

FRANCESCO CARPANELLI

## *L'Oreste paradigma della produzione euripidea*

È impossibile leggere l'*Oreste* senza pensare a nuove prospettive euripidee intese come necessità di riprendere<sup>1</sup> un giudizio critico che è ancora incerto su questioni e testi. Nell'ultima fase dell'attività del poeta, ad esempio, tre delle tragedie conservate sembrano rispettare un indirizzo secondo il quale azioni differenti, basate su molteplici linee interne, convergono sul sacrificio di uno (*Ifigenia in Aulide*)<sup>2</sup> o più personaggi (*Ione, Oreste*)<sup>3</sup> con una forte *suspense* sino alla fine del dramma, anche se in realtà tale azione non si traduce nel suo compimento; l'agire umano appare così inutile e teso solo a creare tensioni che il piano divino annulla.

Il periodo storico è quello posteriore alla sconfitta siciliana (413 a.C.)<sup>4</sup> quando lo spettatore sembra essere posto di fronte ad un bivio: credere in un disegno divino preponderante o ad una regia del Caso, della *Tyche*, prevalente sulla volontà dell'uomo; nella prima soluzione Euripide sarebbe stato influenzato, nel suo ultimo decennio di vita, da un ripensamento ideologico di ambito filosofico e politico ma anche da una maturazione interiore di cui è però impossibile poter ricostruire l'intero percorso<sup>5</sup>.

Le sconfitte e la morte in battaglia, si traducono per alcuni, con lo *Ione*, in un placebo tragicomico<sup>6</sup>; sembrerebbe essere il contrario: si tratta di una testimonianza della malvagità dell'uomo (un figlio ed una madre che, ignari dell'identità reciproca,

---

<sup>1</sup> Cf. a questo proposito i recenti lavori di GREGORY (2008, in particolare 251s.), MASTRONARDE (2010) e TORRANCE (2013), diversi per impostazione ma tutti mossi da una volontà di rivisitazione profonda dell'opera euripidea, nel suo complesso, soprattutto per i rapporti con il pensiero e la vita politica della seconda metà del V sec. a.C. ad Atene.

<sup>2</sup> Agamennone decide di sacrificare la figlia Ifigenia per placare Artemide. La tragedia è stata messa in scena, ad Atene, dopo la morte di Euripide.

<sup>3</sup> Nel primo dramma *Ione* e la madre tentano, rispettivamente, l'uno l'omicidio dell'altra (le strutture metriche fanno pensare ad una datazione tra il 418 e il 413 a.C.). Nel secondo *Oreste*, Pilade ed Elettra sono pronti ad uccidere Elena ed Ermione (il 408 a.C. è la data indicata dagli scolii).

<sup>4</sup> Per un'analisi basata sul rapporto fra il dramma euripideo e la situazione politica cf. DELEBECQUE (1951), LONGO (1975) e CARPANELLI (2005); in generale MEDDA (2001, 36 n. 49) e relativa bibliografia.

<sup>5</sup> Cf. MASTRONARDE (2010, 53).

<sup>6</sup> Cf. KITTO (1966, 311-29).

tentano di uccidersi) ma anche di quella degli dei<sup>7</sup> (Apollo è l'immagine del padre assente); la trama esalta l'azione dell'uomo e poi la blocca mostrandone l'assurdità. Euripide però alla fine cede quando nelle *Baccanti* mette in scena lo scontro diretto tra Dioniso e Penteo, con la distruzione psicosomatica del re di Tebe. Questi indizi rivelano che alla fine del quinto sec. a.C. Euripide non rappresenta la decadenza del genere tragico<sup>8</sup> ma solo, come avviene anche nell'*Edipo a Colono* sofocleo<sup>9</sup>, la realizzazione scenica di un sentimento che esprime al meglio il disorientamento di alcuni intellettuali per una guerra, forse all'inizio voluta da tutti ma poi durata troppo, quasi trentanni, con brevi effettive pause<sup>10</sup>.

Fin dalla scena finale dei *Persiani* di Eschilo, quando Serse viene presentato con le vesti ridotte a brandelli per rendere visibile l'esito della sconfitta, si è cercato di vedere in tale rappresentazione i prodromi della farsa<sup>11</sup> tragicomica. Per quanto riguarda Euripide possiamo solo notare che, in alcuni drammi a lieto fine, valga per tutti il caso dell'*Alceste*, il poeta concede un'atmosfera, per il vasto pubblico, che rende più tollerabile l'agire dell'uomo senza risolversi però in un intento parodistico, e ciò vale, in generale, per tutti i testi che per essenza stilistico-letteraria possono essere definiti un dramma.

Nell'*Oreste*<sup>12</sup> il popolo di Argo si prepara a giudicare il principe, erede al trono, e la sorella, responsabili dell'assassinio della madre Clitemnestra e dell'amante Egisto.

---

<sup>7</sup> Cf. KOVACS (2002, 319).

<sup>8</sup> Altri tentativi si muovono su un terreno simile; una sintesi, tra le più recenti, è quella della WOHL (2015, 131): «*Helen and Trojan Women* propose, and *Orestes* illustrates, the active force of tragedy's mimesis»; anche in questo caso, però, il confronto con la situazione politica ateniese, a mio parere, isola eccessivamente il contesto letterario, come dimostra, ad esempio, un'asserzione precedente, simile a molte altre della studiosa: «The pointed ambiguity of the end reproduces within the audience the madness of division they had so recently experienced in their own civil crisis, and it offers no hope of reconciliation» (*Ibid.* p. 127).

<sup>9</sup> Forse non si tratta solo di questa fase finale ed è davvero impossibile quanto fuorviante considerare solo le sette tragedie a noi giunte, come ben sintetizza MASTRONARDE (2010, 52s.): «But it's possible that Sophocles' work was always more varied than the classicizing tradition indicates, that is, that it was not just in late plays such as *Philoctetes* and *Oedipus Coloneus* that he produced works of a very different spirit and construction from *Antigone* and *Oedipus Tyrannus*, the plays that have had such a normative role in shaping the conception of tragedy favored by many critics and most modern readers and viewers».

<sup>10</sup> Anche WILLINK (1986, LVI) è vittima di un comune fraintendimento: «For some, sophistication is in itself a symptom of decadence, and certainly the golden age of greek tragedy was nearly at the end».

<sup>11</sup> Cf. BROADHEAD (1960, XXIII).

<sup>12</sup> Messo in scena per le Grandi Dionisie del 408 a.C. (cf. *TrGF* 1 DID C 19) risente delle numerose riprese del dramma dopo la morte di Euripide (cf. MEDDA 2001, 82-94) che possono aver creato cambiamenti, imposti dagli attori, entrati poi a far parte della tradizione testuale. Cf. per il testo DI BENEDETTO (1965), WEST (1987), WILLINK (1986), DIGGLE (1994) e KOVACS (2002). Incluso in una

Oreste è preda delle Eumenidi, vendicatrici del sangue familiare versato, che lo tormentano, determinando in lui ricorrenti crisi di follia panica<sup>13</sup>; Elettra lo assiste. I due fratelli, insieme all'amico Pilade, loro complice<sup>14</sup>, perseguitati dal nonno Tindareo, vengono abbandonati al loro destino anche dallo zio Menelao in cui avevano invano sperato. La condanna a morte arriva dopo un'accesa assemblea pubblica e per questo i tre meditano di uccidere la zia, Elena, giunta ad Argo con il marito dopo la fine di Troia, e prendere in ostaggio Ermione, sua figlia. Ad Elena tocca un destino ben diverso, quello di assurgere al cielo ed Ermione, che Oreste minaccia di sgozzare sotto lo sguardo del padre, è salvata da Apollo che predice, *ex machina*, il futuro: Oreste la sposerà mentre l'amico Pilade avrà in moglie Elettra<sup>15</sup>.

È opportuno ricordare che la connessione tra la città del dramma, Argo, e l'Atene del 411-408 a.C., è senza dubbio un punto di partenza primario per un inquadramento storico-politico<sup>16</sup>, come già nel *Filottete* sofocleo<sup>17</sup>, dell'anno prima;

---

selezione di tragedie euripidee, con scoli (II sec. d.C.), è conservato soprattutto in cinque manoscritti datati prima del 1204 d.C., così come molte copie più tarde derivano dalla cosiddetta "triade bizantina" (*Oreste, Ecuba, Fenicie*); per la tradizione manoscritta euripidea cf. MAGNANI (2000, 8-27). Aristotele afferma nella *Poetica* che Menelao è un modello di malvagità di carattere non necessario (1454a 29 e 1461 b 21) mentre Aristofane di Bisanzio nella *hypothesis* II, premessa al manoscritto medievale *Parisinus* 2713 B, la definisce una storia inedita, di successo sulla scena ma pessima quanto ai personaggi, tutti negativi tranne Pilade. Per un'introduzione generale agli studi sul dramma cf. MEDDA (2001, 5-140); su alcuni passi in particolare cf. PORTER (1994). Liquidato dalla critica dell'Ottocento in linea con chi vedeva Euripide come un autore della decadenza del teatro classico, ed aveva in questo dramma facile giuoco per le novità del *plot*, solo STEIGER (1898) ne rivendicò la natura tragica mentre VERRALL (1905) lo lesse come uno studio sulla psicologia criminale ma almeno aprì la strada agli studi di GRUBE (1941<sup>2</sup>) e CONACHER (1967) mentre REINHARDT (1960) e WOLFF (1968) calcarono la via del teatro dell'assurdo. ARNOTT (1983, 13) scrive: «Euripides' *Orestes* is a paradox. Few critics of drama today would place it at the summit of the playwright's achievement, on a level with the *Medea*, *Hippolytus* and *Bacchae*». Inutile proseguire in questo elenco che è completo in WRIGHT (2006), ma è sufficiente solo ricordare che negli ultimi anni è senza dubbio cambiata la strategia generale che regola ogni interpretazione (cf. KOVACS 2002, 400-408); si è guardato di più al messaggio teatrale e al modo in cui il mito è affrontato (cf. WEST 1987 e WILLINK 1986).

<sup>13</sup> Su questo aspetto cf. l'ottima sintesi e le proposte di MEDDA (2001, 5 n. 1 e 12s. n. 12) che elenca gli studi più importanti del rapporto tra Oreste e la pazzia. Per un confronto tra le *Coefore* e l'*Oreste* cf. BROWN (1983).

<sup>14</sup> Cf. ANDRISANO (2003).

<sup>15</sup> Riporto di seguito uno schema-guida di una possibile divisione del dramma: prologo (1-139); parodo (140-207); primo episodio (208-315); primo stasimo (316-47); secondo episodio (348-806); secondo stasimo (807-43); terzo episodio (844-959); terzo stasimo e monodia di Elettra (960-1012); quarto episodio (1013-1245); quarto stasimo (1246-85); quinto episodio (1286-1352); quinto stasimo (prima parte: 1353-65; seconda parte: 1537-48); esodo (prima parte, aria del Frigio: 1366-1502; seconda parte, scena del tetrametro: 1503-36; terza ed ultima parte: 1549-1690).

<sup>16</sup> Cf. LANZA (1961); DI BENEDETTO (1965); LONGO (1975); HALL (1993).

<sup>17</sup> Per il rapporto tra il *Filottete* sofocleo e l'*Oreste* cf. FUQUA (1976); sul *Filottete* ed il rientro di Alcibiade in Atene cf. CANFORA (2001, 184-92).

anche qui ci sono riflessi della vita politica ateniese dopo la caduta dei Quattrocento, quando le condanne e le confische si succedevano senza sosta e Alcibiade stava per tornare in patria. Detto questo è però arduo vedere Oreste come ipostasi di Antifonte<sup>18</sup> (uno dei più forti oppositori della democrazia in contrasto con il moderato Teramene) artefice del colpo di stato che nel 411 a.C. aveva portato al Governo dei Quattrocento; rimasto volontariamente ad Atene, era stato processato e condannato a morte<sup>19</sup>. La questione deve quindi essere posta in altro modo: il testo euripideo regge questa chiave di lettura? Per rispondere in modo esauriente dobbiamo analizzare l'organizzazione del *plot* drammatico e le allusività tematiche in esso contenute.

I due principi, fuori dal palazzo, sono agli arresti domiciliari in attesa della condanna<sup>20</sup>, loro che hanno ucciso due tiranni, secondo quanto anche il pubblico sapeva dalla tradizione mitologica; la principessa ora può finalmente rivelare la sua ansia, senza prospettive nell'*Antigone* sofoclea, e Oreste ricevere quell'affetto che aveva sempre cercato. È questo un aspetto tra i più notevoli per la presenza allusiva ad una rielaborazione di "Antigone sulla scena"; se potessimo leggere l'*Antigone* euripidea, perduta<sup>21</sup>, capiremmo almeno quale relazione avesse, in questo testo, la principessa tebana con Emone<sup>22</sup>. Elettra, in tutto l'arco della tragedia, ha un rapporto diretto e non casuale con Oreste; lo cura, lo assiste in ogni minimo particolare, anche da un punto di vista fisico<sup>23</sup>, poi condivide con lui la volontà di eliminare Elena ed Ermione. Antigone, in Sofocle, si sposa con Ade perdendo la possibilità di ridare vita all'*oikos*<sup>24</sup> perduto mentre Elettra, nell'*Oreste* euripideo riceve il vaticinio del suo matrimonio e non perde il fratello; viene così risolta, sulla scena, l'inutile aspirazione di Antigone. Anche in questo caso la metodologia tragica euripidea rielabora un'idea irrazionale e la riporta in un contesto razionale.

Questi i toni dell'inizio del dramma che vengono ribaltati nella seconda parte, quella successiva al processo, quando la follia contaminante guiderà i due fratelli,

---

<sup>18</sup> Cf. Thuc. VIII 68.

<sup>19</sup> Cf. HALL (1993, 267).

<sup>20</sup> Un quadro scenico che WEBSTER (1967, 247) pensava fosse realizzato con l'*ekkyklema* (cf. MEDDA 1999, 14-36).

<sup>21</sup> Il termine *post quem* è il 420 a.C. ma senza dubbio è da porsi alla fine della carriera euripidea. Cf. CARPANELLI (2007).

<sup>22</sup> La ricerca andrebbe collegata con le *Fenicie*, sempre di questo periodo che vedono la contemporanea presenza dei due fratelli.

<sup>23</sup> Cf. KAIMIO (1988).

<sup>24</sup> Cf. CARPANELLI (2008).

insieme a Pilade, nell'ultima avventura. I settanta versi di apertura sono riservati ad Elettra cui tocca un lungo *excursus* mitologico, da Tantalos<sup>25</sup> fino alle vicende contemporanee; dell'avo, appunto, presentato come figlio di Zeus, viene scelta una versione onirica: colui che aveva il «privilegio (ἄξιωμα)» (v. 9) di sedere a banchetto con gli dei, a causa della sua loquacità, vola, in eterno, nell'aria mentre una grande pietra lo sovrasta<sup>26</sup>. Dal figlio Pelope nacque Atreo destinato a combattere nel modo più atroce il fratello Tieste. Agamennone e Menelao eredi di Atreo e di Aerope, amante di uno schiavo e in seguito del cognato, hanno sposato due donne a loro volta non certamente esemplari quanto a comportamento, Clitemnestra ed Elena, due sorelle anch'esse. La prima, madre di tre femmine e di un maschio, assassina del marito, è stata uccisa dal figlio, la seconda invece ha partorito Ermione. Trentatré versi in apparenza tediosi, quasi una cantilena ossessionante nella catena degli omicidi commessi<sup>27</sup>, in realtà la prima immagine giustificatoria di quello che avviene nel finale quando i tre si preparano ad assassini e sequestri di persona<sup>28</sup>. L'ancoraggio alla tradizione mitologica dell'*Oreste* verrà ampliato e ripreso nel soggiorno macedone con *Ifigenia in Aulide*, ma la sua eco pervade, nel nostro caso, tutto il dramma sino all'apparizione finale, *ex machina*, di Apollo. Si tratta dunque del primo elemento che sostiene il *plot* e rivela una delle finalità euripidee; dopo il Prologo il tema viene ripreso nel secondo stasimo e poi in un lungo intervento di Elettra, una *climax* ascendente, ossessionante, un passo avanti per la definizione del dramma (812-24):

Χο.<sup>29</sup>  
 ὁπότε χρυσείας ἔρις ἄρνός<sup>30</sup>  
 ἦλυθε Τανταλίδαις,  
 οἰκτρότατα θοινάματα καὶ  
 σφάγια γενναίων τεκέων:  
 ὄθεν φόνω φόνος ἔξαμεί-

<sup>25</sup> Cf. CARPANELLI (2011).

<sup>26</sup> Per la lunga tradizione letteraria che riprende il mito cf. WILLINK (1986, 81).

<sup>27</sup> «Elettra è una tipica esposizione della storia mitica della casa di Atreo. Ciò che ella dice appare così banale, eppure Euripide ha saputo creare un'atmosfera inquietante, Elettra è stranamente esitante nel parlare, insicura o stanca o tutt'e due le cose [...] la ripugnanza di Elettra per la sua storia, per la sua famiglia, è un fatto psicologico ovvio e naturale» (BEYE 1979, 343).

<sup>28</sup> Cf. ANDRISANO (2008) che parte da questa prospettiva e così giustamente sintetizza la questione: «non esiste un vero protagonista: protagonista è [...] la fazione dei tre, che si fronteggiano in equilibrio precario» (*Ibid.* p. 129).

<sup>29</sup> Il testo greco dell'*Oreste* è quello di MURRAY (1909).

<sup>30</sup> Cf. Eur. *Hel.* 100, *IA* 183s. e *Soph. Aj.* 1239s.

βων δι' αἵματος οὐ προλεί-  
πει δισσοῖσιν Ἀτρείδαις.  
τὸ καλὸν οὐ καλόν, τοκέων  
πυριγενεῖ τεμεῖν παλάμα  
χρόα μελάνδετον δὲ φόνῳ  
ξίφος ἐς αὐγάς ἀελίοιο δεῖξαι:  
τὸ δ' εὖ κακουργεῖν ἀσέβεια ποικίλα  
κακοφρόνων τ' ἀνδρῶν παράνοια<sup>31</sup>.

## CORO

Quando sorse tra i Tantalidi la contesa per l'agnello d'oro, banchetto miserevole, strage sacrificale di nobili figli: da allora morte violenta, succede a morte violenta, in una catena di sangue che non cessa per la duplice discendenza di Atreo. Quell'atto non è bello, trafiggere il corpo di un genitore con arma forgiata nel fuoco e, nera di sangue, mostrare la spada ai raggi del Sole. Il far violenza a propria volta è un'empietà sottile, una follia di uomini dalla mente distorta<sup>32</sup>.

Dimenticato Tantalò, dopo un breve cenno alla contesa per l'agnello d'oro, il matricidio di Oreste è l'evento inscenato con l'accompagnamento del canto e della danza corali. Παράνοια (v. 824)<sup>33</sup> è il termine su cui ruota l'interpretazione degli avvenimenti: la follia di Oreste causata dalle Eumenidi è la follia di chi ha trafitto il corpo del genitore con un'arma contaminata dalla luce del sole<sup>34</sup>; παράνοια unita ad ἀσέβεια, «follia» ed «empietà», espressione dell'azione del Principe, introducono le parole della madre, una preghiera perché il figlio non la uccida (vv. 827-30), vagamente allusiva alle precedenti parole di Tindareo sulla giusta punizione da dare alla figlia Clitemnestra: cacciarla di casa (v. 501). Il seno della madre, immagine eschilea, ora intravisto tra i broccati d'oro (χρυσεοπηνήτων φαρέων, v. 840)<sup>35</sup>, si tinge così di toni horror<sup>36</sup>.

<sup>31</sup> Il Coro reinterpreta l'omicidio di Oreste con toni oscuri e allucinati in consonanza con la follia di Oreste. Cf. PORTER (1994, 314-26).

<sup>32</sup> Le traduzioni dell'*Oreste* sono di MEDDA (2001).

<sup>33</sup> Il passo non è di facile comprensione ed il giudizio del Coro sull'operato di Oreste sembra basarsi su un concetto generale per cui far violenza in cambio di violenza non è mai un'azione giusta, ma è pur vero che l'asserzione non può non riferirsi anche al comportamento del principe. Cf. WILLINK (1986, 219s.).

<sup>34</sup> Cf. MEDDA (2001, n. 117, 240).

<sup>35</sup> Merita soffermarsi su questa terminologia che potremmo definire, anacronisticamente barocca; è un aspetto che costruisce un nesso importante nell'uso della lingua da un punto di vista diacronico. È evidente che Euripide compie un passo verso il gusto degli spettatori che non dovevano certamente disdegnare questi preziosismi. Cf. vv. 1457-72 (la descrizione dell'assalto ad Elena da parte di Oreste e Pilade, nelle parole del Frigio, è una sequenza di queste immagini ricercate).

<sup>36</sup> Cf. WILLINK (1986, 223).

Nei versi che nei manoscritti sono considerati un'unica monodia di Elettra si innalza invece un canto del Coro<sup>37</sup> per la stirpe di Pelope, distrutta non solo dall'invidia (v. 974 φθόνος) degli dei ma anche dal voto popolare (v. 975 ψῆφος), indizio del disaccordo delle donne con quanto deciso dall'assemblea; il dolore tocca a tutti, come Elettra aveva detto nei primi versi del Prologo (vv. 1-3), e la vita dei mortali è ἀστάθμητος<sup>38</sup>, «imponderabile» (v. 981).

Anche Elettra riprende il suo *excursus* del Prologo e amplifica il canto del secondo stasimo, come abbiamo già detto, a soli 170 versi di distanza (982-1012):

Ηλ.  
 μόλοιμι τὰν οὐρανοῦ  
 μέσον χθονός τε τεταμέναν  
 αἰωρήμασι πέτρων,  
 ἀλύσεσιν χρυσέαισι φερομένην δίναισι,  
 βῶλον ἐξ Ὀλύμπου,  
 ἴν' ἐν θρήνοισιν ἀναβοάσω<sup>39</sup>  
 γέροντι πατρὶ Ταντάλῳ  
 ὃς ἔτεκεν ἔτεκε γενέτορας ἐμέθεν δόμων,  
 οἱ κατεῖδον ἄτας,  
 ποτανὸν μὲν δίωγμα πῶλων  
 τεθριπποβάμονι στόλῳ Πέλοψ ὅτε  
 πελάγεσι διεδίφρευσε, Μυρτίλου φόνον  
 δικῶν ἐς οἶδμα πόντου,  
 λευκοκύμοσιν  
 πρὸς Γεραιστίας  
 ποντίων σάλων  
 ἦόσιν ἀρματεύσας.  
 ὄθεν δόμοισι τοῖς ἐμοῖς  
 ἦλθ' ἀρὰ πολύστονος,  
 λόχευμα ποιμνίοισι Μαιάδος τόκου,  
 τὸ χρυσόμαλλον ἀρνὸς ὅπότη'  
 ἐγένετο τέρας ὄλοον ὄλοον  
 Ἀτρέος ἵπποβότα:

<sup>37</sup>Sono i vv. 960-81 che WEIL (1900) e PASQUALI (1930) assegnano al Coro. Pasquali vede, nella seconda parte, una forma sintatticamente così singolare tale da paragonarla allo *pnigos* della parabasi della commedia attica antica che si recitava senza prendere fiato. Elettra interverrebbe dopo che il Coro ha dato ogni colpa al destino e all'invidia degli dei.

<sup>38</sup>La vita dell'uomo è senza una regola nel suo andamento (da ἄ privativo e στάθμη, «filo a piombo» quindi «regola»). Cf. Thuc. IV 62, 4 per l'incertezza del futuro; Xen. *Mem.* IV 7, 5 in rapporto al moto dei pianeti; D. XIX 136 per le assemblee popolari.

<sup>39</sup>La massa che incombe su Tantalos è per lo scoliasta un'allusione al sole, la massa incandescente o μύδροσδι cui parla Anassagora, maestro di Euripide. Cf. D.L. II 3.

ὄθεν Ἴρις τό τε πτερωτὸν  
 ἀλίου μετέβαλεν ἄρμα,  
 τὰν πρὸς ἑσπέραν κέλευθον  
 οὐρανοῦ προσαρμόσα-  
 σα μονόπωλον ἐς Ἄω,  
 ἑπταπόρου τε δράμημα Πελειάδος  
 εἰς ὁδὸν ἄλλαν Ζεὺς μεταβάλλει,  
 τῶνδ' ἑ ἀμείβει ... θανάτους θανά-  
 των τὰ τ' ἐπώνυμα δεῖπνα Θυέστου  
 λέκτρα τε Κρήσσης Ἀερόπας δολί-  
 ας δολίοισι γάμοις: τὰ πανύστατα δ'  
 εἰς ἐμὲ καὶ γενέταν ἐμὸν ἦλυθε  
 δόμων πολυπόνοις ἀνάγκαις.

## ELETTRA

Oh, potessi raggiungere la pietra che tra cielo e terra si libra sospesa ad auree catene, la zolla dell'Olimpo che si muove in cerchio, per gridare tra i lamenti al vecchio padre Tantalo che generò, generò i miei progenitori, le sciagure della casa che io vidi: l'alato impeto dei puledri, quando con l'attacco a quattro cavalli Pelope guidò il carro sulla distesa del mare, e gettò tra i flutti rigonfi il morto corpo di Mirtilo, spingendo il cocchio presso le rive Gerestie bianche di spuma dei flutti marini. Ne venne per la mia casa luttuosa maledizione, il parto fra le greggi voluto dal figlio di Maia, quando ci fu il prodigio dell'agnello dal vello d'oro funesto per Atreo allevatore di cavalli. Per questo la Discordia volse indietro l'alato carro del Sole, e fece coincidere la via del cielo a occidente con l'Aurora che ha un solo destriero; e la corsa delle Pleiadi dalle sette vie Zeus la volse ad altro sentiero. E a queste morti fa seguire altre morti, il banchetto che porta il nome di Tieste e l'adulterio della cretese, l'infida Aerope dalle infide nozze: e le estreme propaggini di tutto questo giunsero anche a me e al mio genitore con sofferenze inevitabili per la mia casa.

Riprendendo l'immagine di impronta anassagorea<sup>40</sup> e il ricordo del padre antico, Tantalo, Elettra pensa di evadere dal mondo grazie alla roccia che oscilla sul capo del suo predecessore, sospesa con catene d'oro all'Olimpo (vv. 982-85)<sup>41</sup>; le sciagure del *ghenos* sono iniziate quando Pelope uccise Mirtilo figlio di Ermes. Per poter spo-

<sup>40</sup> Su Anassagora cf. la sintesi premessa al testo in LANZA (1966, V-XX). Come scrive DI BENEDETTO (1965, 196) si può supporre che in ambiente anassagoreo sia nata una nuova versione del mito di Tantalo per identificare il sole con una pietra (cf. 59 A 72 D. K. ed il *Fetonte* di Euripide, *TrGF* 5, 2, 783). Proprio per questa tesi, per alcuni nel 433 a.C., per altri verso il 450 a.C., il filosofo avrebbe subito il primo processo per empietà svoltosi ad Atene; non sappiamo con certezza se gli fosse stata inflitta la pena capitale o l'esilio ma Pericle sarebbe intervenuto per concedergli la grazia. Anassagora lasciò Atene e trascorse gli ultimi anni a Lampsaco.

<sup>41</sup> Cf. vv. 5-7.



sare Ippodamia Pelope era riuscito a vincerne il padre, Enomao, corrompendo Mirtilo, suo auriga con la promessa, forse, di fargli passare una notte d'amore con la Principessa. Uno strano triangolo amoroso nato per motivi pratici e finito con il cadavere del terzo incomodo gettato in mare presso il capo Gerestio<sup>42</sup>. La preghiera di vendetta rivolta al padre Hermes fu ascoltata e ricadde sui figli di Pelope, Atreo e Tieste<sup>43</sup>, di cui Elettra canta nuovamente l'infausto banchetto. Poi l'infida Aerope<sup>44</sup> ora collocata, con inversione cronologica, dopo il pasto cannibalico, in un richiamo che rimanda all'ultimo omicidio, quello di Clitemnestra. La sindrome della famiglia è dunque il tradimento: quello di Aerope e quello di Clitemnestra, volto allo stravolgimento del potere costituito in entrambi i casi; l'adulterio muta l'assetto politico del *ghenos* e ha qui Elena come terza donna implicata in una vicenda simile. Aerope<sup>45</sup> donò a Tieste, suo amante, fratello di Atreo di cui era sposa, l'agnello d'oro, mostrando il quale egli ottenne di essere proclamato re. Hermes allora, inviato da Zeus, consigliò Atreo di chiedere a Tieste di farlo tornare sul trono se il sole avesse compiuto il suo cammino a ritroso. Il miracolo si avverò<sup>46</sup>, Atreo gettò in mare Aerope e mandò in esilio Tieste; dopo averlo convocato per riappacificarsi con lui gli imbandì le carni dei suoi stessi figli<sup>47</sup>.

La catena di richiami mitologici<sup>48</sup> vincola dunque l'intera rievocazione, e si conclude solo con l'intervento *ex machina* di Apollo, ma un nome ricorre spesso, radice dei mali dei pelopidi, quello di Mirtilo, ucciso dopo il tradimento di Enomao. La caduta di Mirtilo dal carro equivale alla caduta del *ghenos*; cronaca e storia sono ancora una volta unite nell'incrocio di un senso metafisico, trascendente ma criptico (vv. 1543-48):

---

<sup>42</sup> Promontorio meridionale dell'isola di Eubea.

<sup>43</sup> Cf. Soph. *El.* 504-15.

<sup>44</sup> Cf. v. 18.

<sup>45</sup> Una cretese come Pasifae, Arianna e Fedra.

<sup>46</sup> Hdt. II 142 ricorda che i preti egiziani avevano registrato due volte in 11340 anni che il sole si era alzato ad occidente ed era tramontato ad Oriente.

<sup>47</sup> La testimonianza teatrale a noi rimasta, nonostante il successo del *plot* in tutta la tragedia classica, è quella di Seneca, il *Tieste*; cf. per una bibliografia aggiornata CARPANELLI (2014).

<sup>48</sup> «L'essenza della mentalità mitica e rituale è proprio questa circolarità dell'azione, la stessa eseguita ciclicamente, eternamente, in una varietà di contesti; in questa leggenda Tieste che seduce la moglie di Atreo, Egisto che seduce la moglie di Agamennone, Atreo l'anfitrione che distrugge (in certo senso) Tieste a tavola, Clitemnestra la padrona di casa che accoglie il marito con intento omicida, Elettra che accoglie la madre nello stesso modo, Clitemnestra che si vendica, Oreste che si vendica. I fatti relativi a questa casa posseggono un'inequivocabile organizzazione e un ritmo, ritornando sempre al principio, che a sua volta è la fine» (BEYE 1979, 338).

Χο.

— ἄπτουσι πεύκας, ὡς πυρώσοντες δόμους  
τοὺς Τανταλείους, οὐδ' ἀφίστανται φόνου.

— τέλος ἔχει δαίμων βροτοῖς,  
τέλος ὅπῃ θέλῃ.

— μεγάλα δέ τις ἄ δύναμις † δι' ἀλαστόρων  
ἔπεσ' ἔπεσε μέλαθρα τάδε δι' αἰμάτων †  
διὰ τὸ Μυρτίλου πέσημι' ἐκ δίφρου.

CORO

- Accendono delle fiaccole, hanno intenzione di incendiare la casa di Tantalò, e non indietreggiano davanti a un altro assassinio.

- La divinità ha nelle sue mani il termine delle vicende per i mortali, il termine che compie come vuole.

- Una grande potenza † a causa dei demoni †; questa casa rovina, rovina nel sangue per la caduta di Mirtilo dal carro.

La prima vera protagonista dell'azione rimane comunque Elettra<sup>49</sup>, lucida, a sei giorni dall'uccisione della madre; la sua freddezza nei confronti del mondo che la circonda è solo illuminata dall'amore per il fratello di cui è stata complice. Oreste ha un male oscuro e sotto gli occhi di tutti giace in un letto, perseguitato dalle Eumenidi che lo terrorizzano con le loro apparizioni; ha sgozzato la madre e ora piange, dorme, si alza e corre, insomma è preda della follia, mentre Argo, dopo avere completamente isolato i due principi ha convocato un'assemblea per votare sulla loro lapidazione; non hanno dunque liberato la città dai tiranni con il consenso della maggioranza della popolazione maschile<sup>50</sup>. Anche in questo caso le testimonianze sviluppate nel testo preparano, con anticipazione drammatica, l'assemblea che dovrà giudicare il matricidio. Un punto molto delicato nella nostra analisi perché, come abbiamo già accennato, si tratta di un aspetto ampiamente vagliato dagli studi e messo in rapporto con la situazione di Atene tra il 411 e 408 a.C.<sup>51</sup>. Lo scontro sembra avvenire tra l'elemento aristocratico (Oreste, Elettra e Pilade) e quello tirannico-popolare (i seguaci di Egisto); in breve si tratterebbe del contrasto tra classi dirigenti trasformatesi nel tempo ed il dramma, per la sua attinenza alla tradizione letteraria, non poteva che partire dalla descrizione della frattura nel mondo andato in crisi nei secoli ottavo e settimo a.C.; questi i passi salienti

<sup>49</sup> «Elettra, regista in scena, assume il ruolo di un corifeo e determina i movimenti del coro» (ANDRISANO 2008, 118).

<sup>50</sup> Per il rapporto con la collettività cf. MEDDA (2001, n. 48, 35s.).

<sup>51</sup> Cf. ROSENBLUM (2012, 416-31).

dell'*Oreste* che descrivono lo scontro:

Ηλ.

ἔδοξε δ' Ἄργει τῶδε μήθ' ἡμᾶς στέγαις,  
μὴ πυρὶ δέχεσθαι, μήτε προσφωνεῖν τινα  
μητροκτοοῦντας.

ELETTRA

La città di Argo, in cui ci troviamo, ha decretato di non accoglierci in casa né al focolare, e che nessuno rivolga la parola a noi matricidi (vv. 46-48).

Ορ.

κύκλω γὰρ εἰλισσόμεθα παγχάλκοις ὄπλοις.

Με.

ιδία πρὸς ἐχθρῶν ἢ πρὸς Ἀργείας χερός;

Ορ.

πάντων πρὸς ἀστῶν, ὡς θάνω: βραχὺς λόγος.

ORESTE

siamo completamente accerchiati da uomini armati di tutto punto

MENELAO

dai vostri nemici personali o dalle truppe argive?

ORESTE

Da tutti i cittadini, perché io muoia: il discorso è breve (vv. 444-46).

Ορ.

οὐχ ὄρᾳς; φυλασσόμεσθα φρουρίοισι πανταχῆ.

Πυ.

εἶδον ἄστεως ἀγυιάς τεύχεσιν πεφραγμένας.

Ορ.

ὥσπερὶ πόλις πρὸς ἐχθρῶν σῶμα πυργηρούμεθα.

ORESTE

non vedi? Ci sono dappertutto posti di guardia che ci sorvegliano.

PILADE

Sì; ho visto le strade della città bloccate da uomini in armi

ORESTE

Siamo stretti d'assedio, come una città dai nemici (vv. 760-62).

Με.

ὅταν γὰρ ἠβῶ δῆμος εἰς ὄργην πεσῶν,  
ὅμοιον ὥστε πῦρ κατασβέσαι λάβρον:  
εἰ δ' ἠσύχως τις αὐτὸν ἐντείνοντι μὲν  
χαλῶν ὑπεῖκοι καιρὸν εὐλαβούμενος,  
ἴσως ἂν ἐκπνεύσειεν: ἦν δ' ἀνῆ πνοάς,

τύχοις ἂν αὐτοῦ ῥαδίως ὅσον θέλεις,  
 ἔνεστι δ' οἶκτος, ἐνὶ δὲ καὶ θυμὸς μέγας,  
 काराδοκοῦντι κτῆμα τιμώτατον.

MENELAO

quando il popolo infuria in preda all'ira, è come voler spegnere un incendio violento: se invece con calma ci si ritrae cedendo al suo tendersi, in attesa del momento opportuno, forse il soffio si smorza; e quando smette di soffiare, allora puoi ottenere facilmente da lui quello che desideri. Nella folla c'è compassione, e c'è anche passionalità, qualità preziosa per chi si guarda attorno in attesa degli eventi (vv. 696-703).

Menelao conferma il suo desiderio di non scegliere per conservare un suo futuro ruolo politico. Argo appare così una città surreale e soprattutto pronta al passaggio dei poteri, dopo la morte di Clitemnestra ed Egisto, ma anche dopo quella dei loro assassini. Tutto quindi sembra essere stato già deciso prima del processo; solo le fedeli nobili Argive, come le definisce Elettra (v. 1247), sono in totale dissenso con gli uomini della città:

Xo.

τίνα γὰρ ἔτι πάρος οἶκον ἕτερον ἢ τὸν ἀπὸ  
 θεογόνων γάμων,  
 τὸν ἀπὸ Ταντάλου, σέβεσθαί με χρή;

CORO

Perché quale altra, diversa casa io dovrei venerare piuttosto che quella discendente da nozze divine, la stirpe nata da Tantalos? (vv. 345-47)

Anche una voce maschile si leverà in difesa ed in ossequio ai legittimi eredi, quella dell'*autourgos*, colui che non vive del lavoro altrui e soprattutto che vive per i suoi prodotti e non ha tempo per venire, in città, all'assemblea (vv. 917-30):

Aγ.

ἄλλος δ' ἀναστὰς ἔλεγε τῷδ' ἐναντία,  
 μορφῇ μὲν οὐκ εὐώπός, ἀνδρεῖος δ' ἀνὴρ,  
 ὀλιγάκις ἄστου κάγορᾶς χραίνων κύκλον,  
 αὐτουργός — οἵπερ καὶ μόνοι σῶζουσι γῆν —  
 ξυνετὸς δέ, χωρεῖν ὁμόσε τοῖς λόγοις θέλων,  
 ἀκέραιος, ἀνεπίπληκτον ἡσκηκῶς βίον:  
 ὃς εἶπ' Ὀρέστην παῖδα τὸν Ἀγαμέμνονος  
 στεφανοῦν, ὃς ἠθέλησε τιμωρεῖν πατρί,  
 κακὴν γυναῖκα κᾶθεον κατακτανῶν,  
 ἢ κεῖν' ἀφήρει, μήθ' ὀπλίζεσθαι χέρα

μήτε στρατεύειν ἐκλιπόντα δώματα,  
 εἰ τᾶνδον οἰκουρήμαθ' οἱ λελειμμένοι  
 φθείρουσιν, ἀνδρῶν εὐνιδας λωβώμενοι.  
 καὶ τοῖς γε χρηστοῖς εὖ λέγειν ἐφαίνετο.

## MESSAGGERO

si alzò poi un altro che sosteneva l'opinione opposta, un uomo non bello d'aspetto, ma coraggioso, che solo di rado viene in città a insozzare con gli altri politici il cerchio dell'agorà, uno che lavora il suo campo – e sono questi i soli che fanno sopravvivere la nostra terra -, ma capace se vuole di sostenere un dibattito, un uomo integro, che ha sempre condotto una vita irreprensibile. Egli propose di premiare con una corona Oreste, il figlio di Agamennone, perché aveva voluto vendicare suo padre ammazzando una donna svergognata ed empia, che ci stava privando nientemeno che di questo: la possibilità di armarci e di andare in guerra lasciando la nostra casa, se chi resta può distruggere la buona amministrazione di una casa, violando le compagne di letto degli uomini. E gli davano ragione, almeno le persone oneste.

Le lodi nei suoi confronti, esplicite e dettate da un'evidente bisogno di indicare ancora una volta il cittadino ideale si riconnettono poi con la realtà mitica quando egli propone una corona per premiare Oreste e la sua azione. È la corona reale quella cui si riferisce ambiguamente l'*autourgos*, è il segnale politico per tutti coloro che la pensano come lui; ma il piano non ha successo e la sua voce non ha valore, al pari dell'inutilità che avrebbe avuto il piano messo in opera poi da Pilade, Elettra ed Oreste senza l'intervento di Apollo. Le donne del Coro amplificano il senso di disperazione dopo la condanna dei principi (vv. 971-75):

Χο.

βέβακε γὰρ βέβακεν, οἷχεται τέκνων  
 πρόπασα γέννα Πέλοπος ὃ τ' ἐπὶ μακαρίοις  
 ζῆλος ὦν ποτ' οἴκοις;  
 φθόνος νιν εἶλε θεόθεν, ἅ τε δυσμενῆς  
 φοινία ψῆφος<sup>52</sup> ἐν πολίταις.

## CORO

è scomparsa, è scomparsa, se n'è andata l'intera stirpe di Pelope, e l'ammirazione che destava un tempo quella casa beata; l'ha distrutta l'invidia degli dei e l'ostile voto di morte fra i cittadini.

Anche nel finale rimane questo problema, come afferma Apollo (1660-65):

---

<sup>52</sup> Il Coro, lo abbiamo detto, ricorda che non solo gli dei hanno voluto questa condanna ma anche l'assemblea popolare con il proprio voto.

Απ.

Ἄργους δ' Ὀρέστην, Μενέλεως, ἕα κρατεῖν,  
 ἐλθῶν δ' ἄνασσε Σπαρτιάτιδος χθονός,  
 φερνάς ἔχων δάμαρτος, ἢ σε μυρίοις  
 πόνοις διδοῦσα δεῦρ' ἀεὶ διήνυσεν.  
 τὰ πρὸς πόλιν<sup>53</sup> δὲ τῶδ' ἐγὼ θήσω καλῶς,  
 ὅς νιν φονεῦσαι μητέρ' ἐξηνάγκασα.

APOLLO

Tu, Menelao, lascia che Oreste abbia il potere su Argo, e torna a regnare in terra spartana, con la dote di tua moglie, che ha continuato sino ad ora a procurarti molte sofferenze. E per quanto riguarda i rapporti con la città per lui aggiusterò le cose io, che l'ho costretto ad assassinare sua madre.

### **La linea Andromaca – Oreste – Ifigenia in Aulide**

Se riprendiamo la successione dei personaggi, nella scena iniziale, dopo la presentazione del *ghenos*, Elettra incontra la zia, Elena, ora apparentemente in ansia per ciò che rimane della famiglia della sorella (vv. 71-125); il loro rapporto si basa sulla reciproca diffidenza, la ragazza già avanti negli anni per sposarsi e la donna matura, motivo di rovina per la Grecia, devono decidere chi dovrà portare le offerte che la seconda vuole offrire sulla tomba di Clitemnestra. Un banale episodio che prepara il clima di odio da cui Elena è circondata: Elettra, Oreste, lo schiavo Frigio si uniranno nel disprezzo e solo il marito Menelao cercherà di avere sue notizie nel finale; la sua presenza nel dramma è fondamentale anche se apparentemente transitoria. Parte del *plot* drammatico si giuoca sull'invio di Ermione alla tomba di Clitemnestra<sup>54</sup>, come suggerito da Elettra. Un lavoro che si segnala è quello di Matthew Wright<sup>55</sup> il quale dopo aver passato in rassegna i più importanti studi<sup>56</sup> imposta la sua linea servendosi proprio dei richiami all'*Elena*<sup>57</sup>, che precede l'*Oreste* di quattro anni. L'impostazione, che crea un «sequel “selfconsciousness [...] not ‘metatheatrical’ but ‘metamythological’, following in the footsteps of Helen”»<sup>58</sup>,

<sup>53</sup> Perfino Apollo riconosce le difficoltà del rapporto tra Oreste ed il suo popolo.

<sup>54</sup> La seconda parte del Prologo è tipica di Euripide (a parte *Supplici* e *Baccanti*), fondamentale per il *plot*, come nel nostro caso, per preparare il ratto di Ermione al ritorno dalla tomba di Elena (cf. vv. 1311-52).

<sup>55</sup> WRIGHT (2006).

<sup>56</sup> *Ibid.* nn. 2, 3, 5 e 12, 33s.

<sup>57</sup> Tale indirizzo è in linea con il suo libro dell'anno precedente (cf. WRIGHT 2005).

<sup>58</sup> WRIGHT (2006, 46, *passim*).

esaspera però i richiami<sup>59</sup> tra i due drammi, dimenticando che è all'interno di ogni singola tragedia che deve essere trovata la prima risposta ad ogni questione. Elena, infatti, la rovina della Grecia e del casato sarà premiata e ascenderà al cielo, in un finale a dir poco provocatorio<sup>60</sup>:

Απ.

Ἐλένην μὲν ἦν σὺ διολέσαι πρόθυμος ὦν  
 ἤμαρτες, ὀργὴν Μενέλεω ποιοῦμενος,  
 ἦδ' ἐστίν, ἦν ὄρατ' ἐν αἰθέρος πτυχαῖς,  
 σεσφωσμένη τε κοῦ θανοῦσα πρὸς σέθεν.  
 ἐγὼ νιν ἐξέσωσα κάπῳ φασγάνου  
 τοῦ σοῦ κελευσθεῖς ἦρπασ' ἐκ Διὸς πατρός.  
 Ζηνὸς γὰρ οὔσαν ζῆν νιν ἄφθιτον χρεῶν,  
 Κάστορί τε Πολυδεύκει τ' ἐν αἰθέρος πτυχαῖς  
 σύνθακος ἔσται, ναυτίλοις σωτήριος.

APOLLO

Elena, che tu non sei riuscito ad uccidere, pur desiderandolo tanto nella tua ira contro Menelao, eccola, è questa che vedete nelle pieghe dell'etere, salva e non morta per mano tua. Io l'ho salvata e per ordine di Zeus padre l'ho sottratta alla tua spada. Poiché è figlia di Zeus l'ho sottratta alla tua spada. Poiché è figlia di Zeus ella deve vivere immortale, e nelle profondità dell'etere siederà accanto a Castore e Polluce, come protrettrice dei marinai (vv. 1629-37).

La scelta di Euripide è affidata a questi versi e se volessimo seguire Wrigth<sup>61</sup>, la “sequela” finisce qui, ad ulteriore conferma della riabilitazione iniziata nell'*Elena*. Già Omero ci fa sentire il contrasto tra Elena, la sua triste fama ed il destino cui l'hanno sottoposta gli dei<sup>62</sup>. Certamente l'assunzione in cielo diventa una soluzione assoluta, indiscutibile, difficile da riprendere anche se Euripide avesse avuto tempo di farlo in un altro dramma; un modo di chiudere una polemica infinita, nel mondo antico, su un personaggio che riceveva su di sé il carico di una forte misoginia altrimenti occultata. Un'attenzione ancora più marcata in un contesto sacrale come quello drammatico, e per bocca di un dio portavoce della volontà di Zeus: la causa di tutti i mali della Grecia diventa la «protrettrice dei marinai» (v. 1637) in un ruolo

<sup>59</sup> Ad essere sinceri ancorare l'*Oreste* all'*Elena* si presta anche ad altri fraintendimenti legati al *plot*, visto che le due opere, scritte a pochi anni di distanza, sono frutto di scelte drammaturgiche molto diverse.

<sup>60</sup> Cf. MASTRONARDE (2010, 192-95).

<sup>61</sup> Cf. WRIGHT (2005).

<sup>62</sup> «In this intimate 'domestic' scene Helen comports herself with an amiable, gentle graciousness reflecting the Epic tradition» (WILLINK 1986, 93). Cf. Hom. *Il.* III 121-244 e *Od.* IV 120ss.

sacrale unico ed in contrasto con il pensiero dell'ultimo Eschilo<sup>63</sup>. Lo stesso procedimento avviene, in modo lievemente differente, nell'*Ifigenia in Aulide*; è la sorella di Apollo, Artemide, che prima richiede il sacrificio della vergine Ifigenia, figlia di Agamennone, poi la salva, in un finale che la tradizione testuale non ci ha reso con sicurezza<sup>64</sup>. È evidente che lo scomparire da un luogo attraverso il cielo<sup>65</sup> è comunque un modo per immaginare come ci si può sottrarre ad una situazione insostenibile. C'è però un dato in più da rilevare: Elena e Ifigenia vengono entrambe salvate per intervento divino, in due drammi in cui Menelao svolge un ruolo non indifferente. Quando infatti nell'*Ifigenia in Aulide* Agamennone, pentito della trappola preparata alla figlia con le finte nozze con Achille, manda un messaggero ad annullare l'intrigo, Menelao, intercettato il messaggio, fa in modo che il fratello si convinca di nuovo della necessità di sacrificarla perché il vento accompagni la flotta achea fino a Troia, una volta placata l'ira di Artemide. Poi cambia di nuovo idea, ma ormai è troppo tardi. L'inconsistente Menelao<sup>66</sup>, ancora lui così come nell'*Oreste*, non ha un ruolo fondamentale ma indirizza comunque la vicenda principale. Per scoprire qualcosa in più su che cosa si nasconda su questa sua persistente presenza nel *corpus* euripideo dobbiamo tornare alla prima parte del dramma quando Elettra ed Oreste si presentano, in maniera tecnicamente calcolata, in uno spazio che poi non sarà più concesso alla sfera intima, se non dopo la condanna (ma in modo più retorico e meno psicologico). Questa è la sequenza: il Coro interviene nella parodo (vv. 140ss.), tra metateatro e suggestioni tecniche, le donne argive si avvicinano per chiedere notizie del malato. Elettra è infastidita, ha paura che sveglino il fratello<sup>67</sup> ed il ricercato silenzio rappresenta ancora una volta la necessità di estraneamento dalla *polis*. Oreste malato e pentito vive, in un mondo lirico denso di richiami eschilei<sup>68</sup> e ammette la sua colpevolezza (vv. 285-91):

Ορ.  
 Λοξία δὲ μέμφομαι,  
 ὅστις μ' ἐπάρας ἔργον ἀνοσιώτατον,

<sup>63</sup> «A sophisticated reversal of the literary tradition that saw Helen a *destroyer* of ships (A. Ag. 689, etc.)» (WILLINK 1986, 352).

<sup>64</sup> Cf. TURATO (2001, 9-83).

<sup>65</sup> Cf. Eur. *IA* 1581-89.

<sup>66</sup> Cf. Aristot. *Poet.* XV 1454a 29.

<sup>67</sup> Cf. Eur. *HF*. 1042ss. quando Anfitrione esce dalla casa per far cessare i lamenti del Coro in modo che Eracle possa dormire.

<sup>68</sup> Per uno studio completo su *Oreste* come rielaborazione del *plot* dell'*Orestea* cf. TORRANCE (2013, 45-62).



τοῖς μὲν λόγοις ἠϋφρανε, τοῖς δ' ἔργοισιν οὐ.  
οἶμαι δὲ πατέρα τὸν ἐμόν, εἰ κατ' ὄμματα  
ἐξιστόρουν νιν, μητέρ' εἰ κτεῖναι χρεών,  
πολλὰς γενείου τοῦδ' ἄν ἐκτεῖναι λιτὰς  
μήποτε τεκούσης ἐς σφαγὰς ὄσαι ξίφος.

ORESTE

E biasimo il Lossia, che, dopo avermi incitato a un'azione empia quant'altre mai, mi incoraggiava a parole, ma nei fatti no. Io penso che mio padre, se faccia a faccia gli avessi chiesto se dovevo uccidere mia madre, mi avrebbe molto pregato, stendendo le mani al mio mento, di non immergere mai la spada nella gola di una madre (vv. 285-91).

Ορ.

ἢ σύνεσις, ὅτι σύνοιδα δεῖν' εἰργασμένος.

ORESTE

il capire: perché sono consapevole di aver compiuto un atto orrendo (v. 396).

Ammissione che viene poi rinnegata con disprezzo:

Ορ.

μισῶν δὲ μητέρ' ἐνδίκως ἀπώλεσα,  
ἧτις μεθ' ὀπλων ἄνδρ' ἀπόντ' ἐκ δωμάτων  
πάσης ὑπὲρ γῆς Ἑλλάδος στρατηλάτην  
προὔδωκε κούκ ἔσωσ' ἀκήρατον λέχος:

ORESTE

Odiavo mia madre e l'ho uccisa giustamente: aveva tradito il marito mentre era lontano da casa in armi, condottiero di una spedizione che si batteva per tutta l'Ellade, e non aveva mantenuto puro il letto nuziale (vv. 572-75).

In quest'ultima parte, generalmente riconosciuta come l'*agon*<sup>69</sup> del dramma, Oreste incontra Menelao (v. 356), Tindareo (v. 470) e Pilade (v. 729). Particolarmente importante è proprio la figura del re di Sparta per una sorta di predilezione che il poeta ha nei confronti del personaggio; è strana, lo ripetiamo, la frequenza con cui un eroe della tradizione, evanescente dal punto di vista drammatico, ritorna,

<sup>69</sup> «The two debates in the play recall *Eumenides*. The first, between Orestes and Tyndareus and carried out in front of Menelaus, makes allusions to the famous arguments over the matricide in Aeschylus, and the debate itself can be regarded as a secularization (or de-theologizing) of the famous tria before Athena. The goddess is replaced by the indecisive Menelaus, Orestes speaks entirely on his own, without the direct advocacy of Apollo, and the Furies' role is taken by the old man, with a single angry mask conveying a threat similar to that of the horrible-looking Aeschylean chorus» (MASTRONARDE 2010, 84). Cf. LLOYD (1992, 112-29) e PORTER (1994, 99-172).

dall'*Andromaca* all'*Ifigenia in Aulide*, passando appunto per l'*Oreste*. La seconda parte della tragedia si articola proprio sul mancato aiuto di Menelao ai nipoti fino alla scena finale in cui Oreste minaccia di uccidere Ermione, per ricatto, impedendo allo zio di entrare nel palazzo. Menelao soccorre la figlia Ermione anche nell'*Andromaca*<sup>70</sup>, senza successo, nel tentativo di eliminare la principessa troiana, rea di aver messo al mondo un figlio per Neottolemo di fronte alla sterilità della moglie legittima<sup>71</sup>. È ancora Menelao, come abbiamo già accennato, che cerca anche di convincere il fratello Agamennone, poi si pente e decide il contrario, quando si tratta di sacrificare l'ignara Ifigenia nell'*Ifigenia in Aulide*. L'uomo delle scelte sbagliate non riesce a scegliere neppure nell'*Oreste* o meglio si adegua alle decisioni del partito di Egisto nella speranza di prendere poi il potere anche ad Argo. La sua entrata in scena, con vesti sfarzose, è semplicemente un retorico e melanconico elogio di quel palazzo, in Argo/Micene, che da tanto tempo non vedeva. Nel suo viaggio di ritorno era stato avvisato da Glauco, dio del mare, della morte del fratello, ora ha saputo anche dell'uccisione di Clitemnestra. L'incontro con il nipote-assassino si svolge nei termini del dolore e della follia che hanno mutato l'aspetto di Oreste, conscio (ἡ σύνεσις v. 396)<sup>72</sup> di aver compiuto un atto terribile. Le domande dello zio sono all'insegna del disinteresse premeditato, lui che aveva chiesto invece, per tornaconto, il sacrificio di Ifigenia ad Agamennone. L'amicizia invocata continuamente da Oreste non compie alcun passo e il discorso si interrompe all'arrivo del nonno Tindareo; il vecchio che amava intensamente il nipote ha sposato le idee del partito di Egisto per eliminare Oreste ed Elettra. I due giovani, in nome di ciò che non avrebbero dovuto compiere, la vendetta sanguinaria sulla madre, sono quindi colpiti dalle maledizioni di Tindareo che, dimentico di quanto aveva affermato, esalta ciò che condanna: l'omicidio come vendetta<sup>73</sup>. Questi i due passi in questione (vv. 518-25, 612-21):

---

<sup>70</sup> Non dimentichiamo, tra i personaggi dell'*Andromaca* lo stesso Oreste che si porterà via la promessa sposa, di un tempo, Ermione, dopo aver organizzato l'assassinio, a Delfi, del suo legittimo sposo Neottolemo.

<sup>71</sup> Cf. il primo episodio (147-273) quando Andromaca si difende, nell'*agon*, contro l'accusa, rivoltale da Ermione, di far uso di pozioni per causare la sua sterilità e l'odio del marito Neottolemo.

<sup>72</sup> Per il rapporto "pazzia" e "consapevolezza" cf. PORTER (1994, 298-313) che conclude la sua analisi mettendo in guardia dal concedere a nostre categorie una consonanza con quelle degli spettatori del V sec. a.C. Il confronto più immediato è ovviamente quello con Aesch. *Ch.* 973ss.

<sup>73</sup> «La figura di questo vecchio [...] finisce col rappresentare un tipo di uomo che al tempo di Euripide non doveva essere raro. Nell'Atene in tumulto e in disgregazione v'erano ancora molti che, illudendosi di mantenersi fedeli alla immutabile validità delle sacre leggi patrie, in realtà

Tυ.

ἐγὼ δὲ μισῶ μὲν γυναῖκας ἀνοσίους,  
 πρώτην δὲ θυγατέρ', ἣ πόσιν κατέκτανεν:  
 Ἑλένην τε, τὴν σὴν ἄλοχον, οὐποτ' αἰνέσω  
 οὐδ' ἂν προσείποιμι: οὐδὲ σὲ ζηλῶ, κακῆς  
 γυναικὸς ἐλθόνθ' οὐνεκ' ἐς Τροίας πέδον.  
 ἀμυνῶ δ', ὅσονπερ δυνατός εἰμι, τῷ νόμῳ,  
 τὸ θηριῶδες τοῦτο καὶ μαιφόνον  
 παύων, ὃ καὶ γῆν καὶ πόλεις ὄλλυσ' αἰί.

TINDAREO

Quanto a me, io odio le donne empie, e per prima mia figlia, che ha ammazzato suo marito; e anche Elena, tua moglie, non la approverò di certo né le rivolgerai la parola: e neppure invidio te, che sei andato alla piana di Troia per una svergognata. Ma difenderò la legge, per quanto ne sono capace, cercando di por fine a questa bestialità omicida che sempre sarà la rovina della terra e delle città (vv. 518-25).

Tυ.

μολῶν γὰρ εἰς ἔκκλητον Ἀργείων ὄχλον  
 ἐκοῦσαν οὐχ ἐκοῦσαν ἐπισείσω πόλιν  
 σοὶ σῆ τ' ἀδελφῆ, λεύσιμον δοῦναι δίκην.  
 μᾶλλον δ' ἐκείνη σοῦ θανεῖν ἐστ' ἀξία,  
 ἢ τῆ τεκούση σ' ἠγρίωσ', ἐς οὓς αἰὶ  
 πέμπουσα μύθους ἐπὶ τὸ δυσμενέστερον,  
 ὀνείρατ' ἀγγέλλουσα τὰ Ἀγαμέμνονος,  
 καὶ τοῦθ' — ὃ μισήσειαν — Αἰγίσθου λέχος —  
 οἱ νέρτεροι θεοί: καὶ γὰρ ἐνθάδ' ἦν πικρόν:  
 ἕως ὑφῆψε δῶμ' ἀνηφαίστῳ πυρί.

TINDAREO

Mi presenterò alla folla degli argivi riunita in assemblea e scuoterò la città, volente o nolente, aizzandola contro te e tua sorella, perché siate puniti con la lapidazione. Lei merita di morire ancor più di te, perché ti ha inferocito contro tua madre, facendoti sempre giungere all'orecchio notizie che ti rendevano più ostile, e informandoti dei sogni relativi ad Agamennone e di questa unione con Egisto — che gli dei inferi l'abbiano in odio: ma anche in questo modo era odiosa —, finché incendiò la casa d'un fuoco senza fiamma (vv. 612-21).

La risposta di Oreste inizia con un termine non lusinghiero nei suoi confronti: ὁ γέρον (Vecchio) (v. 544)<sup>74</sup>, per poi riecheggiare l'andamento eschileo delle *Eumenidi*: la figlia di Tindareo lo ha solo partorito, Agamennone lo ha generato. Si tratta di una citazione, una metodologia ben documentata in Euripide, che permette invece ad Oreste di rivelare se stesso ed il proprio pensiero. Non è vero, come generalmente si sostiene, che la sua personalità violenta si manifesta solo dopo il processo, è in questi versi che il tono della tragedia si innalza e assume le stesse caratteristiche che leggiamo in *Medea*, nel primo scontro della Maga con Giasone<sup>75</sup>.

La rottura con tutta la famiglia segue un percorso retoricamente stringente:

- Oreste ha vendicato il padre, fondatore del *ghenos*, di cui egli stesso è ora rappresentante (v. 547);

- la madre è entrata nel letto di un altro uomo, Egisto che era già il suo amante. L'odio per lei è legittimo in quanto il tradimento è avvenuto nei confronti di un uomo che era lontano, in guerra (vv. 561ss.);

- il suo esempio servirà come monito per tutte le donne che oseranno uccidere il marito (vv. 566ss.);

- il Vecchio (vv. 585ss.) è la vera causa della rovina perché è colui che ha generato una figlia svergognata;

- per vendetta Apollo gli ha imposto di uccidere Clitemnestra e quindi è il dio l'assassino *in pectore* (vv. 591ss.). Una divinità non è una garanzia per un'azione da compiere? Si tratta quindi solo di un'azione sfortunata (v. 601) per chi ha dovuto farsene carico, semplicemente questo.

Oreste cerca di convincere lo zio ad aiutarli, in un discorso stanco e ripetitivo, ma Ermione non deve essere uccisa (v. 659), non deve avere la stessa sorte di Ifigenia (sarà un'idea di Elettra quella di sequestrare Ermione) ma la sintesi è che Menelao non vale nulla (v. 719), non si dimostra un amico, neppure nel ricordo del fratello Agamennone.

L'arrivo di Pilade (vv. 725-28)<sup>76</sup> ed il lungo scambio di battute tra i due giovani serve soprattutto a dare informazioni sull'atmosfera che si respira in città e per fare alzare Oreste dal letto (v. 795). Bisogna andare al processo, passare attraverso gli

<sup>74</sup> Numerosi i problemi testuali della lunga risposta di Oreste, cf. PORTER (1994, 335-39).

<sup>75</sup> Cf. Eur. *Med.* 446-626.

<sup>76</sup> Per quanto riguarda il rapporto tra Oreste e Pilade nel contesto delle consorterie politiche ateniesi, le *ἐταίρια*, cf. PORTER (1994, 327-34), soprattutto per il confronto con l'analisi tucididea (III 82s.) sugli atti di violenza avvenuti a Corcira tra il 427-424 a.C. e il diffondersi di comportamenti simili ad altre comunità negli ultimi anni di guerra (cf. anche SARTORI 1957).

sguardi della città, in mezzo alla folla, a testa alta. Il principe deve affrontare la massa, come Penteo travestito da menade, a Tebe, nelle *Baccanti*<sup>77</sup>, come Achille minacciato dai suoi Mirmidoni nell'*Ifigenia in Aulide*<sup>78</sup>. Il risultato è molto diverso da un semplice riflesso della cronaca: si prospetta piuttosto un confronto con il regime monarchico che regola l'ambito tragico, arcaico e lontano nel tempo. Euripide ricerca una figura forte, non sembra conoscerne la vera essenza, se mai ha creduto pienamente in Pericle. Si rifugia quindi nel passato remoto del mito e ridà vita ad un Principe che tutti conoscevano dall'epica ma lo fa anche processare per vedere in che modo la democrazia possa controllare gli autocrati; è quello che aveva fatto Eschilo nelle *Eumenidi*, dove Oreste però serviva per giustificare le istituzioni del presente, l'Areopago nel caso specifico. Nell'*Oreste* il processo mitico, con gli dei come unici consiglieri, è rimandato, e il processo che riflette l'Assemblea di Atene condanna a morte il Principe, intervenuto in propria difesa, incapace però di convincere il suo popolo (v. 943).

### ***Il processo: Euripide – Aristofane – Menandro***

I due fratelli vengono processati non dal tribunale ateniese dell'Areòpago, come avviene nelle *Eumenidi*<sup>79</sup> per il solo Oreste, ma dall'assemblea cittadina di Argo, e coloro che sono pronti ad allinearsi con i più forti annullano il valore dell'*eugheneia* dei due tirannicidi; ora, per una perversa logica nobiliare, alla morte eroica si preferisce la *stasis*, la guerra civile. Il resoconto del processo fatto dal Messaggero è lucido e privo di artifici retorici, una variante opposta, così come Euripide amava<sup>80</sup>,

---

<sup>77</sup> Cf. Eur. *Bacch.* 912-76.

<sup>78</sup> Cf. Eur. *IA* 1349-57.

<sup>79</sup> «The second debate, reported by the messenger, contains further allusions, while its outcome matches and contrasts with that in *Eumenides*. The human jurors in Argos are divided in their judgment, but there is a majority for one side, condemnation, and no place for Athena's grace to intervene» (MASTRONARDE 2010, 84s.).

<sup>80</sup> Valga questo esempio, al pari di tutte le riprese eschilee, per ricordare uno dei più interessanti aspetti della poliedricità euripidea, non solo in rapporto ai suoi modelli o ai *plot* dei colleghi, ma anche nel semplice mutamento interno al medesimo dramma. Ineccepibile l'ipotesi di MASTRONARDE (2010, 54): «The concern with questioning, contingency, and double vision that is so prominent in Euripides is to be accepted as properly at home in the tragic tradition. And none of this is to deny the creativity and avant-garde nature of Euripides' work, for example in aspects like self-consciousness of rhetoric, self-consciousness of rhetoric, self-consciousness of formal structure, metatheatrical or distancing gestures, the trend toward more personal and domestic gestures, the trend toward more

all'*agon* precedente; la sua devozione (vv. 867-70) è in certo senso inutile visto che non può far niente per i due principi. La collina sulla quale si ritrovano i cittadini potrebbe ricordare la Pnice di Atene<sup>81</sup> e il nostro testimone, di ritorno dalla campagna, viene a sapere da uno della folla lì riunita che si tratta di Oreste nel momento in cui affronta il suo destino finale, sostenuto dall'amico Pilade.

Ottenuto il numero legale<sup>82</sup> parla, per primo, Taltibio<sup>83</sup>, prono di fronte ai potenti, ambiguo, ammiccante verso i partigiani di Egisto, biasima il principe per ciò che ha fatto; poi Diomede<sup>84</sup>, secondo il quale, con l'esilio dei due matricidi la città avrebbe conservato la propria purezza senza macchiarsi dell'uccisione di chi aveva vendicato la morte del padre; la folla è divisa. Terzo, un oratore dalla lingua sfrenata<sup>85</sup> (un doppione del villico che frequenta la città, nelle *Baccanti*<sup>86</sup>) non un vero argivo<sup>87</sup>, schierano di Tindareo, favorevole alla lapidazione<sup>88</sup>. Quarto un *autourgos*<sup>89</sup>: non bello ma coraggioso, intelligente, integro, irreprensibile. Egli, anche se semplice, conosce la retorica e, sapientemente, non dice che Oreste ha ucciso la madre ma che ha vendicato il padre, uccidendo una donna malvagia ed empia. Le donne, in avvenire, ricordando questo esempio, non tradiranno più i mariti lontani e

---

personal and domestic themes, including *eros*, and the larger role for women as characters in his plays».

<sup>81</sup> Cf. MEDDA (2001, n. 122, 245s.). L'ambientazione trae spunto da quella delle *Supplici* di Eschilo.

<sup>82</sup> Ad Atene, per le decisioni più gravi, occorre la presenza di 6000 cittadini.

<sup>83</sup> L'araldo di Agamennone presente in altre tragedie come *Ecuba*, *Troiane*, *Ifigenia in Aulide*. Euripide spesso mette in cattiva luce gli araldi come in *Tr.* 425 dove dice che sono odiati da tutti gli uomini.

<sup>84</sup> Figlio di uno dei sette re che assediaron Tebe (Tideo), in Omero è il più tipico eroe argivo ed a lui è dedicato il quinto libro dell'*Iliade*.

<sup>85</sup> «*The mob orator*. The many topical elements in the context support the universal view of commentators [...] that the description of this speaker is coloured by sentiment hostile to Cleophon. But the view needs qualifying. (a) The satire (such as it is) is generic rather than specific [...] The type is also very ancient; cf. the Homeric Thersites, abused in *Il.* 2, 246 [...] The bad demagogue is indeed an Euripidean theme (*Su.* 243; Odysseus in *IA*); but tyrants and demagogues were themes much favoured also by interpolators in tragedy (see D. Kovacs, *GRBS* 1982, 31-50. Hatred of Cleophon was still a live issue in the fourth century, cf. Aeschin. 2, 76; and the known production of *Or.* In 341/0 BC (only two years, as Di B. points out, after the *falsa legatio* prosecution) may have been the occasion for this and perhaps other interpolations» (WILLINK 1986, 231).

<sup>86</sup> Cf. Eur. *Bacch.* 717.

<sup>87</sup> Per sostenere le similitudini con Cleofonte, che nel 410 a.C. aveva capeggiato il partito della guerra ad oltranza, si ricorda che era figlio di madre tracia, iscritto tra i cittadini ateniesi senza averne diritto. Cf. MEDDA (2001, n. 126, 248s.).

<sup>88</sup> I vv. 904-13 sono espunti da HARTUNG (1849) in quanto considerazioni generali presentate come opinioni politiche del nunzio.

<sup>89</sup> È immediato il paragone con l'*autourgos* dell'*Elettra* cui il cognato, sempre il nostro Oreste, rivolge un piccolo panegirico in quanto uomo non nobile ma in realtà di grande valore (Eur. *El.* 380-88).

finalmente chi va in guerra lo farà senza aver paura di ciò che lo attenderà al ritorno. Gli onesti gli danno ragione (vv. 917-30). Infine si fa avanti Oreste che ripete<sup>90</sup> quanto detto dall'*autourgos* (vv. 926ss.) e da lui stesso a Tindareo (vv. 566-71). La condanna mitigata dalla possibilità di suicidarsi arriva inesorabile, l'uomo ignobile prevale; ad Oreste non rimane che promettere il suicidio, suo e della sorella. Gli amici lo seguono in lacrime e per Elettra si prepara un amaro spettacolo, una visione triste. Il termine *θέαμα* («spettacolo», v. 952), ha un alto valore metateatrale e ricorda agli spettatori, come afferma Medda, «l'impossibilità per i personaggi di evadere dall'asfittico spazio scenico, dominato dalla casa, nel quale si trovano costretti, e trasferisce sul piano visivo, con il mesto rientro in scena di Oreste e Pilade, il senso della frustrazione della carica di solidarietà espressa da Pilade»<sup>91</sup>.

Un altro aspetto che ci aiuta nella nostra riflessione è legato a ciò che leggiamo posteriormente all'*Oreste*; un dipinto del secondo secolo d.C., ritrovato in una casa di Efeso, sul muro ad ovest di una stanza, tratto da *Sicionii*<sup>92</sup> di Menandro e collocato vicino ad uno ispirato all'*Oreste*<sup>93</sup>, fa pensare ad un legame tra le due opere, anche se le due scene, nel particolare, non hanno tratti in comune dal punto di vista di un preciso riferimento a passi di contenuto allusivo ma attesterebbero solo come il grande pubblico sentiva l'affinità di questa commedia con la tragedia euripidea o semplicemente la lunga fortuna dell'*Oreste*, vista anche la presenza di altre rappresentazioni pittoriche nel medesimo locale<sup>94</sup>. Gli studi di Katsouris, in

<sup>90</sup> «Questa è la consapevole riforma che il drammaturgo propone della funzione educativa e comunicativa del mito. Oreste in tutta la mitologia è sempre servito da esempio, è un paradigma. Ora prende a parlare analiticamente, retoricamente, logicamente; le idee che esprime non servono a nulla. Il popolo lo condanna e nel contempo, sembra dire Euripide, condanna la funzione stessa del mito» (BEYE 1979, 340s.).

<sup>91</sup> MEDDA (2001, n. 133, 255).

<sup>92</sup> Il titolo al plurale, *Sicionii*, ha trovato in questo affresco una conferma, nel 1967 quando fu scoperto, ma anche nel 1979 quando furono pubblicati otto titoli menandrei tratti da un commentario tachigrafico presente in un papiro del terzo-quarto sec. (cf. BELARDINELLI 1994, 57). Per la scena rappresentata nel dipinto, di controverso riconoscimento, cf. BLANCHARD (2009, xxx-xxxviii). Si tratta di due uomini, uno di fronte all'altro: forse Moschione (a destra) mentre cerca di persuadere lo schiavo Dromone (a sinistra) a trovare (ricorrendo ad una falsa testimonianza), un padre ateniese alla sua giovane padrona Filumena. È quello che l'onesto schiavo rifiuta di fare levando le braccia al cielo, come appare molto bene nel dipinto (la scena potrebbe essere quella del fr. VIII A vv. 52-61, cf. BARIGAZZI 1965, 39-41).

<sup>93</sup> La scena rappresentata è quella del primo episodio, quando Oreste si risveglia (211ss.) accanto alla sorella che lo assiste. Cf. BLANCHARD (2009, xxxiii).

<sup>94</sup> Nell'alternarsi di una scena menandrea e di una euripidea, sul muro nord vi è un pannello che illustra la *Tosata* che ne precede un altro con la storia di *Ifigenia* (apparentemente *l'Ifigenia in tauride*). Le due scene seguenti sono illeggibili come anche le tre del muro est, mentre in una sembra si possa leggere almeno il titolo, *Andromaca*. Cinque dovrebbero essere in totale le scene menandree

particolare, mettono a confronto i vv. 866-956 dell'*Oreste* e i vv. 176-271 dei *Sicioni*<sup>95</sup>: al racconto della scena giudiziaria da parte del Messaggero se ne accosta uno sull'affidamento giudiziario di una ragazza che si è scoperto avere lo statuto di cittadina<sup>96</sup>. L'uso degli stessi verbi e di alcune espressioni, in un contesto di cui non conosciamo gli antefatti, è innegabile<sup>97</sup> ma deve essere collocato nella giusta dimensione<sup>98</sup> dal momento che già in Aristofane vi è una parodia dell'assemblea euripidea<sup>99</sup>.

Nel nostro caso il resoconto dell'assemblea giudiziaria, reale solo nella rielaborazione della poesia drammatica, cesura tra le due parti dell'azione, ha una struttura rigida ma tale da essere un modello dal punto di vista tecnico, o per meglio dire dell'*auctoritas* parodica<sup>100</sup>, in sintonia con le suggestioni di un pubblico per il

e cinque quelle euripidee; altri confronti, al di là del caso di Efeso, (il *Dyscolos* e l'*Elettra*, la *Samia* e l'*Ippolito*, ad esempio) possono essere tentati, per i quali cf. in generale KATSOURIS (1975).

<sup>95</sup> KATSOURIS (1975, 29-57).

<sup>96</sup> È il Quarto atto dei *Sicioni*. Per la trama e il titolo cf. BELARDINELLI (1994, 47-59) e BLANCHARD (2009, xxiv-xli). Nei versi menandrei (vv. 150-271) Smicrine e l'Eleusinio di ritorno da un'assemblea conversano animatamente; si tratta di un oligarca e di un democratico. Smicrine entra in casa. Un terzo personaggio, forse Maltace, uscito da una delle due case sceniche, inviterebbe l'Eleusinio ad esporre gli avvenimenti accaduti in assemblea. La *rhesis* dell'Eleusinio (vv. 176-271) inizia con il racconto di una folla di persone vicine ai Propilei del santuario di Eleusi e al centro una fanciulla seduta. L'intervento del servo Dromone che accompagna la fanciulla suscita la reazione della folla: si deve darle la cittadinanza; poi un fanciullo pallido e sbarbato, Moschione, invitato a parlare ad alta voce, dice di conoscere da tempo il servo del quale ha ascoltato poco prima una conversazione. Chiaccherando ancora con i vicini, l'Eleusinio cita poi un personaggio dall'aspetto virile, Stratofane, il padrone da cui la ragazza era fuggita via; egli ha scoperto di non essere figlio di sicioni e vorrebbe sposare la ragazza che, per il momento, passa invece sotto la tutela dei cittadini che decidono di affidarla al santuario di Demetra. Moschione sostiene che Stratofane è un impostore.

<sup>97</sup> Cf. BELARDINELLI (1994, 146-86).

<sup>98</sup> «For Lloyd-Jones "it is going too far to say that this messenger speech is modelled upon that one; rather it makes use of it in the same light, allusive manner in which the arbitration scene of Menander's *Epitrepontes* seems to have made use of the famous scene in which the fate of an exposed infant was decided, in a very different fashion in the *Alope* of Euripides" He notices that "the opening of this speech is clearly parodied" but elsewhere only "an occasional touch of parody recalls the *Orestes*"» (KATSOURIS 1975, 30).

<sup>99</sup> Cf. Ar. *Eccl.* 383b-459, il racconto di Cremete è una parodia della *rhesis* euripidea, oggetto del dibattito, in questo caso, è la salvezza della *polis*. Neoclido, il cisposo, prende la parola e il popolo urla dicendo che lui non era neppure capace di curare la salvezza dei suoi occhi; Eveone, uomo di incredibile povertà, tiene allora un discorso democratico; un bel ragazzo, dalla pelle bianca (Prassagora, simile al Moschione menandro, rappresenta l'aristocratico effeminato) dice che il governo della città deve essere affidato alle donne. Tra l'altro, poco dopo (vv. 392-94), vi è un'altra parodia tragica, dai *Mirmidoni* di Eschilo (*TrGF* 3, 138), il momento in cui il figlio di Nestore, Antiloclo, informava Achille della morte di Patroclo.

<sup>100</sup> Ovviamente non avrebbe avuto alcun senso copiare ed è lo stesso Katsouris a cadere in contraddizione quando deve riconoscere che «Menander did not copy, but adapted the *Orestes*' speech to his needs, rejecting, adding, and modifying the details» (KATSOURIS 1975, 52).



quale l'assemblea per antonomasia non poteva essere altro che quella dell'*Oreste*<sup>101</sup>. Il confronto effettivo, tra il testo euripideo e quello menandro, si basa sull'inizio del racconto di un'assemblea popolare da parte di un testimone e su una prima persona all'imperfetto, ἐτύγγανον:

Αγ.

ἐτύγγανον μὲν ἀγρόθεν πυλῶν ἔσω  
βαίνων, πυθέσθαι δεόμενος τά τ' ἀμφὶ σοῦ  
τά τ' ἀμφ' Ὀρέστου: σῶ γὰρ εὖνοϊαν πατρὶ  
ἀεὶ ποτ' εἶχον, καὶ μ' ἔφερβε σὸς δόμος  
πένητα μὲν, χρῆσθαι δὲ γενναῖον φίλοις.  
ὀρῶ δ' ὄχλον στείχοντα καὶ θάσσοντ' ἄκραν.

MESSAGGERO

Partito dalla campagna, passavo attraverso la porta della città; volevo sapere qualcosa su come sarebbero andate le cose per te e per tuo fratello. Sono sempre stato fedele a tuo padre, e la tua casa mi ha dato di che vivere; sono povero, ad essere sincero, ma uomo d'onore con gli amici. Ecco che vedo una folla che va a sedersi sulla collina (Eur. *Or.* 866-71).

Ma si veda prima la battuta di Cremete nelle *Ecclesiazuse* (vv. 383s.):

Χρ.

πλεῖστος ἀνθρώπων ὄχλος,  
ὅσος οὐδεπώποτ' ἦλθ' ἀθρόος ἐς τὴν πύκνα.

CREMETE

Una folla di persone indescrivibile si era riversata sulla Pnice

E quindi la battuta dell'Eleusinio nei *Sicionii* di Menandro (vv. 176-84):

Ελ.

ἐτύγγανον μὲν οὐ[  
βαίνων, μὰ τὸν Δί', οὔτε τ[  
[            ]ε τοῦτ' ἐμοί, καλῶς ποῶν  
[            ] καὶ τὰ τῶν ἄλλων κακὰ  
[            ]μαι φοβερὸς εἰς τριώβολον[  
]τε κοινὸν μέγα βοῶν οἷς ἂν τύχω

<sup>101</sup> «The devastating gaps in our knowledge of the contents of Sophocle's lost plays are an insuperable obstacle to any confidence about the fixity or variability of the concept "Sophoclean tragedy": how our belief in the centrality of the "heroic temper" of the "Sophoclean hero" be affected if we had his *Aegeus*, *Andromeda*, *Atreus*, and *Tereus*? Without such knowledge, any generalization about tragedy in the second half of the fifth century must be hedged with caution, if not in fact abjured» (MASTRONARDE 2010, 52).

δημο]τικός, οἴπερ καὶ μόνοι σώιζουσι γῆν.  
 ἐξ] ἄστεως δ' ἦκων ἴν' ἐντύχοιμί τωι  
 τῶν δημοτῶν.

#### ELEUSINIO

Mi trovo a camminare, non per Zeus [...], non [...] né questo a me, facendo bene [...] e i problemi degli altri [...] terribile per i tre oboli [...] a gran voce interpellando chi incontravo...un uomo comune, insomma uno di quelli che, soli, salvano il paese. Venivo da Atene a trovare un amico del mio demo.

Il contesto sia in Aristofane che in Menandro è completamente differente, ma l'insistenza su quella che rimane una tecnica in uso in tutta la poesia comica amplifica un'assonanza che riporta spesso ad un contesto pseudo-tragico; gli esempi che ho trascritto fanno comprendere il ruolo dell'allusività nei due poeti comici e nella produzione successiva al 408 a.C., solo questo.

### *Drammaturgia sperimentale*

Quando il *plot* sembrerebbe avviarsi alla conclusione con la condanna a morte dei due principi, che tutti attendono venga eseguita, iniziano i colpi di scena che danno alla tragedia caratteristiche adatte ad un teatro "sperimentale", in evoluzione e non decadente, mentre i personaggi passano ad una frenetica azione drammatica<sup>102</sup>. Oreste muta la sua follia in malvagità furente<sup>103</sup> e l'assunzione di Elena in cielo (come la sparizione di Ifigenia in *Ifigenia in Aulide*) ci indirizza verso orizzonti mistico-religiosi, definitivamente amplificati nelle *Baccanti*<sup>104</sup> in un clima di completa disgregazione sociale, che fa da sfondo a tutta l'opera.

Oreste e Pilade ritornano dall'assemblea, introdotti da un breve canto anapestico del Coro<sup>105</sup>; nel colloquio, intimo nel primo episodio ed ora, nel quarto, lucido e razionale, fratello e sorella cercano un modo per affrontare il suicidio o comunque la

<sup>102</sup> «It needs to be emphasized again that *Or.* is not primarily a character-play (though it is indeed a play with interesting characters) and that the post-matricidal career of *Or.* himself is only part of what the play is about» (WILLINK 1986, xvix).

<sup>103</sup> «After the condemnation the strong tonic of anger and bitterness, particularly against his father's canny brother, converts this "victim", once powerless against his own devils of remorse, into a self-liberating fiend of vengeance against his human enemies» (CONACHER 1967, 217); cf. anche MULLENS (1940).

<sup>104</sup> Cf. SEGAL (1997).

<sup>105</sup> Vv. 1013ss.

morte. Un momento in assonanza con l'inizio del dramma e in prospettiva di un finale come quello dell'*Antigone* sofoclea: morire per una condanna subita in patria; ai loro pensieri si unisce anche Pilade<sup>106</sup>, a sua volta sicuro di non poter sopravvivere sia all'amico che alla promessa sposa, e la sua enfasi "metateatrale" fa pensare a chi perderebbe un ruolo in mancanza dei personaggi con cui solitamente si accompagna. La soluzione è pronta e Pilade illustra il suo piano<sup>107</sup>: vendicarsi su Menelao uccidendo Elena (v. 1107) che si affretta a mettere i suoi sigilli ovunque come legittima erede della sorella. In caso di fallimento un incendio del palazzo reale li farà diventare i martiri che hanno tentato di eliminare dalla faccia della terra l'assassina di tutti i caduti a Troia<sup>108</sup>.

In una pausa dell'attivismo di Oreste, che registriamo in questo episodio, Elettra aggiunge la seconda parte del piano<sup>109</sup>. Per uccidere senza morire (v. 1174) è sufficiente prendere in ostaggio Ermione al suo ritorno dalla tomba di Clitemnestra (v. 1189) e ricattare così il padre Menelao; il piano è spietato nei confronti della cugina che è cresciuta con lei<sup>110</sup>, e prevede anche il suo assassinio, sempre per sgozzamento (vv. 1195-99):

Ηλ.  
 κἄν μὲν σε σφύζῃ μὴ θανεῖν χρήζων κόρη  
 Ἑλένης Μενέλεως πτώμ' ἰδὼν ἐν αἵματι,  
 μέθες πεπᾶσθαι πατρὶ παρθένου δέμας;  
 ἦν δ' ὄξυθύμου μὴ κρατῶν φρονήματος  
 κτείνῃ σε, καὶ σὺ σφάζε παρθένου δέρην.

ELETTRA

Se Menelao, vedendo Elena a terra in una pozza di sangue, accetterà di salvarti perché non vuole che sua figlia muoia, lascia che il padre riabbia la figlia; se invece non riuscendo a controllare la sua collera ti vorrà ammazzare, allora anche tu taglia la gola alla ragazza.

<sup>106</sup> Da questo punto in poi i tre amici diventano un gruppo di congiurati aristocratici: «At the same time it is not fortuitous that the word *ἐταιρεία* occurs twice (1072, 1079): the perversely 'noble' viciousness in desperation of the conspirators (at once suicidally reckless and with a hope of *σωτερία*) recalls the posture and behaviour of the oligarchic *ἐταιρία* in contemporary Athens» (WILLINK 1986, 258s.).

<sup>107</sup> Il piano equivale a quello che in realtà accadrà, come racconta successivamente il servo frigio.

<sup>108</sup> Vv. 1142ss.

<sup>109</sup> È difficile non riconoscere la sete di vendetta di Elettra che la rende simile alla madre. Cf. SYNODINOU (1988).

<sup>110</sup> Inutile addentrarsi nei dettagli della loro differente età. Elettra l'ha vista crescere e se ne sarà presa cura; un'immagine speculare a quella evocata da Oreste ed i nonni Tindareo e Leda (cf. vv. 462-65).

Le parole di Elettra non danno adito a dubbi sul suo atteggiamento e sulla sua chiusura nei confronti sia di chi la circonda che dei parenti rimasti a lei e al fratello; la zia non solo deve morire ma addirittura finire sommersa in una pozza del proprio sangue e la sua stessa sorte, all'occorrenza, toccherà alla figlia<sup>111</sup>.

Mentre Pilade ed Oreste entrano nel palazzo per uccidere Elena, Elettra rimane sulla scena e ordina alle fanciulle del Coro di dividersi in due Semicori per sorvegliare le strade che portano al palazzo e dare l'allarme nel caso in cui arrivi un estraneo<sup>112</sup>; si sente venire dall'interno un'invocazione di aiuto di Elena, rivolta non a caso ai cittadini di Argo ( ὄλλυμαι κακῶς v. 1296 e Μενέλαε, θνήσκω v. 1301); Elettra ed il Coro si liberano in un canto di odio per la donna che ha portato tutta la famiglia alla rovina, e incitano i due amici a finirla (vv. 1302-10). All'arrivo di Ermione, di ritorno dalla tomba della zia<sup>113</sup> l'ansia esasperata della vendetta si muta in falsità ed opportunismo (1317-20):

Ηλ.

πάλιν κατάστηθ' ἡσύχω μὲν ὄμματι,  
 χροῶ δ' ἀδήλω τῶν δεδραμένων πέρι:  
 κάγῳ σκυθρωποὺς ὀμμάτων ἔξω κόρας,  
 ὡς δῆθεν οὐκ εἰδυῖα τὰξειργασμένα.

ELETTRA

Ricomponetevi, e assumete un'espressione tranquilla, un aspetto che non riveli l'azione che è stata compiuta; ed io manterrò triste il mio sguardo, come se non sapessi nulla dell'accaduto.

Ermione cade infine nelle mani dei congiurati

Ηλ.

σιγᾶν χρεῶν:  
 ἡμῖν γὰρ ἦκεις, οὐχὶ σοί, σωτηρία.  
 ἔχεσθ' ἔχεσθε: φάσγανον δὲ πρὸς δέρη  
 βάλλοντες ἡσυχάζεθ'<sup>114</sup>.

ELETTRA

Devi stare zitta: sei venuta come salvezza per noi, non per te. [*a Oreste e Pilade*]  
 Prendetela: mettetela la spada al collo e attendete in silenzio (vv. 1347b-48).

<sup>111</sup> Per la preghiera del gruppo nei confronti di Agamennone, prima di entrare in azione, ai vv. 1225ss. in rapporto ad Aesch. *Ch.* 456-509 cf. MEDDA (2001, n. 160, 282).

<sup>112</sup> Terzo stasimo.

<sup>113</sup> Vv. 1313-52.

<sup>114</sup> Sull'impossibilità di attribuire i vv. 1347b-1348 ad Oreste (come leggiamo nei manoscritti e come accetta Murray) cf. MEDDA (2001, 115) e per la loro espunzione cf. WILLINK (1986, 301s.).

Nessuno, però, ha ancora visto, come dice il Coro (vv. 1357s.), il corpo di Elena giacere in una pozza di sangue.

Cigola il chiavistello della reggia, è uno schiavo frigio che fugge dal palazzo dopo la scomparsa della padrona. Il termine «κλῆθρα (chiavistelli) (v. 1366)» ricorda il momento in cui Euridice, nell'*Antigone* sofoclea, aperto il chiavistello di casa, viene a sapere della morte del figlio:

Eu.  
 ὦ πάντες ἄστοί, τῶν λόγων ἐπησθόμην  
 πρὸς ἔξοδον στείχουσα, Παλλάδος θεᾶς  
 ὅπως ἰκοίμην εὐγμάτων προσήγορος.  
 καὶ τυγχάνω τε κλῆθρ' ἀνασπαστοῦ πύλης  
 χαλῶσα καί με φθόγγος οἰκείου κακοῦ  
 βάλλει δι' ὧτων: ὑπτία δὲ κλίνομαι  
 δείσασα πρὸς δμωαῖσι κάποπλήσσομαι  
 ἀλλ' ὅστις ἦν ὁ μῦθος αὐθις εἶπατε:  
 κακῶν γὰρ οὐκ ἄπειρος οὓς' ἀκούσομαι.

EURIDICE

Ho sentito le vostre parole, cittadini. Uscendo a supplicare Atena, mentre tiravo i chiavistelli per aprire la porta, mi colpisce le orecchie il suono di una sciagura familiare. Per il terrore cado supina tra le braccia delle ancelle, e perdo i sensi. Ora ditemi questa parola, quale che sia: la sentirò con l'animo di chi ha esperienza del dolore (Soph. *Ant.* 1183-91)<sup>115</sup>.

Dopo aver saputo, dal Messaggero, della morte del figlio, Euridice, come un automa, rientra nel palazzo. Quando si spalanca di nuovo la porta appare, forse sull'*ekkyklema*, il suo cadavere. Il “chiavistello” ritorna più volte nell'*Oreste* (usato ancora dal Coro, v. 1551 e da Oreste, v. 1567 e v. 1571), apre o tiene chiusa quella porta<sup>116</sup> al di là della quale si sarebbe dovuto trovare il cadavere di Elena; se in *Antigone* dunque l'apertura della porta del palazzo rivelava a chi era rimasto nell'interno ciò che era accaduto fuori (la fine di Antigone e del fidanzato Emone<sup>117</sup>), qui invece un servo esce per raccontare cosa è accaduto all'interno, ma il racconto non sarà completo perché solo dal Cielo verrà una risposta.

<sup>115</sup> Traduzione di PADUANO (1982, vol. I).

<sup>116</sup> Su questa porta del Palazzo, così importante nella dinamica dell'ultima parte del testo cf. ANDRISANO (2008).

<sup>117</sup> Cf. CARPANELLI (2007, 19-21).

Indubbio, dunque, l'effetto sugli spettatori<sup>118</sup> per l'irruzione<sup>119</sup> inaspettata sulla scena e per la difficoltà di capire quale fosse il motivo dell'agitazione del servo frigio. Nella *reductio* farsesca del servo frigio si perde di vista l'abilità con cui viene data, semmai, un'alternativa alla figura del Messaggero rendendo più interessante e partecipato il racconto<sup>120</sup>. Non si tratta di una commistione tragicomica ma della rivitalizzazione di un ruolo fondamentale e ciò che viene visto come l'abbassamento del tono è in realtà un'abile operazione in cui si nascondono particolari che preparano il finale<sup>121</sup>, nell'attesa di sapere cosa è successo ad Elena. Il servo frigio crea una *suspence* unica nel teatro del quinto sec. a.C. e il suo desultorio atteggiamento apparentemente ridicolo<sup>122</sup> è solo un modo per non assimilarlo a colui che rivelerà che Elena è stata assunta in cielo, il dio Apollo:

Φρ.

Ἴλιον Ἴλιον, ὦμοι μοι,  
 Φρύγιον ἄστυ καὶ καλλίβωλον Ἴ-  
 δας ὄρος ἱερὸν, ὡς σ' ὀλόμενον στένω  
 ἀρμάτειον ἀρμάτειον μέλος  
 βαρβάρῳ βοᾷ δι' ὀρνιθόγονον  
 ὄμμα κυκνοπτέρου καλλοσύνας, Λήδης  
 σκύμνου, δυσελένας  
 δυσελένας,  
 ξεστῶν περγάμων Ἀπολλωνίων  
 ἐρινύν: ὀττοτοῖ:  
 ἰαλέμων ἰαλέμων  
 Δαρδανία τλᾶμον Γανυμήδεος  
 ἵπποσύνα, Διὸς εὐνέτα.

FRIGIO

<sup>118</sup> «Is one of E. s most brilliant and original contributions to ancient drama. In a long and varied aria, punctuated with single trimeters from the Chorus-leader [...] there is little or no direct *parody* of Timotheus' *Persae*» (WILLINK 1986, 305, *passim*).

<sup>119</sup> Poiché nei versi successivi il Frigio dice di essersi calato dall'alto, lo scoliasta pensava che i versi 1366-68 fossero stati interpolati da attori che non avevano voluto fare acrobazie. È sufficiente invece pensare che si faccia riferimento alla porta d'ingresso del cortile sul quale si aprono le stanze esterne della reggia: lo schiavo frigio, fuggito dal tetto, è poi saltato in cortile per uscire dalla porta. Cf. in generale ROUX (1961).

<sup>120</sup> Cf. PORTER (1994, 183-213).

<sup>121</sup> «Without impairing the function of such a speech to relay important information to the audience, he uses the agitated lyrics of the report to give expression to the troubled, almost surrealistic atmosphere that has pervaded his play from its very beginning and that has been growing steadily since the entrance of Menelaus. He also establishes a mood that will be important in the truly chaotic scenes that follow» (PORTER 1994, 213).

<sup>122</sup> Cf. DUNN (1989).

Ilio, Ilio, ahimè, ahimè, città Frigia, e sacro monte dell'Ida dalle belle zolle, come piango la tua rovina levando il canto del carro, del carro, con barbaro grido per colpa della bellezza dalle ali di cigno discendente da un uccello, la prole di Leda, la maledetta, maledetta Elena, Erinni della ben costrutta rocca di Apollo. Ohimè! Ohimè! Lamenti, lamenti! O infelice terra di Dardano, e cavalcate di Ganimede<sup>123</sup>, compagno di letto di Zeus! (vv. 1381-92)

Alle parole del Coro che lo chiama «uomo dell'Ida» (v. 1380), ricordando la sua patria, il Frigio innalza un nostalgico rimpianto della terra natale (secondo Plutarco<sup>124</sup> il «canto del carro», v. 1384, era stato introdotto nella musica greca da Stesicoro) che serve per esprimere l'odio verso il conquistatore in sottile richiamo con il *plot* dell'*Ecuba* o delle *Troiane*.

Con un'enfasi descrittiva, adatta al racconto di un Messaggero, il Frigio espone quanto è accaduto nel momento in cui i due amici sono entrati nella stanza e cosa stava facendo lui stesso al servizio di Elena (1486-95):

Φρ.  
 ὁ μὲν οἰχόμενος φυγάς, ὁ δὲ νέκυς ὄν,  
 ὁ δὲ τραῦμα φέρων, ὁ δὲ λισσόμενος,  
 θανάτου προβολάν:  
 ὑπὸ σκότον δ' ἐφεύγομεν:  
 νεκροὶ δ' ἔπιπτον, οἳ δ' ἔμελλον, οἳ δ' ἔκειντ'.  
 ἔμολε δ' ἅ τάλαιν' Ἑρμιόνα δόμους  
 ἐπὶ φόνῳ χαμαιπετεῖ ματρός, ἅ  
 νιν ἔτεκεν τλάμων.  
 ἄθυρσοι δ'  
 οἷά νιν δραμόντε Βάκχαι  
 σκύμνον ἐν χεροῖν ὀρείαν  
 ξυνήρπασαν: πάλιν δὲ τὰν Διὸς κόραν  
 ἐπὶ σφαγὰν ἔτεινον: ἅ δ'  
 ἐκ θαλάμων  
 ἐγένετο διαπρὸ δωμάτων

#### FRIGIO

l'uno si dava alla fuga, l'altro giaceva morto, un altro era ferito, un altro ancora supplicava per stornare da sé la morte. Ci rifugiammo nell'oscurità: c'erano cadaveri, moribondi, corpi che giacevano a terra, quando la sfortunata Ermione entrò in casa proprio mentre sua madre stava per cadere a terra nel sangue, la sventurata che la generò. I due, avventandosi come baccanti senza tirso,

<sup>123</sup> Questa inserzione è importante per ricordare i tempi felici e mitici di Troia, un sogno lontano.

<sup>124</sup> *Mor.* 335A e 1133E.

l'afferrarono come un cucciolo di fiera montana: e di nuovo s'accingevano a sgozzare la figlia di Zeus. Ma lei era scomparsa dalla stanza attraverso la casa.

Pilade ed Oreste, λέοντες ἔλλανες δύο διδύμω («due leoni elleni gemelli», vv. 1401s.), diventano espressione fondamentale per capire che sarà proprio il Frigio, una volta sfuggito ad Oreste, a riferire tutto a Menelao, visto che quest'ultimo userà la stessa espressione per indicarli, δισσοῖν λεόντων (v. 1555). La stessa descrizione indulge su toni tutt'altro che farseschi, soprattutto nei confronti di Pilade, uomo dai pensieri maligni (v. 1403), subdolo (v. 1404), un serpente mortale (v. 1406); entrati in casa cercano di accattivarsi Elena che cade nella trappola, in un'atmosfera densa di immagini adatte ad un lusso esotico, certamente un ricordo dei tempi passati, in questi duri anni di guerra, per la gran parte degli ateniesi (vv. 1458-73, *passim*):

Φρ.  
 ἀμφιποφυρέων πέπλων  
 ὑπὸ σκότου ξίφη σπάσα-  
 ντες ἄλλος ἄλλοσ' ἐν χεροῖν  
 δίνασεν ὄμμα, μή τις παρῶν τύχοι.  
 ...  
 φυγᾶ δὲ ποδὶ τὸ χρυσεοσάνδαλον  
 ἵχνος ἔφερον ἔφερον: ἐς  
 κόμας δὲ δακτύλους δικῶν Ὀρέστας,  
 Μυκηνίδ' ἀρβύλαν προβάς,  
 ὦμοις ἀριστεροῖσιν ἀνακλάσας δέρην,  
 παίειν λαιμῶν ἔμελ-  
 λεν εἴσω μέλαν ξίφος.

#### FRIGIO

Nell'ombra dalle vesti orlate di porpora trassero le spade strette in pugno e rotearono lo sguardo da un lato e dall'altro, che non ci fosse qualcuno [...] poi, fuggendo, muoveva muoveva il passo dal sandalo d'oro ma Oreste, affondandole le dita fra le chiome, e sopravanzandola col suo calzare miceneo, le piegava il collo sulla spalla sinistra ed era pronto ad affondarle in gola la nera spada.

I morti e feriti che lasciano dietro di sé anticipano la violenza brutta che si rivolge, poi, contro Elena e la figlia nello stesso momento (1486-96):

Φρ.  
 ὃ μὲν οἰχόμενος φυγᾶς, ὃ δὲ νέκυς ὄν,  
 ὃ δὲ τραῦμα φέρων, ὃ δὲ λισσόμενος,  
 θανάτου προβολάν:



ὑπὸ σκότον δ' ἐφεύγομεν:  
 νεκροὶ δ' ἐπιπτον, οἳ δ' ἔμελλον, οἳ δ' ἔκειντ'.  
 ἔμολε δ' ἅ τάλαιν' Ἑρμιόνα δόμους  
 ἐπὶ φόνῳ χαμαιπετεῖ ματρός, ἅ  
 νιν ἔτεκεν τλάμων.  
 ἄθυρσοι δ'  
 οἷά νιν δραμόντε Βάκχαι  
 σκύμνον ἐν χεροῖν ὀρείαν  
 ξυνήρπασαν: πάλιν δὲ τὰν Διὸς κόραν  
 ἐπὶ σφαγὰν ἔτεινον: ἅ δ'  
 ἐκ θαλάμων  
 ἐγένετο διαπρὸ δωμάτων  
 ἄφαντος

## FRIGIO

L'uno si dava alla fuga, l'altro giaceva morto, un altro era ferito, un altro ancora supplicava per stornare da sé la morte. Ci rifugiammo nell'oscurità: c'erano cadaveri, moribondi, corpi che giacevano a terra, quando la sfortunata Ermione entrò in casa proprio mentre sua madre stava per cadere a terra nel sangue, la sventurata che la generò. I due, avventandosi come baccanti senza tirso, l'afferrarono come un cucciolo di fiera montana: e di nuovo s'accingevano a sgozzare la figlia di Zeus. Ma lei era scomparsa dalla stanza, attraverso la casa.

Finito il racconto il Frigio deve affrontare Oreste; il colloquio che potrebbe sembrare dettato solo dalla paura di essere ucciso palesa una verità che il Frigio ha autonomamente confessato: l'odio per Elena, motivo di rovina per la sua patria<sup>125</sup>.

Il Coro riferisce ciò che vede accadere dopo il rientro in casa di Oreste: fumo, fiaccole, dèmoni<sup>126</sup> mentre il Frigio abbandona l'azione passando per una delle uscite laterali. I chiavistelli di nuovo chiudono ciò che si trova all'interno (vv. 1551-72, *passim*):

Χο.

οὐκέτ' ἄν φθάνοιτε κλῆθρα συμπεραίνοντες μοχλοῖς

CORO

Sbrigatevi a infilare i pali nei chiavistelli.

...

Ορ.

<sup>125</sup> Cf. vv. 1385, 1513 e 1515.

<sup>126</sup> Cf. i vv. 1542, 1543 e 1548.

οὔτος σύ, κλήθρων τῶνδε μὴ ψάυσης χερί:  
 Μενέλαον εἶπον, ὃς πεπύργωσαι θράσει:  
 ἢ τῶδε θριγκῶ κρᾶτα συνθραύσω σέθεν,  
 ῥήξας παλαιὰ γεῖσα, τεκτόνων πόνον.  
 μοχλοῖς δ' ἄραρε κληῖθρα, σῆς βοηδρόμου  
 σπουδῆς ἅ σ' εἶρξει, μὴ δόμων ἔσω περᾶν.

ORESTE

Ehi, tu! Non azzardarti a mettere la mano sul chiavistello (*Oreste afferra un pezzo del fregio che orna la facciata e minaccia di gettarlo giù*) altrimenti ti spaccherò la testa con questa cimasa, spezzando gli antichi cornicioni, frutto della fatica dei costruttori. Il chiavistello è fermato coi pali, e ti sarà d'ostacolo nel tuo slancio di soccorso, non lasciandoti entrare in casa.

Lo stesso andamento del finale della *Medea*<sup>127</sup>, nel dialogo tra Medea e Giasone che cerca di forzare la porta per prendersi i due cadaveri, si attua ora tra Menelao ed Oreste. Non ci sono cadaveri perché Elena apparirà accanto ad Apollo, *ex machina*<sup>128</sup>, ma Ermione si corre il grave rischio di essere uccisa. I tre sodali sembrano davvero essere legati dal medesimo destino nella certezza che non è più possibile la salvezza ad Argo e che solo una serie di atti disperati potrebbe riscattarli; l'azione drammatica prende il sopravvento nel momento in cui la minaccia di dar fuoco al palazzo reale, morire in esso, equivale, metaforicamente, a dar fuoco alla *skene*, al teatro dunque ed al suo ruolo civile in una società ormai disgregata.

Solo il dio annulla l'azione e riporta la razionalità<sup>129</sup> ed Euripide riproponendo un intervento divino, chiama in causa l'elemento religioso e gli affida un compito più alto: l'auspicio di una conclusione positiva della guerra del Peloponneso, giunta ad un momento di non ritorno per la comunità ateniese. Ed ecco a conclusione le parole di Apollo (1682s.):

Απ.  
 ἴτε νυν καθ' ὁδόν, τὴν καλλίστην  
 θεῶν Εἰρήνην τιμῶντες.

APOLLO

Andate dunque per la vostra strada, onorando la Pace, la più bella delle dee.

<sup>127</sup> Cf. Eur. *Med.* 1293-1419.

<sup>128</sup> Cf. PORTER (1994, 280-88).

<sup>129</sup> Sulla presenza degli dei sulla scena nell'epilogo cf. MASTRONARDE (2010, 181-206, in particolare 192-95) che nel nostro caso concorda con la critica della fine del XVIII sec. nella *reductio ad absurdum* dell'intervento del *deus ex machina* da parte dello stesso Euripide.

Francesco Carpanelli  
Università di Torino  
Dipartimento di Studi Umanistici  
[francesco.carpanelli@unito.it](mailto:francesco.carpanelli@unito.it)

**Riferimenti bibliografici**

ANDRISANO 2003

A.M. Andrisano, *La complicità di Pilade in Eur. Or. 33, una interpolazione?*, in F. Benedetti – S. Grandolini (a cura di), *Filologia e tradizione greca, Miscellanea di studi in onore di Aristide Colonna*, Roma, 29-41.

ANDRISANO 2008

A.M. Andrisano, *Elettra, Pilade e le porte del palazzo. Interlocuzione ed esegesi di Eur. Or. 1281-1286*, in G. Avezù (a cura di), *Didaskaliai II, Nuovi studi sulla tradizione e l'interpretazione del dramma attico*, Verona, 117-32.

ARNOTT 1983

W.G. Arnott, *Tension, Frustration and Surprise: A Study of Theatrical Techniques in some Scenes of Euripides' Orestes*, «Antichton» XVII 13-28.

ARNOTT 2000

W.G. Arnott, *Menander*, vol. III, Cambridge (MA)-London.

BARIGAZZI 1965

A. Barigazzi, *Sul Sicionio di Menandro*, «SIFC» XXXVII 1-78.

BELARDINELLI 1994

A.M. Belardinelli, *Menandro, Sicioni*, Bari.

BEYE 1979

R. Beye, *Letteratura e pubblico nella Grecia antica*, vol. II, Roma-Bari.

BLANCHARD 2009

A. Blanchard (éd.), *Les Sicyoniens*, Paris.

BROADHEAD 1960

H.D. Broadhead (ed.), *The Persae of Aeschylus*, Cambridge.

BROWN 1983

A.L. Brown, *The Erinyes in the 'Oresteia'. Real Life, Supernatural and the Stage*, «JHS» CIII 13-34.

CANFORA 2001

L. Canfora, *Storia della letteratura greca*, Roma-Bari.

CARPANELLI 2005

F. Carpanelli, *Euripide, L'evoluzione del dramma e i nuovi orizzonti istituzionali ad Atene*, Torino.

CARPANELLI 2007

F. Carpanelli, *Antigone "vergine" (Sofocle), Antigone "sposa" (Euripide)*, «Il Castello di Elsinore» XX/56 5-32.

CARPANELLI 2008

F. Carpanelli, *Antigone e la negazione dell'oikos*, in R. Alonge (a cura di), *Antigone, volti di un enigma*, Bari, 33-57.

CARPANELLI 2011

F. Carpanelli, *Il ghenos di tantalo*, Torino.

CARPANELLI 2014

F. Carpanelli, *Seneca l'insostituibile: il Tieste*, «Il Castello di Elsinore» LXIX 9-31.

CONACHER 1967

D.J. Conacher, *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto.

DELEBECQUE 1951

E. Delebecque, *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Paris.

DI BENEDETTO 1965

V. Di Benedetto (a cura di), *Oreste*, Firenze.

DIGGLE 1994

J. Diggle (ed.), *Euripidis Fabulae, Orestes*, vol. III, Oxford.

DUNN 1989

F.M. Dunn, *Comic and Tragic License in Euripides' Orestes*, «CA» VIII 238-51.

FUQUA 1976

C. Fuqua, *Studies in the Use of Myth in Sophocles' Philoctetes and the Orestes of Euripides*, «Traditio» XXXII 113-59.

GREGORY 2008

J. Gregory, *Euripidean Tragedy*, in Id. (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, 251-70.

GRUBE 1941<sup>2</sup>

G.M.A. Grube, *The Drama of Euripides*, London.

HALL 1993

E. Hall, *Political and Cosmic Turbulence in Euripides' Orestes*, in A.H. Sommerstein et al. (eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis: Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990*, Bari, 263-85.

HARTUNG 1849

J.A. Hartung, *Euripides' Werke*, 4: *Euripides' Orestes*, Leipzig.

KAIMIO 1988

M. Kaimio, *Physical Contact in Greek Tragedy. A Study of Stage Conventions*, Helsinki.

KATSOURIS 1975

A.G. Katsouris, *Tragic patterns in Menander*, Athens.

KITTO 1966

H.D. Kitto, *Greek Tragedy, A literary Study*, London.

KOVACS 2002

D. Kovacs (ed.), *Euripides, Orestes*, vol. V, Manchester (MA)-London.

LANZA 1961

D. Lanza, *Unità e significato dell'Oreste euripideo*, «Dioniso» XXIV 58-72.

LANZA 1966

D. Lanza (a cura di), *Anassagora, Testimonianze e Frammenti*, Firenze.

LLOYD 1992

M.A. Lloyd, *The Agon in Euripides*, Oxford.

LONGO 1975

O. Longo, *Proposte di lettura per l'Oreste di Euripide*, «Maia» XXVII 265-87.

MAGNANI 2000

M. Magnani, *La tradizione manoscritta degli Eraclidi di Euripide*, Bologna.

MASTRONARDE 2010

D.J. Mastronarde, *The Art of Euripides*, Cambridge-New York.

MEDDA 1999

E. Medda, *La casa e la città: spazio scenico e spazio drammatico nell'Oreste di Euripide*, «SIFC» s. 3 XVII/1 12-65.

MEDDA 2001

E. Medda (a cura di), *Euripide, Oreste*, Milano.

MULLENS 1940

H.G. Mullens, *The Meaning of Euripides' Orestes*, «CQ» XXXIV 153-58.

MURRAY 1909

G. Murray (ed.), *Euripidis fabulae*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit, t. III, Oxonii.

PADUANO 1982

G. Paduano, *Sofocle, Tragedie e Frammenti*, Torino, 2 voll.

PASQUALI 1930

G. Pasquali, *Un cantico dell'Oreste euripideo*, «Athenaeum» VIII 72-76.

PONTANI 2007

F.M. Pontani, *Traduzione delle tragedie di Euripide*, in A. Beltrametti (a cura di), *Euripide, Le Tragedie*, Milano, 3 voll.

PORTER 1994

J.R. Porter, *Studies in Euripides' Orestes*, Leiden.

REINHARDT 1960

K. Reinhardt, "Die Sinnkrise bei Euripides", in K. Reinhardt (Hrsg.), *Tradition und Geist: Gesammelte Essays zur Dichtung*, Göttingen, 227-56.

ROSENBLOOM 2012

D. Rosenbloom, *Scripting Revolution: Democracy and its Discontents in Late Fifth-Century Drama*, in A. Markantonatos – B. Zimmermann (Hrsg.), *Crisis on Stage*, Berlin, 405-42.

ROUX 1961

J. Roux, *A propos du décor dans les tragédies d'Euripide*, «REG» LXXIV 25-60.

SARTORI 1957

F. Sartori, *Le eterie nella vita politica ateniese del VI e V secolo A.C.*, Roma.

SEGAL 1997

Ch. Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton.

SYNODINOU 1988

K. Synodinou, *Electra in the Orestes of Euripides. A case of contradictions*, «Metis» III 305-20.

STEIGER 1898

H. Steiger, *Wie entstand der Orestes des Euripides?*, Augsburg.

TORRANCE 2013

I. Torrance, *Metapoetry in Euripides*, Oxford.

TURATO 2001

F. Turato (a cura di), *Euripide, 'Ifigenia in Aulide'*, Venezia.

VERRALL 1905

W. Verrall, *Essays on Four Plays of Euripides: Andromache, Helen, Heracles, Orestes*, Cambridge.

WEBSTER 1967

T.B.L. Webster, *The Tragedies of Euripides*, London.

WEIL 1900

H. Weil, *Observations sur le texte de l'Oreste d'Euripide*, «REG» XIII 182-86.

WEST 1987

M.L. West (ed.), *Orestes*, Warminster.

WILLINK 1986

C.W. Willink (ed.), *Euripides, Orestes*, Oxford.

WOHL 2015

V. Wohl, *Euripides and the Politics of Form*, Princeton-Oxford.

WOLFF 1968

C. Wolff, "Orestes", in E. Segal (ed.), *Euripides: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, 132-49 (= E. Segal (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford 1983, 340-56).

WRIGHT 2005

M.E. Wright, *Euripides' Escape-Tragedies: A Study of Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians*, Oxford.

WRIGHT 2006

M.E. Wright, *Orestes, a Euripidean Sequel*, «CQ» LVI/1 33-47.