-2, 175, 200, 202, 204, 208,
211-15, 265.
Mainiuu 99-9, 104.
maledizione (vedi anche *Tieste*) 27, 126-7,
130, 134, 172, 203 n. 3, 206.
Malipiero G.F. 246.
Manna P. 183 n. 9.
manoscritti
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, plut. 31.8: 23; plut. 32.9: 25 n. 70.
Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", II F 31: 23.
Ravenna, Biblioteca Classense, 106: 183.
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, gr. Z. 616 (= 663): 23.
Marcello (Claudio) 162.
Marmitta G.B. 6, 186 nn. 24-5, 188, 190.
Martone M. 240.
Marx K. 237.
maschile 11, 19 e n. 41, 76 e n. 22, 134 n. 40,
137-8 e n. 54, 151 e n. 28, 172, 175, 252.
Mattiuzzo C. 222 n. 19.
Mazzoli G. 154.
Mazzoni G. 224.
Medea 137, 139, 151, 228.
Medda E. 6, 12, 18, 30, 41, 48, 56, 86 n. 1, 90
n. 19, 106 n. 69, 111 e n. 101, 267-8.
Mejerchol'd V.E. 234.
Melville H. 219.
Menegoni M. 224.
Menelao 16, 47 n. 15, 52, 71, 75, 77-8 n. 28,
79 e n. 30, 80 e n. 31, 82, 131 n. 27, 147-
Merkel A. 232.
Merli F. 222 n. 19.
Messalina 194.
metafora 11, 56-7, 62, 89 n. 15, 103, 153-4,
156-7 n. 50, 204-5, 247.
Metastasio P. 259.
Metello (Lucio Cecilio) 150.
metonimia (vedi anche *regalità*) 155 n. 37,
157.
metrica 10-31, 43, 45 n. 9, 46, 49, 51, 53 n.
24, 55, 59, 61, 63, 184 n. 17, 186-7 e nn.
27-8, 193-5, 252, 269.
Milaud D. 270 n. 48.
Milio V. 249 n. 13.
Mitros 201, 207 n. 6, 210-12, 214.
Mnouchkine A.
Les Atrides 218, 222, 232, 247.

- modello (vedi anche Accio, Alfieri V., Dante A., Euripide, *Troiane*, Livio Andronico, Ovidio, Pacuvio, Sofocle, Elettra, Virgilio) 16, 54, 62-4, 93-4, 111, 126 n. 1, 127 e n. 4, 129 n. 13, 138 n. 52, 145 n. 7, 146, 152, 156 e n. 43, 158, 160 n. 58, 168-9 n. 2, 170-8, 187 n. 27, 188-90, 201-2, 205, 207-8, 210, 218, 231-2, 236, 253, 259-60, 262-8.
- Moneglia A. 259 n. 8.
- da Monferrato G.A. 182 e n. 1.
- de Monticelli R. 220.
- morte 17 n. 39, 19 e n. 41, 28, 53, 62, 71, 75-6, 113-14, 126 e n. 1, 127, 130 e n. 18, 21, 131 n. 27, 133, 135-6, 138-9, 144-5 e n. 9, 146, 149 e n. 22, 152-4 e n. 34, 155, 201-2, 210, 212.
- Movsisyan G. 226.
- Mummio (Lucio) 153.
- musica 10, 12-14 e n. 25, 16, 19 e n. 41, 20 e n. 47-8, 21, 27, 31, 223, 239-40, 253, 257-63, 266-9.
- Mussato A. 186 n. 25.

N

- Napolitano M. 260 e n. 11.
- Neotolemo 20 n. 48.
- Nerone 132, 161 n. 60.
- Nestore 71-2.
- Nevio 176.
- Nicia 76 n. 19, 78.
- Ninfa 52 n. 20.
- Nogara A. 245.
- Nonio 175-6 e n. 14, 177; 35 L.: 174 n. 9; 124.36: 175 n. 13.
- Nonno di Panopoli 60.

O

- Oceano 14.
- Odiseo (vedi anche Ulisse) 54, 71, 73, 76, 131 n. 27, 136 n. 47, 147-9, 158-9.
- Olyslaegers J. 227.
- ombra vedi fantasma.
- Omero 42 n. 3, 47-8, 53, 62, 64 n. 54, 70, 126 n. 1, 159, 280 n. 8.
- Iliade (Il.)* 53 n. 25, 69-70, 147, 160 n. 58, 163; vv. 1.7: 160; 1.24-5: 72; 1.188 ss.: 151; 1.225: 160; 1.247: 151; 1.342-4: 72; 2.24 ss.: 70; 2.38: 71; 2.61: 71; 4.14: 72 n. 8; 5.180: 70 n. 1; 6.448-9: 153; 9.1-78: 72; 9.27: 72; 9.206: 44 n. 5; 9.328 ss.: 149; 13.463: 70 n. 1; 14.27-146: 72-3; 14.61: 72 n. 8; 14.80-1: 73; 14.83-102: 73; 17.265: 45 n. 8; 17.485: 70 n. 1; 18.63: 62; 18.610: 44 n. 5; 20.83: 70 n. 1; 20.362: 62.
- Odisea (Od.)* 46, 52-3, 70 n. 1, 71, 131 n. 27; vv. 3.235: 53; 4.517: 131 n. 27; 4.532-5: 131 n. 27; 9.112: 70 n. 1; 9.515: 45 n. 8; 11.406-11: 131 n. 27; 11.421-6: 131 n. 27; 11.591: 135 n. 44; 13.136-46: 71; 20.259: 45 n. 8; 24.50-7: 71 n. 5; 24.96-7: 131 n. 27; 24.199-202: 131 n. 27.
- O'Neill E. 237.
- oracolo vedi profezia.
- oralità 42 e nn. 2-3, 43, 51, 54, 95, 102-4, 115, 218.
- Orazio 168 n. 1, 187 n. 27.
- Oreste 6, 12, 14 n. 25, 20 n. 48, 49, 59 n. 41, 127 n. 4, 139, 168-70 e n. 4, 172, 176, 178, 200, 204, 207 n. 6, 208-15, 223, 228, 232, 239, 245, 248, 252-3, 260, 277-
- Orestee, vedi
- Anagoor (*Agamennone, Schiavi, Conversio*)
- Eschilo (*Agamennone, Coefore, Eumenidi, Orestea*)
- Fabre J. (*Mount Olympus*)
- Isgrò E. (*Orestea di Gibellina*)
- Latella A. (*Santa estasi*)
- Mnouchkine A. (*Les Atrides*)
- Pasolini P. (*Orestiae*)
- Pirrota V.
- Ronconi L. (*Orestea*)

- Rau M. (*Orestes in Mosul*)
 Stein P. (*Orestea*)
 Taneyev S. (*Oresteia*)
 theatercombat (*MassakerMykene*)
 Tóibín C. (*House of Names*)
 Orvieto P. 189.
- Ovidio 149, 157 n. 48, 168 e n. 1, 259 n. 8,
 262 n. 15, 265 n. 24.
L'arte di amare (ars) 2.2.397-408: 264.
Eroidi (Her.) IX: 264, 265 n. 24
Metamorfosi (met.) 262 n. 15; 13.100:
 157 n. 48; 13.170-6: 149; 13.177-8: 149
 n. 22.

P

- Pachete 81.
 Pacuvio 6, 176 e n. 14, 177-8.
 Dulorestes 6, 176-8; 92 Schierl =
 VIII.153-4 D'Anna: 176; 93 S. = VIII.155
 D'A.: 177 e n. 15; 94 S. = IX.156-7 D'A.:
 177.
 padre (vedi anche Agamennone, figlia,
 madre, Tieste) 72, 128-9, 132 e n. 29,
 137-9, 144, 150, 158 e n. 53, 159, 161 e n.
 62, 170, 175, 189, 202-4, 207 n. 6, 210-15,
 223, 262, 265.
 Paladino M. 284.
 palazzo (vedi anche reggia) 62, 126 n. 1,
 201, 205, 207 n. 6, 226.
 Panaino A 5.
 Paride 134.
 Parmenide 91, 94, 114; 28 B 1 Diels-Kranz:
 91-3.
 Parry M. 42, 45-6, 64 e n. 54.
 Pasolini P. 7, 212 n. 8, 225 n. 26, 231-2, 234,
 247 e n. 8, 248, 250 n. 14, 252, 283.
 Appunti per un'Orestide africana 232-3.
 Edipo Re 248.
 Orestide 225 n. 26, 250 n. 14, 252.
 Pilade 209, 212 n. 8, 232.
 Patroclo 62.
 Peleo 16, 20 n. 48.
 Pelopea 129-30.
 Pensi C. de 183.
 Penteo 61 n. 47.
performance 21, 42-3, 58, 224, 227, 232-3,
 234, 236, 237-8, 240, 252.
 Pericle 80 n. 32.
 Perictione 103 n. 62.
 Perrone D. 265, 269.
 Persefone 94.
 Petrarca F. 183 n. 9.
 Filippo S. 263-4.
 Piccini D. 182.
- Piccola Iliade* 14 W.: 156.
 Pilade 59 n. 41, 169, 201, 212 n. 8, 239.
 Pindaro (Pind.) 23.
 Olimpiche (Ol.) 2 ep. 8: 25 e n. 70;
 9.80-1: 94.
 Pitiche (Pyth.) 1.7-9: 111.
 Pirandello L. 125, 246 n. 7.
 Pirlampe 103 e n. 62.
 Pirro 6, 143-6, 148-51 e n. 28, 152, 156 n.
 43, 158 e n. 53, 160 n. 58, 161, 163.
 Pirrotta V. 7, 244 e n. 1, 246 n. 7, 252-3.
 Pizio da Montevarchi 182-3 e nn. 7-8,
 193-4 e n. 54, 195.
 Hercule furente 182-3, 195.
 Hyppolito 182-3, 194.
 Pizzo L. 183 n. 9.
 Platone (Plat.) 5, 51, 90-1 e n. 24, 93 n. 26,
 94-5, 102-3 e n. 62, 104-5, 114-16.
 Apologia (Apol.) 41bc: 136 n. 47.
 Fedro (Phaedr.) 246ab: 90, 95-6; 246b:
 104; 253d: 104; 253de: 96-8; 254ae:
 96-8.
 Parmenide 126c: 103 n. 62.
 Protagora (Prot.) 336c 6: 58 n. 37; 361a 2:
 58 n. 37.
 Repubblica (Resp.) 90 n. 19; 3.400ac: 24
 n. 61; 10.605d 1: 58 n. 37.
 Timeo 90 n. 19.
 Plauto
 I prigionieri (capt.) vv. 569-70: 176 n. 14.
 Plinio (Plin.)
 Storia naturale (nat.) 7.139: 150 n. 24;
 30.12: 159 n. 55.
 Plutarco 51, 103, 280 n. 8.
 Cimone (Cim.) 16.10: 89 n. 15.
 Iside e Osiride 46-7: 103 e n. 61.
 [Plutarco] (ps.-Plut.)
 Consolazione ad Apollonio (Cons. ad
 Apoll.) 21, 112C-D: 162 n. 68.

- Polibio (Plb.) 38.22: 153.
Polidoro 127 n. 4, 146.
Polissena 144-5 e n. 9, 147, 158, 160 n. 58.
Pomodoro A. 245, 283.
Pompeo 176.
Porter A. 71.
Poseidone 88 n. 12, 131 n. 27, 146.
Postmoderno (vedi anche Pomodoro A.) 283-4.
Prato C. 42, 44.
precedente vedi modello.
Pressburger G. 247 n. 8.
Priamo 154 e n. 34, 155, 160 n. 59, 282.
Proci 131 n. 27.
profezia 11, 111, 126 e n. 1, 129-30, 133 e n. 35, 134, 136-8, 169, 280 n. 8, 208, 284.
Prometeo 14-15.
Prosa L. 253.
Proteo 131 n. 27.
Putin V. 238.

Q

- Quadri F. 218
de Quarengi P. di Giovanni 182 e n. 1.
Quinzio S. 224.

R

- Racine J. 143, 156 n. 43, 263.
Andromaque l.211-12: 143, 156 n. 43.
Rau M.
Orestes in Mosul 221 e n. 17, 232, 234 e n. 5, 235-40, 247.
regalità 71-2, 76-9, 107-12, 154-5 e n. 37, 160, 162, 175, 194, 282.
reggia (vedi anche palazzo) 13, 127, 131-2, 136, 209, 214, 238.
regia, regista 5, 145, 218 n. 1, 219, 221 e n. 15, 222 n. 22, 224-7, 232-3, 236-7 n. 17, 244-5, 247 e n. 8, 252.
Reso 157 n. 48.
responsabilità (vedi anche decisione) 70-1, 75-6, 78, 82, 131 n. 27, 133, 137, 161-2, 212.
Rgveda 1.164.20-2: 110.
Rhetorica ad Herennium 1.10.17: 148 n. 18; 1.15.25: 148 n. 18.
Rigillo M. 245.
Rigon S. 222 n. 19.
Rinuocini O. 262.
ripetizione (vedi anche formularità) 26, 43-5, 47, 54, 63-4 e n. 54, 133, 248.
riscrittura (vedi anche Isgrò E., Orestee, Pasolini P., Pirrotta V., Tóibín C.) 133-6, 168-9, 222-3 e n. 23, 237, 240, 244-8, 252-3, 259, 267, 283-4.
Romney G. 89 n. 18.
Rodighiero A. 5.
Ronconi L. 220, 226, 232, 247.
Rothko M. 240.
Rufo (Servio Sulpicio) 153.

S

- sacrificio 13, 75-6, 78-9, 101, 144-8, 158-9 e n. 55, 161 e n. 62, 175, 200-4, 206, 208, 210, 219, 225 e n. 26, 228, 260, 277.
Saffo 1.8-9 Voigt: 94.
Šāhnāme 104 n. 67.
Salmon T. 236.
Salvo D. 247 n. 8.
Sangiovanni E. 4.
Sanguineti E. 247.
Sannazaro I.
Arcadia 193.
Scaldati F. 253.
scenografia 245, 226, 233, 238-9, 274, 283.
Schauer M. 174 n. 9.

- Schiesaro A. 153.
Scipione l'Africano 153.
Scipione Ispano 150.
scolf (vedi anche Servio; Servio aucto)
 ad Aristoph. Av. 1240: 56 n. 34
Sebald W. 224.
Seidler A. 24.
Selene 94.
Semonide 7, 38-70 W.: 89 n. 15.
Seneca il vecchio 148.
 Suasorie (suas.) 3, 6, 126 e n. 1, 132 e n. 9,
 133, 135, 138 nn. 52, 54, 144-5 n. 9,
 146-52, 155 e n. 37, 156-7 n. 49, 158 n. 52,
 159 n. 56, 160-1 e n. 60, 162 nn. 65, 67,
 163, 167 e n. 1, 168-70 e n. 3, 171-2 e n. 6,
 173-6, 178 e n. 17, 182-3 n. 9, 186, 188,
 190 e n. 38, 196, 222, 264-5 n. 24, 269.
Agamennone (Ag.) 3, 5-6, 126 e n. 1, 127
 n. 4, 128-9, 131 n. 22, 132-3 e n. 35, 138,
 163 n. 70, 167-8 e n. 1, 169-70, 172 n. 6,
 174-5, 182 e n. 3, 186-7, 196, 264; vv.
 1-12: 126-8; 1-21: 248; 1-2: 133; 2: 127 n.
 4, 130, 132; 6: 130; 10: 128-9; 11: 188; 12:
 128-9; 15-21: 190; 19-21: 135; 22: 128,
 135; 25: 130, 139, 192; 26-36: 129; 27:
 130; 28-30: 129-30, 191; 29: 139; 31-2:
 130 e n. 18; 34: 135; 39: 160; 43: 130; 44:
 131; 45-6: 131, 137; 48: 131; 51-2: 130;
 52: 132, 139; 113: 193; 124: 139; 125 ss.:
 144; 126-7: 151; 165: 127; 194: 127; 243:
 192; 294-7: 133 n. 35; 333-9: 187 n. 27;
 334: 132; 387-8: 132; 563: 127; 725-7:
 133; 728-9: 134; 730: 133; 734: 134;
 738-40: 134; 742-9: 134; 750-1: 134-5,
 139; 751: 134; 757-8: 135-6; 770: 135;
 772: 135; 870: 139; 873: 136; 875-6: 136;
 881: 137; 884: 136; 890-1: 137; 897: 137;
 901-3: 137; 906-7: 137-8; 907-8: 130 n.
 16, 137; 908-9: 133 n. 35; 909: 133;
 951-2: 178 n. 19; 953-60: 170-2; 964 ss.:
 172; 971-7: 172; 978-9: 175; 984-5: 129
 n. 14; 988 ss.: 177; 988-1000: 172-3; 989:
 173, 178; 991: 173, 177; 997 ss.: 174;
 999: 173, 177; 1001-3: 174; 1004: 178 n.
 20; 1012: 178.
La brevità della vita (brev.) 10.14.2:
 135 n. 47.
La clemenza (clem.) 1.21.2-3: 161 n. 59.
Edipo (Oed.) 127-8, 129 n. 12: vv. 1: 133;
 15: 128 n. 8; 17-18: 129; 18: 139 n. 58;
 25-6: 128 n. 8; 642: 128, 155 n. 37; 658:
 128; 942-3: 129; 950-1: 128; 1001: 128;
 1003: 139 n. 59; 1061: 129.
epistole a Lucillio (epist.) 52.7: 135 e n.
 47; 72.4: 154; 84.8: 132 n. 29; 98: 162 n.
 67.
Ercole furente (Herc. F.) 127, 182, 195;
 vv. 404-5: 155 n. 40; 405: 157 n. 49; 752:
 135 n. 34.
Ercole sull'Eta (Herc. O.) 265 n. 24; vv.
 175: 135 n. 44.
Etruscus 144 n. 1.
Fedra (Pha.) 182 n. 3; vv. 113: 129 n. 15;
 143: 139 n. 58; 255: 151; 263: 151; 1129
 ss.: 144.
Fenicie (Phoen.) 128, 132; vv. 6-7: 128;
 36: 130 n. 17; 50: 129; 134-6: 129; 144:
 129; 272-4: 129; 285-7: 129, 132 n. 29;
 333-7: 129; 342-4: 130; 357: 129-30; 531:
 139 n. 58.
Ippolito vedi *Fedra*.
L'ira (ira) 3.9.1: 156 n. 47; 3.10.1: 151.
Medea (Med.) 186; 169 n. 2; vv. 11-13:
 139 n. 60; 143: 155 n. 37; 150 ss.: 144;
 157: 151; 381: 151; 915: 139 n. 60; 933:
 139 n. 58; 1019: 139 n. 61
Tieste (Thy.) 126 n. 2, 127, 128, 130, 132,
 222; vv. 18-20: 128; 22: 128; 80-3: 128;
 95-100: 128; 120-1: 133 n. 36; 204: 144;
 242: 132 n. 29; 267-8: 139 n. 58; 327-30:
 132 n. 29; 544: 155 n. 37; 716-17: 139 n.
 60; 745-6: 139 n. 58; 889: 139 n. 61;
 1101-2: 139 n. 60
La tranquillità dell'animo
 (*tranq.*) 9.11.6: 162 n. 67.
Troiane (Tro.) 144, 154, 163 n. 70; vv. 4-6:
 154; 33-5: 154; 45: 139 n. 58; 66-163:
 145; 164: 145; 196: 145; 203-348: 144;
 203-49: 148; 210 ss.: 149; 219-28: 149;
 232: 144-5; 234-5: 149-50; 236-7: 150;
 238-43: 149; 250-300: 148, 150-2; 250-4:
 150; 260-6: 154; 263-4: 154 n. 36; 263-6:
 152; 265-6: 154; 266-73: 153-4; 275-85:
 155; 282: 158 n. 52; 285-91: 157; 292:
 158; 293-4: 159; 295-300: 159; 301-48:
 148; 301-5: 160; 327: 160 n. 59; 329-35:
 161; 336: 158 n. 52; 349-70: 144; 360-70:
 145 n. 9; 409 ss.: 145; 416: 157 n. 50;
 728: 155 n. 37; 755-6: 157; 771: 155 n.
 37; 805-6: 145 n. 8; 981-1008: 159 n. 56;
 1003: 139 n. 59.

- [Seneca]
Octavia 182
Serse 20 n. 48, 86, 88-9 e nn. 15, 18, 94, 102, 105, 110, 113-14.
Senofonte 86 e n. 4, 111.
Servio (Serv.) 170 n. 3
ad Aen. 321 ss.: 160 n. 58.
Servio aucto (Serv. auct.)
ad Aen. 4.471: 170.
Servito E. 244 n.1.
Sesto Empirico
Contro i matematici (Math.) 7.111 ss.: 91.
Severino E. 224.
Shahbazi Sh. 108.
Siegfried 267.
Sileni 90 n. 22.
Sirene 240.
Sinibaldo da Perugia 182 e n. 4.
Sisifo 136 n. 47, 190.
Σνάουιδικα 98, 102, 104-5.
Socrate 90.
Sofocle (Soph.) 6, 10 n. 1, 16-17, 46-7, 51, 56 nn. 33-4, 57, 70, 146, 170 e n. 5, 171-3, 175-8, 200-1, 207, 262, 270.
Aiace (Ai.) 70; vv. 63: 60 n. 43; 73: 61 n. 47; 104: 61; 201-62: 17; 401-2: 26; 1040: 57; 1047-162: 147.
Antigone (Ant.) 56 n. 33, 207; vv. 201-61: 17; 337: 28 n. 91; 348: 28 n. 91; 400: 49; 444: 59; 577-9: 60; 631: 56 n. 33; 773-4: 173 n. 7; 802-38: 17; 876: 29 n. 91; 1253: 56 n. 33; 1257-353.
Edipo a Colono (OC) 146; vv. 118-253: 17; 177: 28 n. 90; 186: 29 n. 91; 193: 28 n. 90; 205: 29 n. 91; 695: 28 n. 90; 708: 28 n. 90; 1052: 25 e n. 70; 1067: 25 e n. 70; 1482: 29 n. 91; 1496: 29 n. 91; 1670: 29 n. 91; 1691: 29 n. 91; 1697: 29 n. 91; 1736: 25 e n. 70; 1749: 25 e n. 70.
Edipo re (OT) 264; vv. 84: 56 n. 33; 92: 60 n. 46; 483: 28 n. 90; 485: 28 n. 90; 498: 28 n. 90; 500: 28 n. 90; 678: 59.
Elettra (El.) 6, 170-3, 176-8, 201; vv. 11-12: 170 n. 4; 86-7: 28; 97: 28; 98-9: 131 n. 25; 104: 28; 287-302: 172; 294-7: 170 n. 4; 379-82: 173; 382: 173; 482: 29 n. 91; 484: 29 n. 91; 498: 29 n. 91; 500: 29 n. 91; 517-18: 171; 525 ss.: 175; 528: 175; 546-8: 175-6; 606-9: 171; 612-15: 171; 614: 171, 176; 616-21: 171; 626 ss.: 177; 627: 177 n. 16; 628-33: 177; 997: 172; 1087: 29 n. 91; 1095: 29 n. 91; 1259: 58 n. 37; 1414-16: 45 n. 8.
Filottete (Phil.) vv. 135-218: 17; 1261-2: 61; 1471: 52 n. 22.
frammenti *TrGF*, F 219, 26 R.; 727 R.: 56 e n. 34; F 730c, 26 R.: 56 n. 33.
Polissena 146: 147 n. 15; *TrGF*, F 523: 146; F 524: 147.
Trachinie (Tr.) 264; vv. 9: 61; 317: 58 n. 37; 594: 56 n. 33; 1220: 61.
sogno vedi **sonno**.
Solari P. 222 n. 19.
Sole (vedi anche **Helios**) 133 n. 36.
sonno 81, 86 e n. 5, 87 e n. 8, 88-9 nn. 15, 18, 214, 228, 252 n. 18, 276-8.
sovranità vedi **regalità**.
Stanislavskij K. 234.
stanza, strofa 13, 19, 21, 23, 26-7.
Stein P. 220, 226, 232-3, 247.
Strauss R. 270.
Stricker B.H. 108.
Strofo 168-9.
Sublime (Anonimo del) 15.7: 146 e n. 12, 240.
Svetonio (Suet.) 132.
Caligola (Cal.) 25.4: 132 n. 31.
Claudio (Claud.) 25.5: 159 n. 55.
Nerone (Nero) 39.2: 132 n. 31.
Swennen P. 103.
Szeiler J. 233.

T

- Tacito**
Storie (hist.) 4.54.2: 159 n. 55.
Taltibio 145 e n. 7, 146.
Taneyev S.
Oresteia 268 e n. 36, 269.
Tantalo 76-7 n. 23, 126-8, 135, 190 e n. 39.
Taplin O. 71.
Telemaco 53, 71, 94.

- Teocrito 60.
Teopompo di Chio
 FGrHist 115 F 65: 103.
Teseo 148, 162.
Teti 62, 70.
Teucro 147.
theatercombat
 MassakerMykene 233.
Thomson G. 231.
Tieste 6, 126 e n. 1, 127 e n. 4, 128-9 e n. 12,
 130-3 e nn. 35, 37, 134-9, 168, 188-92,
 218, 222-3, 262, 269.
Tigrane II 110.
Tindaro 75 e n. 18
Tinestra 245, 253.
Tištriia 100-3 e n. 63, 114.
Tizio 190.
Toante 223.
Tóibín C. 199, 200-9, 212 n. 8, 213-15.
traduzione (vedi anche *volgarizzamen-*
 to) 55, 162-3, 182, 184, 187-91, 194, 196,
 225, 231-2, 263.
Treu M. 7.
Trevet N. 186 n. 25.
Triclinio D. 22-3.
Troilo 134.
Tucidide (Thuc.) 74-6 e n. 19, 78, 82; 1.23:
 82; 1.140.1: 80 n. 32; 2.13.2: 80 n. 32;
 2.61.2: 80 n. 32; 3.38.1: 80 n. 32; 3.49.2-4:
 81; 3.82.4: 82; 4.28.3: 76 n. 19; 5.85-114:
 82; 6.20.4: 76 n. 19; 6.31.1: 76 n. 19; 6.63.2:
 76 n. 19; 8.48.3: 76 n. 19; 8.72.2: 76 n. 19.
Turno 132.
Tusini G. 7.

U

- Ugolino, personaggio dantesco 189.
Ugucione da Pisa
 Derivationes O 11: 189.
Ulisse (vedi anche *Odisseo*) 149, 157 e n.
 48, 159 n. 56, 240.
Urano 283.
Urbano da Bologna 183.

V

- Valgimigli M. 246-7 n. 8.
Velleio Patercolo (Vel. Pat.) 1.1.2: 160 n.
 57.
vendetta 13, 16, 126, 128, 131-2, 134-6, 138
 e n. 52, 139, 145, 170, 176, 178, 200-14,
 221, 223.
Vercesi P. 224-5.
Vida M.G. 183 n. 9.
Virgilio 154, 156, 168 n. 1, 188.
Eneide (Aen.) 184; 2.250-2: 156; 2.360-1:
 156; 2.397: 156; 2.557 ss.: 154 n. 34;
 7.454-5: 132; 12.731-2: 157 n. 49.
virilità vedi *maschile*.
volgarizzamento (vedi anche *Fossa E., Pizio*
 da Montevarchi) 182-3, 186-90, 195-6.

W

- Wagner C. 267.
Wagner R. 265-7.
Wenkstern A.A. 268.
West M.L. 27, 30.
von Wilamowitz U. 25 n. 70.
Wolf C. 240.

X

Xenakis I. 240, 270 n. 48.

X'arānah- 107 e n. 73, 111-12.

Y

Yasna 30.3a: 99 n. 45.

12.17: 110; 14.19: 108 n. 86; 19.34-5: 107;

Yašt (*Yt.*) 8.18: 101; 8.20-1: 101; 8.20-3:
100-1; 8.24: 101; 8.28: 102; 8.29-31: 102;

19.43-4: 98-9.

Z

Zappalà R. 253.

Zeus (vedi anche *Giove*) 15, 56-7, 70, 72 e
n. 8, 94, 111.

Zinar R. 263.

Ziosi A. 4.

Zorzi P. 195.

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-segno 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.

Per acquistare | To purchase:
<https://fondazionecafoscari.storen.com/shop>

Shiro Echo is a recyclable, biodegradable, FSC™ certified paper. It is produced with 100% renewable green energy and zero emissions thanks to the neutralisation of the unavoidable residual CO².



RECYCLABLE



BIODEGRADABLE



100%
RECYCLED
FIBRES



ECF
ELEMENTAL
CHLORINE
FREE



FREE
ACID



94/62
EC
HEAVY METAL
COMPLIANT



REACH
COMPLIANT



Verified Emission Reductions
(carbon credits) certified to:
Gold Standard

Il nome di Agamennone evoca un tempo antico e primitivo, quando il potere coincide con la forza, e una storia familiare che narra di una catena ininterrotta di delitti di sangue. Agamennone è il protagonista di una biografia dolorosa, costretto a fare i conti con la maledizione che colpisce la sua famiglia e lo costringe a errori e colpe, imbrigliato dalla rivalità con il più valoroso e nobile degli eroi, Achille, da cui esce sconfitto prima ancora della sfida, vincitore di Troia, ma vittima di un destino tragico.

Questo volume nasce nel solco di una tradizione di studi del Dipartimento di Beni Culturali e del Centro di Studi 'La permanenza del Classico' dell'Università di Bologna iniziata con *Edipo (Edipo classico e contemporaneo, 2012)* e proseguita con le *Troiane (Troiane classiche e contemporanee, 2017)* e raccoglie saggi sulle versioni antiche del mito, le tragedie di Eschilo e Seneca, sulle riscritture moderne e contemporanee, nella letteratura, nel teatro, nella musica, nell'arte.



Università
Ca'Foscari
Venezia