

Cristina Pace

*La sentinella di Egisto.
Elementi omerici nell'Agamennone eschileo**

«Such and so low is surprise compared with expectation»
S.T. Coleridge

Abstract

The Watchman who was waiting for a signal announcing the fall of Troy, in the prologue of Aeschylus' *Agamemnon*, originates from the character that Aegisthus ordered to watch out for Agamemnon's ship in *Od.* IV 524ss. Starting from this passage, one tries to analyze the way in which Aeschylus knowingly borrows and modifies important elements of Agamemnon's story of Homer, to adapt them for the spatial requirements of the stage.

La sentinella che nel prologo dell'*Agamennone* di Eschilo attende il segnale della caduta di Troia deriva dal personaggio che in *Od.* IV 524ss. è incaricato da Egisto di avvistare la nave di Agamennone. A partire da questo elemento si cerca di analizzare il modo in cui Eschilo mutua importanti aspetti della storia di Agamennone da Omero, adattandoli consapevolmente allo spazio del teatro.

Il prologo dell'*Agamennone* di Eschilo è denso di informazioni, suggestioni, tensioni. A interpretarlo non è uno dei protagonisti del mito ma un personaggio umile, anonimo, destinato a scomparire subito dopo aver pronunciato la propria *rhesis*:

θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων,
φρουρᾶς ἐτείας μῆκος, ἦν κοιμώμενος
στέγαις Ἀτρειδῶν ἄγκαθεν, κυνὸς δίκην,
ἄστρον κάτοιδα νυκτέρων ὀμήγουρι
καὶ τοὺς φέροντας χεῖμα καὶ θέρος βροτοῖς
λαμπροὺς δυνάστας, ἐμπρέποντας αἰθέρι
ἀστέρας, ὅταν φθίνωσιν ἀντολαῖς τε τῶν·
καὶ νῦν φυλάσσω λαμπάδος τὸ σύμβολον,
αὐγὴν πυρὸς φέρουσαν ἐκ Τροίας φάτιν
ἀλώσιμόν τε βάζιν· ὧδε γὰρ κρατεῖ
γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρο.

Agli dèi chiedo la liberazione da queste fatiche, da una veglia lunga un anno, durante la quale dalla casa degli Atridi, accovacciato sui gomiti, come un cane, ho visto l'assemblea degli astri notturni, i sovrani luminosi che portano l'inverno e l'estate, le stelle che splendono nell'etere, quando tramontano e quando sorgono; anche adesso aspetto il segnale della fiaccola, la luce di fuoco che da Troia porti

* Desidero qui ringraziare, oltre ai colleghi con i quali ho discusso nel tempo di questo lavoro, i *referees* anonimi, che mi hanno offerto preziose indicazioni. Errori, imprecisioni e lacune restano ovviamente di mia responsabilità.

una voce, la notizia della conquista; perché così impone il cuore impaziente di una donna dal volere di maschio¹.

Fin da queste prime parole, pronunciate dalla sua strana posizione, sulla parte alta della *skené*², la sentinella disegna le coordinate – spaziali, temporali, metaforiche – della tragedia. Se, come è probabile, l'*Agamennone* è uno dei primi drammi – se non il primo in assoluto – a sperimentare l'utilizzo della *skené* come facciata di un edificio dotato di porta (e quindi di un interno)³, possiamo immaginare l'efficacia speciale di questa scena. Le parole del personaggio *προλογίζων* avviano il pubblico alla rappresentazione e alla corretta interpretazione di ciò che vede. La naturale coerenza del suo personaggio, la sua credibilità e umanità suscitano immedesimazione e empatia: le emozioni contagiano gli spettatori, le sue reticenze lo preparano a ciò che seguirà⁴.

τὰ δ' ἄλλα σιγῶ· βοῦς ἐπὶ γλώσση μέγας
βέβηκεν· οἶκος δ' αὐτός, εἰ φθογγὴν λάβοι,
σαφέστατ' ἄν λέξειεν· ὡς ἐκὼν ἐγὼ
μαθοῦσιν αὐδῶ καὶ μαθοῦσι λήθομαι.

Sul resto silenzio. Un grosso bove ho sopra la lingua. Se avesse voce, la casa stessa parlerebbe chiare parole. E io, a chi sa, volentieri parlo; con chi non sa, neanche io so (vv. 36-39).

Eduard Fraenkel commentava: «whatever models may have influenced the form of this prologue, its content makes it appear as a work of high originality and indeed one of the great masterpieces of dramatic speech. Seldom has monologue proved so singularly appropriate a form of expression. Loneliness itself, protracted and tormenting loneliness, seems here to have found its voice»⁵.

Ma quali modelli possono aver influenzato la forma di questo prologo? L'idea (che torna nelle *Eumenidi*) di affidare l'inizio del dramma ad un *προτατικὸν πρόσωπον* era stata già sperimentata – per ciò che sappiamo – almeno nelle *Fenicie* di

¹ Traduzione di Manara Valgimigli.

² Il testo non assicura che la sentinella fosse collocata 'sul tetto' della reggia, ma in definitiva questa è l'ipotesi più probabile: cf. TAPLIN (1977, 276s.); DI BENEDETTO – MEDDA (2002², 87, che propendono per una torretta). Sull'effetto di sorpresa sul pubblico, cf. anche BLASINA (1998).

³ Cf. TAPLIN (1977, 425ss. e 2012); DI BENEDETTO – MEDDA (2002², 87ss.). Sulla rilevanza scenica e simbolica della casa nell'*Agamennone* cf. STANFORD (1983, 122s.); DI BENEDETTO (1984) e ora BONANNO (in corso di stampa, ma cf. già BONANNO 2002).

⁴ Sullo stile del discorso, cf. STANFORD (1942, 114) e WEST (1990, 3s.). Sulla strategia comunicativa, fra parola e segno, cf. GOLDHILL (1984, 8ss.). Per il senso dell'attesa, si può commentare con una espressione che COLERIDGE (1849, 75) utilizzava in riferimento a Shakespeare (che a sua volta confrontava con la tragedia greca), «expectation in preference to surprise», paragonando la sorpresa di una stella cadente all'attesa dell'alba (lo ricorda GROENEBOOM 1966, 116 n. 2).

⁵ FRAENKEL (1950, 25).

Frinico, il cui prologo era pronunciato da un servo intento alle sue occupazioni⁶. Ma perché una sentinella? L'ovvia considerazione che tale figura sottolineava la dimensione angosciosa dell'attesa non deve farci tralasciare un particolare certamente non estraneo alla creazione eschilea, e cioè che un personaggio di questo genere era presente già nel racconto del *nostos* di Agamennone nel IV libro dell'*Odissea* (δ 524-27):

τὸν δ' ἄρ' ἀπὸ σκοπιῆς εἶδε σκοπός, ὃν ῥα καθεῖσεν
Αἴγισθος δολόμητις ἄγων, ὑπὸ δ' ἔσχετο μισθὸν
χρυσοῦ δοιὰ τάλαντα· φύλασσε δ' ὅ γ' εἰς ἐνιαυτόν,
μή ἐ λάθοι παριών, μνήσαιτο δὲ θούριδος ἀλκῆς.

Ma dalla vedetta lo scorse la guardia che Egisto,
esperto di inganni, vi collocò e a compenso gli offrì
due talenti di oro: stava a guardia da un anno,
che non gli sfuggisse passando e ricordasse il valore guerriero⁷.

In questo racconto il ritorno del re è atteso e preparato da Egisto, il quale incarica uno σκοπός, appunto, di avvistare per tempo la nave di Agamennone. La sentinella, lautamente remunerata, attende da un anno al suo compito (δ 526 φύλασσε δ' ὅ γ' εἰς ἐνιαυτόν), proprio come la sentinella di Eschilo (v. 2 φρουρᾶς ἐτείας μῆκος⁸): il particolare, difficilmente casuale, è ovviamente registrato dagli interpreti e non lascia dubbi sul fatto che esista una relazione tra i due personaggi⁹. È stata sottolineata, però, anche «the obvious difference» tra la sentinella del prologo eschileo e quella di Omero: mentre lo σκοπός omerico è un uomo di Egisto, una vera e propria spia, la guardia eschilea appartiene alla casa e attende con ansia e devozione il padrone¹⁰.

La differenza era rilevata del resto già in uno scolio al primo verso dell'*Agamennone*, secondo cui θεράπων Ἀγαμέμνονος ὁ προλογιζόμενος, οὐχὶ ὁ ὑπὸ Αἰγίσθου ταχθείς¹¹. Forse derivato da un contesto esegetico più ampio, in cui il

⁶ Cf. *arg. in Aesch. Pers.*: ἐκεῖ εὐνοῦχος ἐστὶν ἀγγέλλων ἐν ἀρχῇ τὴν Ξέρξου ἦτταν, στορνύς τε θρόνους τινὰς τοῖς τῆς ἀρχῆς παρέδροις. Lo ricorda lo stesso FRAENKEL (1950, 25).

⁷ Trad. di G.A. Privitera.

⁸ L'espressione è discussa dettagliatamente da FRAENKEL (1950, 1-3).

⁹ FRAENKEL (1950, 2), ad esempio, riconosce: «the detail of the watch that lasts a year comes from the *Odyssey* [...], as does the figure of the Watchman». Cf. S. West in HEUBECK – WEST (1981, 361, *ad γ* 526). Il caso della sentinella non è preso in considerazione in alcuni studi sulle “allusioni” in tragedia, come STINTON (1986); GARNER (1990); HALLERAN (1997); cf. JUDET DE LA COMBE (1995 e 2001, 74ss. e 883ss.).

¹⁰ Cf. vv. 34s. Cf. già MAZON (1935², XI): «ce n'est plus ici un espion payé par Égisthe, c'est un loyal serviteur d'Agamemnon», cf. DENNISTON – PAGE (1957, 65). FRAENKEL (1950, 26), avvicina la sentinella eschilea alla figura odissica del porcaro Eumeo. La caratterizzazione positiva del personaggio avrebbe peraltro, secondo lo studioso, la non trascurabile funzione di cominciare a delineare il personaggio di Agamennone in termini non negativi.

¹¹ *Schol. M in Aesch. Ag. 1*. Cf. FRAENKEL (1950, 2 n. 3).

confronto fra le due versioni del mito era approfondito, lo scolio conferma in ogni caso che già anticamente il nesso fra i due personaggi veniva rilevato.

Vale forse la pena, allora, di raccogliere tale indicazione e di analizzare meglio questa singolare coincidenza, per cui una figura secondaria del mito degli Atridi nel IV libro dell'*Odissea* si trasforma nel personaggio prologante dell'*Agamennone*. Credo che il confronto su questo punto consenta di cogliere meglio alcuni aspetti del modo in cui Eschilo, a partire da Omero, procede a reinventare il racconto tradizionale, 'traducendolo' in termini teatrali.

Tuttavia sarà opportuno, prima, contestualizzare il racconto di δ 524ss. nell'insieme delle testimonianze omeriche e del loro rapporto con Eschilo.

1. Il mito degli Atridi nell'*Odissea*

Come noto, la versione eschilea del mito degli Atridi è sensibilmente diversa da quella di Omero. Le differenze più macroscopiche, che investono alcuni aspetti sostanziali della vicenda – come il sacrificio di Ifigenia, il ruolo attivo di Clitemestra nell'assassinio di Agamennone e il conseguente matricidio –, indicano che l'*Oresteia* deve certamente molto a fonti diverse, a noi note solo in piccola parte, come l'*Oresteia* di Stesicoro¹². Omero tuttavia non poteva che essere uno dei punti di riferimento principali di Eschilo¹³.

Nell'*Odissea* la storia della morte di Agamennone e della vendetta di Oreste il mito degli Atridi rappresenta molto più che un semplice accenno: ripresa più volte nel corso del poema, essa costituisce, di fatto, un vero e proprio *Leit-motiv*¹⁴, proposto fin dall'inizio, in posizione enfatica, nella scena olimpica d'apertura: «e fra essi iniziò a parlare il padre di uomini e dèi: in mente gli era venuto il nobile Egisto, colui che il

¹² Sulle testimonianze letterarie del mito degli Atridi prima di Eschilo – dai *Cypria* a Esiodo, Stesicoro, fino a Pindaro (*Pitica* XI 21ss., forse però successiva alla messinscena eschilea: cf. Angeli Bernardini in GENTILI et al. 1995, 283ss.) – si possono citare DÜRING (1943); UNTERSTEINER (2002, 28ss.); LESKY (1967, 7s. e 1972³, 109); DAVIES (1969); BERGMANN (1970); PRAG (1985, soprattutto per le testimonianze figurative); NESCHKE (1986); GARVIE (1986, ixss.); MOREAU (1990); FÖLLINGER (2003, 61ss.); GOLDHILL (2004, 41ss.), cui si aggiunge la recente sintesi di RAEBURN – THOMAS (2011, xxiiss.). Nel complesso, sembrano ancora valide le considerazioni di MAZON (1935², X): «a considerer l'ensemble de l'action dans l'Orestie, on remarque peu d'éléments nouveaux; presque tout semble emprunté aux poètes antérieurs. Beaucoup de personnages ou de faits ont cependant subi des transformations importantes».

¹³ Su questo insiste GOLDHILL (2004, 41ss.): «it is against Homer's privileged model that Aeschylus is best understood» (p. 43).

¹⁴ Cf. α 28ss., α 298ss., γ 193ss., γ 234s., γ 247ss., δ 90-92, δ 512-47, λ 405ss., ν 383s., ω 96s., ω 199-202. Sul tema esiste una vasta bibliografia: cf. almeno D'ARMS – HULLEY (1946); HÖLSCHER (1967; 1988, 297ss.); LESKY (1967); DAVIES (1969); OLSON (1990 e 1995, 24ss.); SCHMIDT (2001); FÖLLINGER (2003, 60ss.).

figlio d'Agamennone, il famoso Oreste, uccise [...]» (ἀμόμονος Αἰγίσθοιο, / τόν ῥ' Ἀγαμεμνονίδης τηλεκλυτὸς ἔκταν' Ὀρέστης)¹⁵.

È stato osservato che questa scena «sembra l'inizio di una *Oresteia*»¹⁶. Senza nessuna ragione apparente Zeus dichiara che, sebbene gli uomini accusino sovente gli dèi, la ragione delle loro sventure risiede nelle loro colpe, e cita, come dimostrazione, il caso di Egisto (α 32ss.): «ah! quante colpe danno i mortali agli dei! Ci dicono causa delle loro disgrazie: ma anche da sé, con le loro empietà (σφῆσιν ἀτασθαλίησιν), si procurano dolori oltre il segno». La perentoria affermazione «suona programmatica»¹⁷, e pone il tema – in seguito tipicamente tragico – del rapporto tra colpa e destino, responsabilità umana e giustizia divina, che a più riprese si affaccerà nel corso del poema¹⁸. Per ora, l'affermazione di Zeus dà lo spunto ad Atena per attirare l'attenzione sul ritorno di Odisseo: se gli dèi non sono responsabili delle disgrazie degli uomini, perché l'eroe vaga ancora lontano da casa? La dea ottiene così che si intervenga in favore del suo protetto e, approfittando della momentanea assenza di Poseidone, Hermes sia inviato dalla ninfa Calipso: la storia può dunque iniziare...¹⁹.

È significativo, comunque, che fin dalla sua più antica menzione letteraria la vicenda di Oreste sia utilizzata in qualità di paradigma mitico²⁰: in quanto tale, nell'*Odissea* è riproposta più volte, in vario modo, a seconda della situazione e del punto di vista di chi parla. Che sia citato Oreste come esempio per Telemaco o che la fine di Agamennone sia raccontata da Nestore o Menelao in parallelo ad altri *nostoi*, che sia lo stesso re nell'Ade a parlare della propria morte o Odisseo, conversando con Atena, a paragonare il proprio ritorno con quello di Agamennone, questa storia torna

¹⁵ α 28ss.

¹⁶ Così S. West in HEUBECK – WEST (1981, 189, *ad vv.* 29s.), che commenta: «il poeta voleva sorprenderci». Cf. HÖLSCHER (1988, 300).

¹⁷ Così DODDS (1959, 41).

¹⁸ Cf. JAEGER (1953, 115s.): «questa teodicea aleggia su tutto il poema. [...] Le sofferenze d'Odisseo e la tracotanza (ὑβρις) dei Proci, espiata con la morte, sono presentate dal poeta sotto questo aspetto etico-religioso». Sulla teologia di questa scena, cf. RÜTER (1969, 64-82); LLOYD JONES (1971, 28ss.); FENIK (1974); OLSON (1995, 205ss.). La sua coerenza con il resto dell'*Odissea* era discussa già dai commentatori antichi (cf. Porphyry in *schol. in α 33 ταῦτα οὐ συμφωνεῖ τῇ πάσῃ μυθοποιίᾳ, καθ' ἣν εἰσάγει τοὺς θεοὺς πολλῶν αἰτίους συμφορῶν*). In fondo anche l'intervento di Atena, nella stessa scena omerica, metteva in discussione la validità universale della legge di Zeus, in base alla constatazione che spesso gli uomini sembrano soffrire senza motivo. Cf. il commento di Eust. in *Od.* 1387. 55, che illustra implicitamente la 'tragicità' della questione proponendo un elenco di personaggi mitici giustamente o ingiustamente puniti. Sulla questione cf. OLSON (1995, 205ss.), che (contro FENIK 1974) individua nell'*Odissea* un pensiero sostanzialmente coerente: «Zeus never denies outright that the gods cause men suffering, but only says that whatever comes to them 'beyond their portion' (ὕπερ μέρους) is their fault» (p. 214).

¹⁹ Sulle funzioni del mito degli Atridi nella scena olimpica e la struttura del dialogo fra gli dèi, cf. OLSON (1995, 26ss.); DE JONG (2001, 10s.).

²⁰ Vd. GOLDHILL (2004, 44): «Orestes starts his life in literature as an example». Cf. OLSON (1995, 28): «the *Odyssey* thus opens with a sophisticated manipulation and exploration not only of the Oresteia-theme, but also of the whole problem of stelling and interpreting stories».

comunque ogni volta in analogia o antitesi rispetto all'*Odissea*: quello degli Atridi è appunto il paradigma mitico privilegiato per riflettere sul destino di Odisseo²¹.

In questa chiave, è più facile capire anche la circostanza – sorprendente per chi come noi conosce il mito soprattutto nella sua versione post-eschilea – per cui «il poeta ignora l'uccisione di Clitemestra per mano del figlio»²²: nei racconti odissiaci il matricidio – pur risalendo certamente a racconti molto antichi – è infatti ignorato o volutamente taciuto, in ragione della sua irrilevanza rispetto a Telemaco e Penelope²³. Si insiste invece sulla responsabilità di Egisto, la cui uccisione rappresenta un modello del tutto positivo, proposto a Telemaco perché agisca con altrettanta decisione nei confronti dei Proci: «non senti l'illustre Oreste quale gloria ha acquistato (οὐκ αἴεις οἶον κλέος ἔλλαβε) fra tutti gli uomini, poiché uccise l'assassino del padre (πατροφονῆα), Egisto, esperto di inganni (δολόμετην), che gli uccise il nobile padre (πατέρα κλυτὸν)?»²⁴.

In questa prospettiva, dominante nella *Telemachia*, il mito rappresenta sostanzialmente una vicenda di potere, prettamente ed esclusivamente maschile. È un uomo, Egisto, il responsabile: è lui che, durante l'assenza degli eroi achei²⁵, seduce Clitemestra, è lui che prepara e porta a compimento l'agguato; è lui, infine, a meritare la morte. Anche in γ 247ss., nel racconto di Nestore, la regina, sebbene complice, è comunque una vittima della seduzione di Egisto, che per raggiungere il suo scopo elimina l'aedo cui Agamennone l'aveva affidata²⁶: «dapprima lei rifiutava la disdicevole azione (ἔργον ἀεικέες) [...] era d'animo nobile. [...] Ma quando il destino

²¹ Cf. DE JONG (2001, 12 e 591-93), sul modo in cui i diversi racconti si completano a vicenda, per lo più evitando sovrapposizioni, o differenziando il punto di vista. Per il trattamento del mito nell'*Odissea* cf. anche SCHMIDT (2001).

²² Così *schol. in Hom.* α 299a: οὐκ οἶδεν ὁ ποιητὴς τὸν Κλυταιμνήστρας ὑπὸ παιδὸς μόρον.

²³ Che Oreste abbia ucciso anche Clitemestra, non è mai detto esplicitamente in Omero. In γ 306ss., l'unico passo dove si potrebbe cogliere un accenno ([Oreste] ...κατὰ δ' ἔκτανε πατροφονῆα. / ἦ τοι ὁ τὸν κτείνας δαίνυ τάφον Ἀργείοισι / μητρὸς τε στυγερῆς καὶ ἀνάγκιδος Αἰγίσθοιο), la vendetta sembra essersi concentrata comunque solo su Egisto. Qualunque fosse la fine di Clitemestra secondo questa versione (sull'ipotesi che la regina si suicidasse cf. ROBERT 1881, 162s.), è comunque evidente che il poeta non era qui interessato a questo aspetto.

²⁴ α 298ss., dove è Atena a parlare (sotto le spoglie di Mentore); in seguito l'esempio di Oreste è evocato da Nestore (γ 193ss.): cf. le successive riflessioni (γ 205ss.) e la richiesta di ulteriori dettagli (γ 247ss.) da parte di Telemaco.

²⁵ Cf. vv. 262-64: Nestore sottolinea qui la vigliaccheria di Egisto, come poi al v. 310 (ἀνάγκιδος Αἰγίσθοιο). L'epiteto ἀνάγκις torna in riferimento ad Egisto in Aesch. *Ag.* 1224 (λέοντ' ἀνάγκιν), su cui cf. JUDET DE LA COMBE (2001, 523). Nell'*Agamennone* la viltà di Egisto, enfatizzata da Eschilo (cf. il dialogo finale tra il personaggio e il coro), giustifica la marginalità del personaggio rispetto all'azione. Su questo aspetto cf. CASADIO (1997-2000).

²⁶ Vv. 267s.: ... αἰοιδὸς ἀνήρ, ᾧ πόλλ' ἐπέτελλεν / Ἀτρείδης Τροίηνδε κίων εἴρυσθαι ἄκοιτιν. Per l'interpretazione di questo personaggio anonimo del mito, ricordato solo qui, e probabilmente inventato *ad hoc*, cf. DE JONG (2001, 82s.); Massimo Lazzeri mi segnala il commento di SVENBRO (1984, 45 e 50), per il quale il personaggio rappresenta la dipendenza dell'aedo dal suo uditorio. Gli scolii collegano l'episodio alla tradizionale funzione paideutica dell'aedo (cf. in particolare *schol. Od.* 267d Pontani).

l'avvinse, fino ad esser domata (δαμῆναι), allora, condotto su un'isola deserta il cantore, lo abbandonò in preda e bottino agli uccelli, e, voglioso, la portò consenziente nella propria dimora» (vv. 265ss.). La conquista della regina e del potere, celebrata da Egisto per mezzo di offerte agli dèi, prosegue con il dominio dispotico esercitato su Micene «ricca di oro» per sette anni, fino al ritorno di Oreste e, subito dopo, di Menelao²⁷.

Interamente maschile è anche il racconto di δ 512ss., tutto incentrato sull'inganno di Egisto, dove Clitemestra non compare affatto: a parlare è Proteo, il cui discorso – riportato da Menelao a Telemaco – riferisce sugli ultimi movimenti di Agamennone. La natura di divinità marina del personaggio narrante conferisce oggettività alle notizie che riporta: è come se descrivesse i movimenti dei personaggi guardandoli dall'alto, pur conoscendo i pensieri segreti di ciascuno²⁸. La nave di Agamennone, sviata temporaneamente da una tempesta presso Capo Malea²⁹, approda finalmente in patria e il re, piangendo, può baciare la propria terra. Prima però lo vede, come ricordavamo, la sentinella appostata per ordine di Egisto (δολόμητις), il quale ha così il tempo di organizzare l'agguato (v. 529: δολίην ἐφράσσατο τέχνην): scelti venti uomini, va con carri e cavalli ad accogliere trionfalmente Agamennone, appena sbarcato, per invitarlo a casa sua (vv. 532s.: ... ὁ βῆ καλέων Ἀγαμέμνονα ... / ἵπποισιν καὶ ὄχεσφιν, ἀεικέα μερμηρίζων); il re, inconsapevole (v. 534 οὐκ εἰδότα), accetta, e, arrivato nella sala dove è allestito il banchetto, viene ammazzato «come un bue alla greppia» (v. 535: ὄς ... βοῶν ἐπὶ φάτρην) in mezzo alla strage dei suoi uomini e di quelli di Egisto³⁰.

Ma mentre il racconto di Proteo non considera affatto Clitemestra, nell'XI libro – dove è l'anima di Agamennone a descrivere la propria morte – è lei a svolgere il ruolo di protagonista e ad assumere l'appellativo di δολόμητις (λ 422) che di solito

²⁷ Nella struttura a sequenze parallele in cui è organizzato questo discorso di Nestore (cf. PRIVITERA 2005, 78s.), il racconto di ciò che accade a Micene (vv. 263-75 e 303-10) si alterna a quello delle vicende di Menelao (vv. 276-302 e 311s.), che saranno riprese nel IV libro. Le offerte di Egisto testimoniano da una parte l'inutile tentativo di placare gli dèi, dall'altra la compiuta usurpazione delle ricchezze della casa (γ 274): «molti voti appese, sia tessuti sia oro» (πολλὰ δ' ἀγάλματ' ἀνῆψεν, ὑφάσματά τε χρυσόν τε). Tra gli oggetti preziosi sacrificati si possono notare gli ὑφάσματα, che ricordano i tessuti purpurei di Clitemestra (cf. Ag. 949 ἀργυρωνήτους ... ὑφάς, che lo scolio *ad loc.* chiosa con ὑφάσματα): il termine ὑφάσμα, *hapax* in Omero, torna in Eschilo, significativamente, 5 volte nell'*Oresteia*.

²⁸ Cf. vv. 385s., 465. Cf. DE JONG (2001, 109s.).

²⁹ Sulla menzione di Capo Malea e la complessa e problematica 'topografia' degli ultimi movimenti di Agamennone nel racconto di Proteo in *Od.* IV, cf., recentemente, BRILLANTE (2005) e la relativa discussione, sulla stessa rivista, da parte di A. Aloni, G. Cerri, G. Danek, L. Edmunds, F. Ferrari, G. Lentini, J. Miles Foley, S. Nannini, L. Pagani, L. Sbardella, M. Skafta Jensen, E. Suárez de la Torre.

³⁰ Sulla similitudine del bue ucciso mentre mangia alla greppia, che si ripete in λ 411, si soffermano significativamente gli scolii. L'immagine torna nelle visioni di Cassandra in Aesch. Ag. 1125-27 (cf. JUDET DE LA COMBE 2001, 621). Sull'immagine del sacrificio anche nell'*Elettra* di Euripide, dove è Egisto ad essere ucciso da Oreste come una bestia durante lo svolgimento di un rito sacrificale (vv. 774-858), cf. LANGE (2002, 82s.).

caratterizza Egisto (qui nominato una sola volta, al v. 409)³¹. Clitemestra non è ancora l'esecutrice materiale del delitto del re, come sarà in Eschilo, ma il suo coinvolgimento, persino fisico, è totale: è lei che uccide Cassandra, sul corpo di Agamennone, già a terra (λ 421ss.): «sentii il grido doloroso della figlia di Priamo, Cassandra: su di me Clitemestra esperta di inganni la uccise»³². La versione di Agamennone integra i precedenti racconti senza contraddirli – il luogo dell'uccisione è, come nel racconto di Proteo, la sala dove Egisto ha allestito un banchetto³³ –, ma il punto di vista è completamente diverso, perché è quello della vittima: attraverso il suo discorso il poeta della *Nekyia* 'mette in scena' in modo particolarmente efficace – 'drammatico' – l'istante preciso della morte, sottolineato dal grido di Cassandra. Tutta la riprovazione di Agamennone non può che concentrarsi su Clitemestra, κυνῶπις, la quale, mentre lui muore, si allontana senza avere il coraggio «di chiudergli gli occhi e serrargli la bocca», cioè di compiere i gesti rituali cui normalmente una moglie è tenuta a provvedere³⁴. Assume rilievo, quindi, la dimensione personale e familiare (vv. 430ss.):

... ἦ τοι ἔφην γε
ἀσπάσιος παίδεσσιν ἰδὲ δμῶεσσιν ἐμοῖσιν
οἴκαδ' ἐλεύσεσθαι. ...

[...] pensavo che sarei ritornato a casa gradito ai miei figli e ai miei servi [...]³⁵.

³¹ Clitemestra è anche indicata, al v. 439, come colei che ha ordito l'inganno mentre Agamennone era lontano (è Odisseo a parlare): σοὶ δὲ Κλυταμνήστρη δόλον ἤρτυε τηλόθ' ἔόντι (cf. vv. 409ss.). Per δολόμητις come epiteto caratterizzante di Egisto (assieme a πατροφονεύς, nel senso particolare di "uccisore di un padre altrui") cf. SIDERAS (1971, 56): nell'*Odissea* è riferito 5 volte a lui e una sola, qui, a Clitemestra (l'epiteto ricorre per il resto solo una volta nell'*Iliade*, in riferimento a Zeus da parte di Era, e in *H.Merc.* 405, per Hermes). È interessante osservare che questi due epiteti così specifici tornano in Eschilo, ma non nell'*Oresteia* (δολόμητιν ... ἀπάταν θεοῦ in *Pers.* 93, cf. *Suppl.* 750; πατροφόνῳ χειρὶ in *Sept.* 783), dove il concetto è rappresentato da espressioni alternative (cf. rispettivamente δολοφόνου λέβητος in *Ag.* 1129 o *Ch.* 556s. δόλω κτείναντες ... δόλοισι ληφθῶσι, e πατροκτόνος, che nelle *Coefore* Eschilo usa solo nel senso di *qui alterius patrem occidit*: *Ch.* 974, 1015, 1028, cf. 909).

³² Vv. 421ss. οἰκτροτάτην δ' ἤκουσα ὅπα Πριάμοιο θυγατρὸς / Κασσάνδρης, τὴν κτεῖνε Κλυταμνήστρη δολόμητις / ἄμφ' ἐμοί. Per il significato di ἄμφ' ἐμοί (v. 423) cf. HEUBECK (1983, 292s., *ad loc.*).

³³ Vv. 409ss. Il racconto di Agamennone amplia il particolare della strage di uomini, già nel racconto di Proteo, rivolgendosi pateticamente a Odisseo (vv. 416-20). Cf. anche il ripetersi dell'immagine del bue alla greppia, in δ 535 e λ 411.

³⁴ Vv. 425s.: οὐδέ μοι ἔτλη, ἰόντι περ εἰς Αἴδαο, / χειρὸς κατ' ὀφθαλμοὺς ἐλέειν σὺν τε στόμ' ἐρεῖσαι. Il particolare sta a sottolineare la perversione di qualsiasi norma religiosa e morale che il tradimento del patto coniugale comporta. Lo ribadiscono, subito dopo, i vv. 427-30: «nulla, così, è più orribile e più impudente (αἰνότερον καὶ κύντερον) della donna che si metta in mente azioni siffatte, come la sconcia azione che ella tramò uccidendo il marito legittimo (κουριδίῳ τεύξασα πόσει φόνον)».

³⁵ In questi versi sembra di riconoscere già l'*ethos* dell'Agamennone eschileo, che trova in Clitemestra un ostacolo quasi fisico (certo drammaturgico) al suo rientro in casa (cf. le osservazioni di TAPLIN 1978, 22, sul dominio che Clitemestra esercita sulla porta della *skené*). UNTERSTEINER (2002, 32), in riferimento anche a δ 521s., osservava che «l'Agamennone dell'*Odissea* è soprattutto una figura dolorosa di uomo desideroso di affetti dopo tante fatiche guerresche». Cf. vv. 452s., ἦ δ' ἐμὴ οὐδέ περ υἱὸς ἐνπιλησθῆναι

La fisionomia nettamente negativa di Clitemestra che in questo racconto prevale³⁶, in virtù del punto di vista soggettivo del narrante (e che tornerà brevemente in ω 96s. e 199-202, nella cosiddetta seconda *Nekyia*) è in funzione, ovviamente, del confronto con la fedele Penelope. Il racconto di Agamennone nell'Ade, infatti, ha l'effetto di sottolineare il valore della coesione coniugale e familiare³⁷, e, d'altra parte, di anticipare in qualche misura la 'regia' del ritorno a casa di Odisseo, poiché è proprio l'anima di Agamennone a raccomandare all'eroe di comportarsi con prudenza e reticenza una volta a casa, soprattutto nei confronti della moglie: «perciò non essere franco con la tua donna anche tu [...]» (λ 440)³⁸. La strategia del ritorno di Odisseo, che copre tutta la seconda parte del poema, è di fatto annunciata, se non condizionata, dai consigli del re di Micene. Non a caso, quando Odisseo, appena approdato a Itaca, ragionerà con Atena sul da farsi, tornerà a confrontarsi con Agamennone (ν 383-85)³⁹:

ὦ πόποι, ἦ μάλα δὴ Ἀγαμέμνωνος Ἀτρεΐδαι
φθείσεσθαι κακὸν οἴτον ἐνὶ μεγάροισιν ἔμελλον,
εἰ μή μοι σὺ ἕκαστα, θεά, κατὰ μοῖραν ἔειπες.

Ah! Avrei dunque dovuto subire a casa
la misera fine dell'Atride Agamennone,
se non mi dicevi ogni cosa tu in modo giusto, o dea.

2. La sentinella

Torniamo al prologo dell'*Agamennone* e alla sentinella.

La rassegna dei passi dell'*Odissea* in cui si parla degli Atridi non smentisce l'impressione d'insieme che il racconto omerico sia molto diverso dalla versione eschilea: mancano gli elementi più caratteristici⁴⁰, sono presenti molti elementi estranei⁴¹. Il caso della sentinella che veglia «da un anno», però, ci obbliga a un

ἄκοιτις / ὀφθαλμοῖσιν ἔασε· πάρος δέ με πέφνε καὶ αὐτόν: come in Eschilo, Agamennone non ha potuto rivedere Oreste, già allontanato dalla reggia (mentre in altre versioni del mito, come in Stesicoro e Pindaro, era messo in salvo dalla nutrice nel momento del delitto).

³⁶ Cf. LESKY (1967), HÖLSCHER (1988, 297ss.), con le osservazioni di FÖLLINGER (2003, 61). L'assenza del sacrificio di Ifigenia (comunque noto in altre tradizioni: cf. Hes. fr. 23a, 17ss. M.-W.) in Omero priva la figura di Clitemestra di una motivazione personale. Le due possibili interpretazioni della responsabilità di Clitemestra (amore per Egisto o vendetta di Ifigenia), che forse appartenevano a due tradizioni parallele del mito, sono richiamate nel dubbio di Pindaro, *Pyth.* XI 22ss.

³⁷ Su questo aspetto cf. PRIVITERA (2005, 173), che osserva anche l'importanza assegnata al rapporto coniugale dalla madre Anticlea (pp. 170ss.).

³⁸ Nel dialogo tra Agamennone e Odisseo il confronto tra i due destini (l'uno già compiuto, l'altro ancora incerto) torna a più riprese (cf. DE JONG 2001, 287-89).

³⁹ Cf. HÖLSCHER (1988, 304). Il confronto a questo punto è abbastanza consolidato, perché sia sufficiente un breve cenno (DE JONG 2001, 366).

⁴⁰ Atreo e Tieste, il sacrificio di Ifigenia, l'assassinio per mano di Clitemestra, il matricidio.

⁴¹ Come l'aedo di Clitemestra, l'offerta di Egisto agli dei, l'invito al banchetto, la 'battaglia' nel *megaron*.

confronto. Se dobbiamo escludere, come credo, che si possa trattare di un fatto casuale, di un 'furto' isolato o di un 'omaggio' nei confronti di Omero, il punto è capire in che modo il riferimento omerico sia funzionale alla creazione drammatica.

Qual era il ruolo dello σκοπός nel passo odissiaco? Pur trattandosi di un personaggio anonimo e destinato, anch'esso, a scomparire subito, il suo compito e le sue azioni sono descritte per ben cinque versi e la sua funzione nel breve racconto è tutt'altro che secondaria⁴²: è, di fatto, l'inquietante personificazione della δολίη τέχνη di Egisto, cui corrisponde la completa inconsapevolezza della vittima, οὐκ εἰδότα (δ 534).

Ora, non c'è dubbio che proprio l'inganno e la totale inconsapevolezza di Agamennone siano gli aspetti del mito su cui Eschilo costruisce l'intera trama della tragedia⁴³, richiamandoli fin dal principio attraverso l'emblematico personaggio della sentinella.

Il passaggio dal genere narrativo a quello drammatico comportava naturalmente dei cambiamenti nel trattamento di tali aspetti: se il narratore epico (in questo caso davvero 'onnisciente', in quanto dotato di poteri soprannaturali) poteva descrivere le azioni dei personaggi e al tempo stesso svelare i loro propositi, sulla scena Eschilo lascia che essi agiscano, senza esplicitare le loro segrete intenzioni. Così la sentinella e il coro – che, pur ignorando le mire omicide di Clitemestra, sanno molte cose – non si esprimono, limitandosi a temere e a sperare, mentre Clitemestra, fino alla rivelazione finale, agisce e parla in modo ambiguo. L'onniscienza del narratore epico si traduce nella reticenza e nell'ambiguità dei personaggi: solo Cassandra, che come Proteo sa tutto, può riferire cosa si nasconde dietro le azioni e le parole ingannevoli di Clitemestra – un momento prima che la casa stessa, aprendosi, riveli i suoi segreti⁴⁴. Fino ad allora la preparazione della morte del re rimane celata dalla *skéné*: la casa non parla, chi sa preferisce tacere. È evidente che in questo meccanismo drammaturgico la sentinella svolge una funzione essenziale: la sua figura, che nel memorabile racconto epico rappresentava la lunga premeditazione dell'agguato, ha il compito di suggerire subito agli spettatori – che peraltro sanno bene come la storia *dovrà* finire –, che la macchinazione ai danni di Agamennone è già avviata. Il pubblico ne riconosce i segni, ne intuisce la presenza, e sa che la rivelazione è solo rimandata: l'efficacia della tragedia si fonda proprio su questa attesa.

⁴² Come l'aedo di γ 265ss., si tratta verosimilmente di uno di quei personaggi non costitutivi del mito, 'inventati' per la funzione che svolgono nel racconto. A dare rilevanza al personaggio, si noti anche la figura etimologica iniziale (v. 524 ἀπὸ σκοπιῆς εἶδε σκοπός).

⁴³ Sull'inconsapevolezza come caratteristica peculiare dell'Agamennone eschileo vd. DI BENEDETTO – MEDDA (2002², 386ss., già DI BENEDETTO 1995, 31ss.).

⁴⁴ Vv. 1227ss.: «il condottiero dell'armata navale, l'espugnatore di Ilio, non sa (οὐκ οἶδεν) quale maleficio l'abbominevole cagna, con lieto volto, con disteso parlare, ma occulta come Ate (ἄτης λαθραίου), prepara contro di lui». Cf. δ 534 τὸν δ' οὐκ εἰδότ' ὄλεθρον ἀνήγαγε.

La reminiscenza, del resto, induce il pubblico a individuare subito anche alcune differenze, che vanno comprese proprio alla luce del 'modello' omerico: la guardia del prologo non è soggetta ad Egisto (che non sarà ricordato che verso la fine della tragedia⁴⁵), ma a Clitemestra. Si profila così, fin dall'inizio, il ruolo preminente della regina, cui il pubblico è del resto già preparato da altri racconti, come quello, pure omerico, della *Nekyia*, in cui come abbiamo visto la donna era già considerata responsabile della macchinazione ai danni di Agamennone⁴⁶ e al momento dell'omicidio rivelava un carattere addirittura sanguinario. La stessa espressione ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ rafforza l'impressione che la donna occupi il posto che nel racconto tradizionale era dell'uomo, inaugurando anche il tema – portante nella tragedia – del sovvertimento dei ruoli di genere⁴⁷.

Se – come giustamente osservano gli interpreti (sia moderni che antichi) – l'*ethos* della sentinella dell'*Agamennone* è certamente diverso da quello della spia omerica, tale constatazione, tutt'altro che tranquillizzante, doveva piuttosto generare nel pubblico delle incertezze. Sebbene l'uomo appaia devoto al ricordo di Agamennone, la sua reticenza lo rende ambiguo, i suoi ragionamenti non sono privi di una certa venalità⁴⁸ e, in ogni caso, egli è duramente sottomesso a Clitemestra. L'impressione è che viva una condizione che ne corrompe almeno in parte l'integrità, la condizione di chi, partito il re, deve adattarsi a una nuova situazione, su cui comunque preferisce tacere. In questo senso la sentinella rappresenta nella sua stessa persona la scissione profonda – ancora non esplicita – che attraversa la casa.

⁴⁵ È citato da Clitemestra al v. 1436 e compare in scena al v. 1577. Prima, solo l'allusione di Cassandra in *Ag.* 1224, λέοντ' ἄνακτιν.

⁴⁶ Cf. λ 439.

⁴⁷ Sul tema della contrapposizione dei generi cf. GOLDHILL (2004, 33ss.): «to describe a woman as a figure of authority immediately points to a strange connection of gender and power in this narrative» (p. 34).

⁴⁸ Quando dice che il suo turno di guardia è stato fruttuoso per lui, come un colpo fortunato ai dadi, e allude alla soddisfazione che ne proveranno i suoi «padroni» (v. 32 δεσποτῶν), l'espressione, volutamente generica, potrebbe riferirsi ai suoi attuali padroni, che non sono quelli «di prima» (v. 19). Il gioco dei dadi suggerisce che la guardia stia pensando a una ricompensa. Riguardo la venalità della sentinella omerica, che svolgeva il suo compito per denaro, è interessante osservare che, anche se nel prologo eschileo non c'è nessun riferimento esplicito a un pagamento, nell'*hypothesis* questo viene dato per scontato: σκοπόν ἐκάθισεν ἐπὶ μισθῷ Κλυταμῆστρα ἵνα τηροίη τὸν πυρσόν. Cf. MAZON (1935², 11 n. 1). Sugli aspetti negativi del personaggio ha insistito particolarmente KONISHI (1990, 40ss.), esagerandone però le responsabilità: non c'è infatti alcun motivo per ritenere che egli sia informato delle intenzioni di Clitemestra ed Egisto. Il giudizio positivo di FRAENKEL (1950, 26) è seguito dalla DE ROMILLY (1989-1990), che sottolinea però gli aspetti inquietanti del prologo. Ad ogni modo, credo che non fosse intenzione di Eschilo precisare l'orientamento morale del personaggio: coerentemente con la sua condizione, egli è preoccupato soprattutto di non patire conseguenze negative, un po' come sarà per la guardia di Creonte nell'*Antigone*.

3. I segnali luminosi

Alla casa, del resto, la sentinella è strettamente legata: anziché sulla costa, come nel racconto omerico, qui, per ordine di Clitemestra, si trova sul tetto. Lo 'spostamento' è determinato da un diverso sistema di informazione, molto più complesso di quello escogitato da Egisto nell'*Odissea*: anziché un avvistamento diretto, un procedimento di comunicazione a distanza, che permette di far arrivare la notizia in tempo (quasi) reale direttamente nella reggia. La sentinella, di fatto, è una specie di 'antenna' della casa.

Il risultato, dal punto di vista scenico, è una sorta di contrazione topografica: la complessa articolazione dei luoghi e degli spostamenti che caratterizza il racconto di Proteo è ridotta ad un unico spazio – quello scenico⁴⁹. Il luogo dell'avvistamento coincide con il luogo dell'attesa, del ritorno e, infine, della morte. Ἐλθὼν ἀπολέσθαι ἐφέστιος (γ 234), «giunto a casa, morire nel focolare domestico», nel luogo ritenuto più sicuro: è questa la peculiarità del destino di Agamennone, che Eschilo traduce appunto in termini spaziali e drammaturgici. Tutto converge sulla casa, rappresentata dalla *skéné*, secondo la volontà di Clitemestra: ὦδε γὰρ κρατεῖ / γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ. A lei, genialmente, Eschilo attribuisce, da subito, la 'regia' della tragedia⁵⁰.

D'altra parte, a questa concentrazione dello spazio in un unico luogo, in cui convergono tutti i significati della vicenda, corrisponde un effetto di dilatazione dello spazio extrascenico. Se già il φῶλαξ nel prologo, scrutando le stelle e i pianeti, allargava enormemente il proprio campo visivo, dando alla sua attesa un respiro del tutto diverso da quello della vedetta di Egisto⁵¹, il massimo effetto di ampliamento si ha nella descrizione del sistema dei segnali luminosi cui provvede, dopo la parodo, la stessa Clitemestra (vv. 281-316).

Diversi studi hanno messo in evidenza il carattere singolare di questo genere di comunicazione a distanza, che richiedeva un'organizzazione su vasta scala di cui le *poleis* greche in generale non disponevano⁵². Agli occhi dei Greci, che normalmente si affidavano alla velocità dei messaggeri, sistemi 'postali' di questo tipo rappresentavano

⁴⁹ Il racconto di δ 514ss. si svolge in una serie piuttosto articolata di luoghi – tra Capo Malea, dove Agamennone è colto da una tempesta (v. 514), la zona dell'Argolide in cui abita Egisto (vv. 517s.), il punto dove la nave approda (v. 521 ss.), il promontorio della vedetta (v. 524), il *megaron* dove viene allestito il banchetto (v. 531): sulle confuse *locations* di questo passo cf. S. West in HEUBECK – WEST (1981) e DE JONG (2001, 110). Sui complessi problemi posti da questo brano cf. il già citato BRILLANTE (2005).

⁵⁰ In Omero la localizzazione dell'agguato nella casa di Egisto, sia nel racconto di Proteo (nonostante l'avverbio ἐτέρωθεν in δ 531 non sia molto chiaro), sia nella *Nekyia* (λ 410 οἴκονδε καλέσσαι; cf. ω 22 οἴκῳ ἐν Αἰγίσθοιο), ha la diversa funzione di sottolineare la viltà di Egisto, che aggiunge ai suoi crimini l'infrazione del rapporto di ospitalità.

⁵¹ Cf. DE ROMILLY (1989-1990).

⁵² Vd. soprattutto LONGO (1976), il quale mette in relazione le caratteristiche proprie del sistema e le caratteristiche del discorso.

una stravaganza di cui probabilmente avevano solo notizie indirette⁵³. Alcuni passi erodotei – che concretamente possono essere stati la fonte d'informazione per gli Ateniesi dell'epoca – confermano l'impressione che essi avessero per i Greci una connotazione esotica, grandiosa, ma anche potenzialmente negativa e dispotica⁵⁴, che qui si riversa sul personaggio di Clitemestra. È lei stessa, descrivendo il sistema con dovizia di particolari, a rivendicarne il merito, sia pure in base a un accordo a suo tempo preso con Agamennone (τέκμαρ τοιοῦτον σύμβολόν τέ σοι λέγω / ἀνδρὸς παραγγείλαντος ἐκ Τροίας ἐμοί)⁵⁵.

L'enumerazione dei luoghi geografici e la ripetizione insistente del procedimento per cui ogni vedetta ha ricevuto e ritrasmesso il segnale comunicano la singolare capacità di Clitemestra di dominare uno spazio enorme, pur senza muoversi⁵⁶. Al centro c'è la casa, e con lei la regina, che attraverso il controllo dell'informazione (e dello spazio) dimostra la sua singolare attitudine al comando.

Lo strano modo in cui la notizia della caduta di Troia è arrivata non manca di suscitare stupore e incredulità nel coro, come emerge a più riprese⁵⁷. Clitemestra, dal canto suo, percepisce subito il pregiudizio maschilista dei vecchi Argivi⁵⁸ e più volte rivendica, risentita, la fondatezza delle proprie informazioni, fino al punto in cui, all'arrivo dell'araldo, rifiuterà di ascoltarlo (v. 598).

L'eccezionalità della posizione di Clitemestra, anche rispetto al suo ruolo femminile, è illustrata molto bene dal confronto con la situazione, analoga e contraria,

⁵³ Per una rassegna dei principali metodi di trasmissione a distanza delle notizie, con ampio corredo di testimonianze, cf. LONGO (1976, 134ss.).

⁵⁴ Vd. in particolare Hdt. IX 3, in cui si parla dell'intenzione di Mardonio di predisporre un sistema di comunicazione per mezzo di fuochi «attraverso le isole» per il «terribile desiderio» (δεινός τις ... ἕμερος) di comunicare al Re nel modo più veloce possibile la sperata conquista di Atene. Cf. Hdt. VIII 98, dove la comunicazione della sconfitta di Salamina a Susa per mezzo di un sistema di posta (anche se non per mezzo di fuochi), è indicata col nome persiano ἀγγαρχήιον (cf. ἀπ' ἀγγάρου πυρός in Ag. 282) e paragonata alla festa in onore di Efesto delle lampadeforie (cui si allude anche in Aesch. Ag. 312). Questi due particolari, all'inizio e alla fine della *rhesis* di Clitemestra, qualificano come culturalmente estraneo il sistema dei segnali luminosi. Sulla connotazione negativa di tale sistema, vd. GANTZ (1977); TRACY (1986); cf. JUDET DE LA COMBE (2001, 119s.).

⁵⁵ Vv. 315s. (dove si noti il pronome personale, alla fine, che riprende il μοι del v. 312). Cf. l'inizio dell'*hypothesis*, che esplicita ciò che nel dramma è solo accennato: Ἀγαμέμνων εἰς Ἴλιον ἀπιὼν τῆ Κλυταμῆστρα, εἰ πορθήσοι τὸ Ἴλιον, ὑπέσχετο τῆς αὐτῆς ἡμέρας σημαίνειν διὰ πυρσοῦ. ὄθεν σκοπὸν ἐκάθισεν ἐπὶ μισθῶ Κλυταμῆστρα κτλ.

⁵⁶ Sul percorso dei segnali vd. LONGO (1976, 124 e n. 11). Per un'ampia discussione del discorso di Clitemestra, anche nei suoi significati metaforici, vd. JUDET DE LA COMBE (2001, 116ss.). All'obbedienza ottenuta con l'esercizio del terrore fa riferimento già la sentinella (v. 14 φόβος), di cui le vedette incaricate di passare la notizia rappresentano una sorta di clone (cf. vv. 290s. e 299); in generale sull'aspetto politico della *rhesis* di Clitemestra, vd. LONGO (1976, 150ss.).

⁵⁷ Il coro esprime dubbi fin dal primo momento (vv. 272ss.); dopo le due *rheses* di Clitemestra (la prima, ai vv. 281-316, descrive il sistema dei segnali luminosi, l'altra, ai vv. 320-50, la caduta di Troia) si dice convinto (vv. 351-54), ma torna a dubitare nell'epodo del primo stasimo (vv. 475-88) e all'arrivo dell'araldo (vv. 489ss.). La schermaglia termina solo con le recriminazioni di Clitemestra ai vv. 587ss.

⁵⁸ Cf. v. 277.

all'inizio dei *Persiani* di Eschilo: Vincenzo Di Benedetto⁵⁹ ha osservato che, per la posizione della protagonista femminile nei confronti del coro, l'*Agamennone* rappresenta una sorta di rovesciamento rispetto ai *Persiani*. Se là era la regina Atossa a uscire dalla reggia (collocata nello spazio extrascenico) per chiedere notizie ai dignitari che compongono il coro, nell'*Agamennone* sono i vecchi argivi ad arrivare in scena per avere chiarimenti dalla regina, sui fuochi e i sacrifici che vedono moltiplicarsi in città. La situazione delineata nei *Persiani* è evidentemente quella da considerare 'normale': la regina, in quanto donna, non sa nulla e deve uscire (nel mondo maschile) per avere notizie; l'araldo, a sua volta, è l'unico che può avere notizie certe su qualcosa che è accaduto nello spazio extrascenico. Qui, invece, fin dall'inizio, la situazione è sovvertita: grazie alla sentinella e al sistema dei fuochi Clitemestra può ricevere la notizia prima di chiunque altro e può fare a meno delle informazioni del messaggero. Questo le dà un grande potere, che non a caso il coro stenta a riconoscerle.

Se la straordinaria capacità di Clitemestra di controllare l'informazione e – drammaturgicamente – lo spazio – è illustrata al meglio appunto dalla *rhexis* sui segnali luminosi, la cui precisione geografica dà quasi l'impressione di una conoscenza diretta, tale potere si trasforma in una sorta di capacità visionaria nella *rhexis* successiva (vv. 320-50), in cui la regina racconta la caduta di Troia con un dettaglio che il sistema segnaletico dei fuochi non le poteva dare: al v. 321 il verbo οἴμαι conferisce una sfumatura soggettiva alla descrizione, ma la presenza di vari riferimenti acustici, oltre che visivi⁶⁰, crea la forte impressione che la donna parli come per percezione diretta⁶¹. Paradossalmente, proprio ora che ha descritto ciò che razionalmente non potrebbe sapere, Clitemestra riceve la fiducia dei vecchi di Argo, che le riconoscono la qualità – maschile – dell'attendibilità: «donna, come uomo di senno tu parli» (v. 351)⁶².

Comunque lo si voglia spiegare, il paradosso sottolinea la capacità affabulatoria di Clitemestra, che in questa scena coincide di fatto con la forza immaginifica della parola

⁵⁹ DI BENEDETTO (1995, 40-43, cf. DI BENEDETTO – MEDDA 2002², 37). Sulla somiglianza formale delle parti iniziali di *Agamennone* e *Persiani* cf. anche BOLLACK – JUDET DE LA COMBE (1981, XXIIIS.).

⁶⁰ Cf. v. 321 βοήν, 325 φθογγὰς ἀκούειν ἔστι, 329 ἀπομιμῶζουσι.

⁶¹ Sull'«ἀγγελία fantastica» di Clitemestra, vd. le considerazioni di LONGO (1976, 155).

⁶² Si noti, al v. 352, l'espressione πιστά σου τεκμήρια. Su questo paradosso, che ha occupato a lungo gli interpreti, vd. la sintesi di FRAENKEL (1950, 181ss.); cf. THIEL (1993, 145ss.). FRAENKEL (1950, 184) osserva che «she is not in a position to tell τὰ γενόμενα, but in describing οἶα ἄν γένοιτο she provides exactly what is wanted»: il 'verosimile' che racconta trova ad ogni modo almeno parziale conferma nella verità autoptica dell'araldo (del quale cf. la conclusione, al v. 680: τοσαῦτ' ἀκούσας ἴσθι τᾶληθῆ κλύων): vd. *infra*. Di fatto Clitemestra dimostra qui la capacità, propria dell'aedo omerico, di cantare secondo verità anche ciò che non può conoscere per esperienza diretta o perché gli è stato riferito: questa è proprio la qualità che Odisseo riconosce a Demodoco in *Od.* θ 487ss. Sulla 'conoscenza' dell'aedo, cf. ERCOLANI (2006, 128ss.).

scenica. L'uditorio (maschile) dei Vecchi di Argo è soggiogato dalla incredibile energia visionaria della regina, che le consente di 'vedere' ben oltre la realtà presente⁶³.

La verità delle sue affermazioni troverà infatti una conferma nelle parole dell'araldo⁶⁴: la fatica della guerra descritta dal reduce (vv. 555-67) corrisponde a quella di cui già Clitemestra parlava (vv. 330-37)⁶⁵. Ma soprattutto, la prima cosa che l'uomo annuncia spavalidamente, senza ombra di preoccupazione (al v. 527), è che «distrutti sono gli altari, distrutti i templi degli dèi»: βωμοὶ δ' ἄιστοι καὶ θεῶν ἰδρύματα. Conferma, cioè, che i Greci non si sono astenuti da quegli atti di empietà che già Clitemestra prevedeva, con il timore (o la speranza?) che potessero pregiudicare il loro felice ritorno (vv. 338s.): εἰ δ' εὐσεβοῦσι τοὺς πολιτισσούχους θεοῦς / τοὺς τῆς ἀλούσης γῆς θ' ἰδρύματα...⁶⁶. Senza rendersene conto⁶⁷ l'uomo getta così un'ombra sinistra sulla felice conclusione del ritorno degli Achei (vv. 527s.) e al tempo stesso, con la sua limitata capacità di capire e giudicare⁶⁸, conferma l'impressione che Clitemestra sia in effetti in grado di conoscere profondamente ciò che è accaduto a Troia, perfino più di chi era presente.

4. Clitemestra e il controllo dell'informazione

Fino all'arrivo del re, che avviene quasi a metà della tragedia, tutta l'azione nell'*Agamennone* si limita all'arrivo della notizia della caduta di Troia. Come abbiamo visto, mentre il coro si interroga a più riprese sulla veridicità delle informazioni che arrivano, Clitemestra ribadisce decisamente la propria capacità di controllare l'informazione.

Tale insistenza non è senza ragione, poiché ciò che contraddistingue Clitemestra è proprio la sua determinazione a sapere più di chiunque altro: è questa la sua forza, così

⁶³ Tale caratteristica di Clitemestra contrasta vistosamente con l'atteggiamento del coro, che pur avendo motivi di timore evita in ogni modo, fino all'ultimo, di spingersi troppo in là con la mente, perfino davanti alle profezie di Cassandra (cf. vv. 1105s., 1112s., 1177, 1242-45, 1253, 1371).

⁶⁴ Che quindi ha tra le sue funzioni drammaturgiche (su cui cf. FRAENKEL 1950, 293) quella di confermare la superiorità cognitiva di Clitemestra.

⁶⁵ Si noti la parola πόνος al v. 330 e al v. 567.

⁶⁶ Si noti, nei due passi, il ricorrere della parola ἰδρύματα: in Eschilo ricorre ancora in *Pers.* 811 (in un verso quasi uguale ad *Ag.* 527, il che ha fatto sospettare il passo dell'*Agamennone*), nel passo in cui l'ombra di Dario rievoca le empietà commesse dall'esercito persiano (cf. anche *Hdt.* VIII 144). Su questo cf. JUDET DE LA COMBE (2001, 177s.).

⁶⁷ Questo personaggio condivide con Agamennone l'ignoranza di ciò che è avvenuto in patria durante la loro assenza (né sembra che la guerra lo abbia reso più saggio o moderato, come è avvenuto al re): pertanto anche lui è oggetto di ironia tragica, anche per la sua incapacità di cogliere i cenni di inquietudine del coro (v. 550: cf. FRAENKEL 1950, 279) e di percepire il vero significato degli avvenimenti. Sul diverso *ethos* dell'araldo rispetto ad Agamennone, cf. FRAENKEL (1950, 293s.). Sulla saggezza di Agamennone cf. DI BENEDETTO (1978, 137ss.).

⁶⁸ Cf. le superficiali considerazioni sulla varietà del destino degli uomini, nella *rhexis* di vv. 551ss. È l'unico ottimista del dramma, osservava FRAENKEL (1950, 293).

come la debolezza di Agamennone coincide con la sua inconsapevolezza. Scenicamente, questo vantaggio si manifesta appunto nel controllo dello spazio, da quello extrascenico, contrassegnato dal sistema dei segnali luminosi, a quello scenico, il cui 'centro' è la porta della *skené*: in questo senso, la rappresentazione più icastica dei rapporti di forza nella tragedia è la cosiddetta scena dei tappeti rossi, dove l'ambigua Clitemestra costringe l'ignaro Agamennone a entrare in casa, scalzo, sul percorso da lei stabilito⁶⁹.

Cassandra, che grazie alle sue doti profetiche sa tutto (sa anzi *più* di Clitemestra), è l'unica che, pur destinata a cadere sotto i suoi colpi, sfugge al controllo della regina. Sul piano teatrale, questa sua indipendenza è rappresentata emblematicamente nella scena in cui Clitemestra non riesce ad esercitare su di lei il proprio potere di persuasione (vv. 1035-1071)⁷⁰; Cassandra entrerà volontariamente in casa, dopo aver dialogato con il coro, consapevole di dover obbedire a un destino che la sovrasta: «come giovenca incitata da un dio (θηηλάτου βοὸς δίκην), così volenterosa (εὐτόλμως) ti avvii all'altare» (vv. 1296-99)⁷¹. La sacerdotessa, tuttavia, è una sorta di eccezione che conferma la regola. Per il resto, Clitemestra 'sa' più di tutti – e questo suo potere corrisponde al controllo dello spazio.

Del resto, l'idea – che Eschilo traduce appunto nel dominio (verbale e scenico) di Clitemestra – che per vincere i propri nemici occorra *sapere* più di loro è, in fondo, anch'essa, un'idea tipicamente odissiaca. È infatti Odisseo l'eroe che si contraddistingue per la sua cautela, che fino all'ultimo cela la propria identità persino alla propria moglie.

Poiché, come ricordavamo, la 'regia' del rientro ad Itaca nell'*Odissea* era per così dire anticipata, nella *Nekyia*, dalle raccomandazioni di Agamennone, si direbbe che, analogamente, la rappresentazione eschilea del ritorno di Agamennone sia concepita, e *contrario*, in base al ritorno di Odisseo. Così, mentre Penelope era l'ultima a sapere dell'arrivo di suo marito, Clitemestra ne viene informata prima di chiunque altro.

La moglie di Agamennone, di fatto, riesce a raggiungere una posizione di forza simile a quella conquistata da Odisseo, sebbene in modo opposto: mentre l'eroe, che arriva da fuori, deve fare in modo di informarsi e di vedere tutto ciò che avviene *in casa*, Clitemestra, che in quanto donna è legata allo spazio domestico, per mezzo della

⁶⁹ Vv. 905 ss. Su questa scena vd. BONANNO (2002) e, per il ruolo di regia che Clitemestra vi svolge, BLASINA (2003, spec. 49ss.).

⁷⁰ Cf. il ricorrere insistito del verbo *πεῖθω* in questi versi (vv. 1049, 1052, 1054).

⁷¹ Su questo cf. DODDS (2007, 260): come Agamennone, Cassandra entra in casa dopo un primo rifiuto, ma mentre il re lo fa senza rendersi conto di cosa lo aspetta, l'indovina decide consapevolmente di affrontare il proprio destino. Sulla tema della inconsapevolezza nell'*Oresteia* (da Agamennone, incoscienza fino alla fine, a Clitemestra, che comprende troppo tardi, fino a Oreste, consapevole ancora prima di agire), vd. DODDS (2007, 263); cf. DI BENEDETTO (1995, 31ss.) e DI BENEDETTO – MEDDA (2002², 386ss.).

sentinella riceve le informazioni che la interessano dal mondo esterno, come un uomo e *prima* di chiunque altro.

Può essere significativo, in questo senso, che entrambi i personaggi si trovino a un certo punto a rifiutare sdegnosamente l'offerta di informazioni indirette, a sottolineare la propria autonomia: nel XIX libro dell'*Odissea*, quando la nutrice Euriclea, che lo ha riconosciuto, si offre di denunciare le serve infedeli, l'eroe dichiara di preferire alla delazione la conoscenza diretta (τ 500s.): «Balìa, perché vuoi dirmele tu? Non c'è bisogno (οὐδέ τί σε χρῆ). Le capirò da solo, saprò ben conoscerle tutte». Dal canto suo, in una scena che in fondo potrebbe apparire superflua⁷², Clitemestra si rifiuta di ascoltare l'araldo (vv. 598s.): «E ora a che serve che tu mi faccia un più lungo racconto (καὶ νῦν τὰ μάσσω μὲν τί δεῖ σ' ἐμοὶ λέγειν;)? Io saprò tutto direttamente dal mio signore»⁷³. In entrambe le scene il personaggio che dovrebbe avere bisogno di informazioni (o perché viene da fuori come Odisseo, o perché come Clitemestra vive in casa) rifiuta le informazioni di personaggi che – per mestiere, in un certo senso – sarebbero i più indicati a darne⁷⁴. Naturalmente l'effetto è tanto più sorprendente nel caso di Clitemestra: una donna, che, pur rimanendo all'interno della casa, governa la realtà esterna in modo che tutto converga verso di lei⁷⁵.

5. La rivelazione dello spazio interno

Tutto converge, di fatto, nella scena in cui viene rivelato lo spazio retroscenico⁷⁶: si odono le grida di Agamennone e la casa si apre, mostrando l'esito della lunga, premeditata azione di Clitemestra. La scena conferma la centralità della regina, che, sul luogo stesso del delitto⁷⁷, si assume il compito di raccontare in prima persona come nel

⁷² Il rifiuto non appare di per sé del tutto giustificato: Clitemestra potrebbe anche ascoltare comunque, o viceversa rimanere in casa (da cui invece esce appositamente).

⁷³ Il richiamo all'autorità di Agamennone da parte della regina sottolinea la sua superiorità e la sua indipendenza da chiunque non sia il re. Anche la veridicità del sistema dei segni, del resto, si basava sulla capacità di mantenere il messaggio sempre identico a se stesso e quindi fedele a quello inviato dallo stesso Agamennone: cf. JUDET DE LA COMBE (2001, 116ss.).

⁷⁴ Come noto le figure della nutrice e del messaggero svolgono infatti ruoli drammaturgici analoghi e alternativi: la prima, che vive con la padrona nella parte più intima della casa, è per natura la più informata su ciò che avviene nello spazio privato, (cf. già, in parte, il personaggio di Cilissa, nelle *Coefore*, vv. 734ss.; sulla figura della nutrice, da Omero ai tragici, cf. KARYDAS 1998), mentre l'araldo è il personaggio che di regola informa su ciò che è accaduto nello spazio extrascenico.

⁷⁵ Coerentemente, la situazione risulta ancora ribaltata nelle *Coefore*, dove Clitemestra è preda dell'incertezza e di sogni angosciosi, mentre è Oreste che, come Odisseo, arriva sotto mentite spoglie e portando false notizie gestisce la situazione a proprio vantaggio.

⁷⁶ Comunque ciò avvenisse, se per mezzo dell'ἐκκύκλημα o no (cf. DI BENEDETTO 1995, 158s.; DI BENEDETTO – MEDDA 2002², 22ss.), lo spazio interno della casa, dove Clitemestra dichiara di trovarsi (v. 1379), era reso visibile. «Fortunately, while the technical details of the staging escape us, we have the most reliable evidence for the orrifying picture which the poet spreads before our eyes» (FRAENKEL 1950, 644).

⁷⁷ V. 1379, ἔστηκα δ' ἔνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξειργασμένοις.

tempo ha preparato l'azione omicida⁷⁸ appena compiuta. Clitemestra, che descrive il proprio gesto nei particolari più sanguinosi, quasi ad infrangere il *tabu* che vietava la rappresentazione della morte sulla scena⁷⁹, è un ἐξάγγελος direttamente responsabile dei fatti che racconta⁸⁰.

Del resto, come abbiamo visto, l'omicidio era raccontato in modo altrettanto 'drammatico' e diretto già nell'XI libro dell'*Odissea*, dove era lo stesso Agamennone a raccontare: si potrebbe pensare che l'idea di descrivere l'istante estremo dal punto di vista della vittima – che ovviamente solo l'ambientazione infernale della *Nekyia* permetteva –, possa aver dato lo spunto a Eschilo assegnare all'assassina, cioè appunto a Clitemestra, il compito di raccontare sulla scena quanto accaduto. Una considerazione analoga si potrebbe fare a proposito dell'urlo di Cassandra, che Agamennone nella *Nekyia* raccontava di aver udito subito prima di morire: la straordinaria invenzione delle grida retrosceniche, che sulla scena tragica avevano l'effetto di rappresentare 'in diretta' il momento esatto dell'uccisione, potrebbero essere in un certo senso la traduzione scenica proprio di quel grido.

6. Eschilo e il banchetto di Omero

Cerchiamo di trarre qualche conclusione, su quello che abbiamo notato a partire dal 'reimpiego' della sentinella di Egisto nel prologo dell'*Agamennone*.

Eschilo e i poeti tragici della sua generazione si assunsero di fatto il compito di 'tradurre' nella nuova forma del genere drammatico il patrimonio mitico tradizionale, tramandato fino ad allora essenzialmente nella forma narrativa del racconto epico⁸¹.

⁷⁸ È lei stessa a soffermarsi sulla falsità delle parole che ha usato fino a quel momento (vv. 1372ss.) e sulla lunga premeditazione dell'omicidio (vv. 1377s.: ἐμοὶ δ' ἄγων ὄδ' οὐκ ἀφρόντιστος πάλαι / νεΐκης παλαιᾶς ἦλθε, σὺν χρόνῳ γε μήν).

⁷⁹ Sulla violenza della scena eschilea, sottolineata già dall'*hypothesis* (τοῦτο δὲ τὸ μέρος τοῦ δράματος θαυμάζεται ὡς ἐκπληξιν ἔχον καὶ οἶκτον ἰκανόν), cf. DIGGLE (2002). Si ha l'impressione che, in questa prima attestazione, l'utilizzo dello spazio retroscenico fosse sentito ancora come una forzatura, quasi una violazione, rispetto all'uso corrente di relegare la morte nello spazio extrascenico: sebbene non visibile, l'atto violento era percepito come *presente* sulla scena. Cf. l'osservazione dell'*hypothesis*, che nota (riferendosi evidentemente all'uso delle grida retrosceniche) come Eschilo faccia morire "sulla scena" Agamennone, mentre passa sotto silenzio la morte di Cassandra per poi mostrarne il cadavere: ἰδίως δὲ Αἰσχύλος τὸν Ἀγαμέμνονα ἐπὶ σκηνῆς ἀναιρεῖσθαι ποιεῖ, τὸν δὲ Κασσάνδρα σιωπήσας θάνατον νεκρὸν αὐτὴν ὑπέδειξεν.

⁸⁰ Naturalmente, anche Oreste nelle *Coefore* compare sulla scena accanto ai cadaveri di Egisto e Clitemestra da lui stesso uccisi: tuttavia non descrive i propri gesti e piuttosto richiama ancora il delitto compiuto dalla madre. Un confronto interessante può essere il caso delle *Baccanti*, dove Agave (che entra in scena, comunque, dopo la *rhexis* del messaggero) descrive ciò che ha fatto, inconsapevole però di aver ucciso il proprio figlio.

⁸¹ La consapevolezza di questo fenomeno è alla base dell'idea, già classica, che Omero fosse il padre della tragedia e che il genere tragico rappresentasse un'evoluzione del genere epico. In questi termini si può interpretare anche la famosa testimonianza riportata da Ateneo, secondo cui Eschilo considerava i propri drammi «fette del banchetto di Omero» (Ath. VIII 347d = Aesch. test. 112a Radt).

Questa operazione comportava naturalmente delle scelte⁸², ma in questo sforzo di 'transcodificazione' l'autore non poteva prescindere dalle competenze del pubblico, che naturalmente era portato a 'riconoscere' nella rappresentazione che si svolgeva sotto i suoi occhi gli elementi delle versioni artistiche o letterarie attraverso cui il mito gli era già noto, individuando al tempo stesso le 'innovazioni', o meglio il particolare modo in cui, come sempre accadeva, il mito era reinterpreted e rifunzionalizzato.

La sentinella, del prologo dell'*Agamennone*, credo dimostri sufficientemente che, almeno in questa tragedia, Eschilo non contava semplicemente sulla conoscenza del 'mito', ma, specificamente, sulla forma diciamo pure 'letteraria' che esso aveva assunto nell'*Odissea*. Non è possibile sapere in che modo la creazione poetica abbia interagito con la tradizione nell'elaborazione dei miti⁸³, ma è certo che alcune composizioni poetiche contribuirono più di altre a fissarne la forma, e che certamente l'epica che chiamiamo omerica svolse un ruolo di primo piano in questo senso. Il riferimento – all'inizio della tetralogia – a un personaggio secondario (probabilmente creato *ad hoc*), ma significativo del racconto omerico credo dimostri, da una parte, che tale racconto era uno dei più importanti e memorabili cui Eschilo potesse far riferimento, dall'altra che era sua specifica intenzione sviluppare la propria versione drammatica proprio a partire da lì⁸⁴. L' 'allusione' incipitaria, non genericamente al 'mito', ma a *quel* determinato racconto poetico⁸⁵, permetteva al pubblico di individuare il segmento mitico rappresentato e di seguire – per analogie e differenze – la costruzione del nuovo intreccio tragico. In questo senso, l'allusione omerica non rappresentava un aspetto accessorio, ma un elemento della stessa σύστασις τῶν πραγμάτων⁸⁶.

⁸² Del segmento mitico da rappresentare, dei fatti e dei personaggi della vicenda, fino all'adattamento dei tempi e degli spazi del racconto al tempo e allo spazio della rappresentazione drammatica. Cf. KÄPPEL (1998).

⁸³ Sulla questione del rapporto fra mito e letteratura, cf. FÖLLINGER (2003, 23ss.).

⁸⁴ Su 'Omero' al tempo di Eschilo, cf. le considerazioni di BURKERT (1987), che insiste sul fissarsi della fisionomia di 'classico' di Omero a partire dalla fine del VI secolo, quando «apparently the challenge was no longer to “sing the Wooden Horse” or even “the Menis of Achilles”, but to “recite a passage of Homer”» (p. 48). Sul «processo di testualizzazione» dei poemi omerici, nella «dinamica interattiva prolungata e stratificata» di oralità e scrittura, cf. ora SBARDELLA (2012, 5-63).

⁸⁵ Sull' "allusione" in tragedia, cf. STINTON (1986); GARNER (1990); JUDET DE LA COMBE (1995); HALLERAN (1997); JUDET DE LA COMBE (2001, 74ss. e 883ss.). Il concetto di "allusione" – produttivamente applicabile alla poesia 'colta' e 'libresca' come quella alessandrina – in riferimento ai testi drammatici greci richiederebbe tuttora un approfondimento. L'affermazione che «l'allusività è la necessaria attitudine di una poesia che dialoghi sistematicamente con una tradizione data per compiuta, e dunque leggibile come un testo storicamente fissato per sempre» (BONANNO 1990, 24) potrebbe essere adattata al caso della tragedia intendendo la parola "testo" in un senso più vicino a quello di μῦθος, che comprenda però anche la memoria di una specifica dizione.

⁸⁶ Un meccanismo dello stesso tipo si può ipotizzare per l'allusione incipitaria nei *Persiani*, se è vero, come testimonia l'*hypothesis*, che il primo verso conteneva una citazione dell'inizio delle *Fenicie* di Frinico: cf. BELLONI (1988, 74ss.). Un altro caso di allusione in un prologo drammatico è rappresentato dai prologhi di *Edipo Re* e *Edipo a Colono*, su cui HALLERAN (1997, 151s. n. 3).

Così, nel prosieguo della tragedia, molti erano gli aspetti in cui il pubblico poteva riconoscere spunti omerici, elementi propri del racconto omerico che spesso sembrano 'tradursi' in vere e proprie idee teatrali⁸⁷.

Non bisogna dimenticare, inoltre, che il dramma satiresco che chiudeva l'*Oresteia*, il *Proteo*⁸⁸, probabilmente riproponeva l'incontro di Menelao con il Vecchio del mare, che lo stesso Menelao raccontava (riportando le parole di Proteo) a Telemaco nel IV libro dell'*Odissea*⁸⁹; il lungo racconto – di cui faceva parte, come abbiamo visto, la storia dell'agguato ad Agamennone per mezzo della sentinella – conteneva certamente tutti gli elementi favolosi e pittoreschi che un dramma satiresco poteva richiedere⁹⁰, e spostando l'attenzione su Menelao e sulle sue peregrinazioni probabilmente allontanava sullo sfondo i cupi avvenimenti della trilogia, recuperando, in tono più leggero, quella visione d'insieme sui luoghi della vicenda e sui destini degli uomini, caratteristica dei *nostoi* omerici⁹¹.

Ciò che interessa qui osservare è che la tetralogia si concludeva dunque tornando al racconto di Proteo del IV libro dell'*Odissea*, da cui – allusivamente – prendeva le mosse il prologo dell'*Agamennone*. L'impressione che se ne ricava è che il richiamo alla versione odissiacca del mito risultasse molto chiara agli occhi del pubblico e che per Eschilo rappresentasse un punto di partenza imprescindibile per reinterpretare la vicenda degli Atridi.

Dall'analisi – certamente parziale – che abbiamo tentato, si direbbe che, tra i passi omerici che riguardano il mito degli Atridi, i principali siano fortemente coinvolti nell'invenzione drammaturgica eschilea: dal racconto di Proteo del IV libro, in base a cui il poeta concepisce l'intreccio e l'organizzazione dello spazio scenico dell'*Agamennone*, fino alla scena della rivelazione finale, fortemente ispirata alla descrizione 'ravvicinata' dell'omicidio, nella *Nekyia*⁹².

Non meno importante, tuttavia, mi sembra il ruolo della prima – e forse più memorabile – delle testimonianze odissiacche, cioè il passo del I libro in cui il mito degli Atridi era evocato emblematicamente proprio per la sua funzione paradigmatica. Come abbiamo visto, l'inizio dell'*Odissea* proponeva di leggere le vicende umane all'interno di un disegno complessivo regolato dalla giustizia divina: citando Jaeger⁹³, si può dire

⁸⁷ Per gli spunti che gli interpreti, più o meno sistematicamente, hanno riconosciuto nella tragedia e nel seguito della trilogia (oltre a quelli richiamati in queste pagine), cf. in particolare GARNER (1990, 28ss.).

⁸⁸ Fr. 210-15 Radt.

⁸⁹ § 349-586.

⁹⁰ Si ricordi lo stratagemma, potenzialmente comico, con cui Menelao, nascondendosi tra le foche, riusciva a costringere il multiforme indovino a farsi raccontare il proprio futuro e il destino di Aiace Oileo e di Odisseo, oltre a quello di Agamennone (vv. 400ss.).

⁹¹ Sul *Proteo*, cf. FERRIN SUTTON (1984); GERMAR – KRUMEICH (1999); ZANETTO (2004).

⁹² Anche il racconto di Nestore, nel III libro, offre peraltro spunti significativi, cui si è accennato solo brevemente, come quello dei tessuti preziosi (v. 273) e della vigliaccheria di Egisto (v. 310).

⁹³ JAEGER (1953, 115s.).

che «lo Zeus che presiede il consiglio degli dèi [...] è la coscienza universale filosoficamente purificata. Egli inizia il suo esame del caso presente ponendo in modo generalissimo il problema dell'umana sofferenza e accennando al nesso indissolubile tra destino e colpa»⁹⁴.

Eschilo, dal canto suo, conferma nell'*Orestea* l'impostazione teologica della scena olimpica, e la ripropone attraverso lo stesso *exemplum* degli Atridi, riconsiderato però da una prospettiva diversa, più problematica, e più propriamente 'tragica'. Nell'*Odissea* Egisto, su cui Zeus concentrava la propria attenzione, era un personaggio totalmente negativo, la cui punizione non poteva che riscuotere l'approvazione di tutti (sia tra gli dèi, che tra gli uomini⁹⁵), e per ciò stesso rappresentava l'esempio migliore per la dimostrazione della legge della giustizia divina. Ma da un punto di vista tragico, come dirà in seguito Aristotele, il caso del «perfetto malvagio (τὸν σφόδρα πονηρόν) che cade dalla buona sorte nella disgrazia, [...] comporterebbe sì senso morale, ma non pietà né paura (φιλόανθρωπον ἔχει ... ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον)»⁹⁶: Eschilo, allora, sceglie di sottoporre a verifica la legge di Zeus applicandola a un caso diverso – un po' come aveva fatto la stessa Atena, spostando l'attenzione dalle colpe di Egisto alle peripezie di Odisseo –, cioè al caso di Agamennone, che nell'*Odissea* appariva sostanzialmente privo di colpe⁹⁷.

Un caso, dunque, più problematico, dal punto di vista religioso e morale: del resto, anche una vittima totalmente innocente, come dirà Aristotele, sarebbe tanto "ripugnante" dal punto di vista morale⁹⁸, quanto inadatta alla riflessione tragica; Eschilo restituisce allora complessità etica ad Agamennone ricorrendo ad aspetti del mito estranei ad Omero ma ben attestati nella tradizione: in particolare, la colpa del sacrificio di Ifigenia. Tale colpa – descritta minutamente nella parodo come una sua responsabilità personale⁹⁹ – fa di Agamennone un personaggio che non si distingue «né per virtù e per giustizia» né «per vizio o malvagità», ma viene precipitato nella sventura «per un errore (δι' ἀμαρτίαν τινά)»¹⁰⁰. Un personaggio, dunque che, in termini aristotelici, permette

⁹⁴ Sulla interpretazione di questa "legge", vd. *supra* n. 19.

⁹⁵ Cf. α 46s., γ 202ss.

⁹⁶ *Poetica*, cap. 13, 1453a 1ss. (trad. di D. Lanza).

⁹⁷ Più variegata la rappresentazione dell'*ethos* del re nell'*Iliade*, di cui alcuni tratti torneranno nella parodo dell'*Agamennone*: cf. PERADOTTO (2007). Nell'*Odissea* la domanda sulle cause della morte di Agamennone è lasciata inespressa, o evitata: nei racconti di Nestore si fa riferimento alla lite tra Agamennone e Menelao alla vigilia del ritorno, provocata da Atena, che avrebbe determinato la sorte infelice di molti Achei (γ 130ss.), ma la sostanziale innocenza del personaggio fa sì che la sua fine sia giustificata genericamente come determinata dalla Moira (γ 236ss.).

⁹⁸ Proprio perché è innocente, l'*Odissea* evita di interrogarsi sulle cause della sua morte, che invece vengono scandagliate nella tragedia eschilea.

⁹⁹ Aesch. *Ag.* 205ss. Cf. FRAENKEL (1950, 97ss.), che opportunamente osserva che, lasciando imprecisato il motivo dell'ira di Artemide, Eschilo concentra l'attenzione sull'assunzione di responsabilità di Agamennone nel momento del sacrificio.

¹⁰⁰ Aristot. *Po.* 1453a 7ss.

al pubblico di immedesimarsi e di cogliere, attraverso le emozioni provate, il significato “universale” della sua vicenda: di *apprendere*, come direbbe lo stesso Eschilo, attraverso i πάθη di Agamennone, la dura legge della giustizia di Zeus.

Attraverso il recupero di elementi estranei alla versione omerica del mito (quelli che approfondivano la frattura all'interno del *genos*) Eschilo di fatto perfeziona in senso tragico il caso che apriva il poema omerico, e fa del destino di Agamennone l'*exemplum* tragico perfetto, il più idoneo a confermare proprio la legge di Zeus che apre l'*Odissea*.

Probabilmente in quel passo proemiale Eschilo vedeva un *modello* di uso paradigmatico del mito, una testimonianza particolarmente significativa della consapevole funzione educativa della poesia epica. Per mezzo del mito degli Atridi, in sostanza, Eschilo mutua lo stesso progetto paideutico di Omero¹⁰¹, l'idea di proporre, attraverso il *mythos*, l'interpretazione delle vicende umane all'interno di un disegno più ampio¹⁰². Come dirà in seguito un poeta che pure voleva dire “cose utili alla città”¹⁰³, τοῖς μὲν γὰρ παιδαγῳοῖσιν / ἔστι διδάσκαλος ὅστις φράζει, τοῖσιν δ' ἠβῶσι ποιηταί: «ai bambini fa lezione il maestro di scuola, ai giovani i poeti»¹⁰⁴.

¹⁰¹ Per la funzione paideutica di Omero tra gli antichi, si ricordino Hdt. II 53; Plat. *Resp.* 606e; Isocr. *Paneg.* 159: cf. ERCOLANI (2006, 194).

¹⁰² Cf. JAEGER (1953, 425): «la tragedia restituì alla poesia greca la grande unità di tutto quanto è umano: in ciò non è paragonabile che all'epos omerico».

¹⁰³ Per Aristofane “dire/insegnare cose utili” è caratteristica e compito precipuo dei poeti, da Omero, ai tragici, ai comici: cf. vv. 686s. (τὸν ἱερὸν χορὸν [*scil.* il coro comico] δίκαιόν ἐστι χρηστὰ τῇ πόλει / ξυμπαραινεῖν καὶ διδάσκειν), 1035 (“Ὀμηρος ... χρηστ' ἐδίδαξεν), v. 1055 (πάνυ δὲ δεῖ χρηστὰ λέγειν ἡμῶς [i poeti tragici]).

¹⁰⁴ Ar. *Ran.* 1054s.

referimenti bibliografici

BELLONI 1988

L. Belloni, *Eschilo. I Persiani*, Milano.

BERGMANN 1970

P. Bergmann, *Der Atridenmythos in Epos, Lyrik und Drama*, Diss. Erlangen-Nürnberg.

BLASINA 1998

A. Blasina, *Il prologo dell'Agamennone di Eschilo. Didascalie sceniche scoperte e ritrovate*, «SCO» XLVI 1013-1031.

BLASINA 2003

A. Blasina, *Eschilo in scena. Dramma e spettacolo nell'Oresteia*, Stuttgart-Weimar.

BOLLACK – JUDET DE LA COMBE 1981

J. Bollack – P. Judet de La Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle. Le texte et ses interprétations. Agamemnon I*, Lille.

BONANNO 1990

M.G. Bonanno, *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma.

BONANNO 2002

M.G. Bonanno, *I tappeti di Clitemestra e i calzari di Agamennone. Scena e parola in Aesch. Ag. 944s.*, «Dioniso» n.s. I 26-35.

BONANNO in corso di stampa

M.G. Bonanno, *Un οἶχος perturbante: sul finale dell'Agamennone di Eschilo*.

BRILLANTE 2005

C. Brillante, *Il controverso νόστος di Agamennone nell'Odissea (IV 512-522)*, «AevAnt» n.s. V 5-23.

BURKERT 1987

W. Burkert, *The Making of Homer in the Sixth Century B.C.: Rhapsodes versus Stesichoros*, in D. von Bothmer (ed.), *Papers on the Amasis Painter and His World*, Malibu, Cal., 43-62 (= *Kleine Schriften I, Homerica*, Göttingen 2001, 198-217).

CASADIO 1997-2000

V. Casadio, *Aesch. Agam. 1576 ss. (Aegisthus, τοῦ φόνου ῥαφεύς?)*, «MCr» XXXII-XXXV 29-36.

COLERIDGE 1849

S.T. Coleridge, *Notes and Lectures upon Shakespeare and Some of the Old Poets and Dramatists with Other Literary Remains*, edited by Mrs. H.N. Coleridge, vol. I, London.

D'ARMS – HULLEY 1946

E.F. D'Arms – K.K. Hulley, *The Oresteia-Story in the Odyssey*, «TAPhA» LXXVII 207-13.

DAVIES 1969

M.I. Davies, *Thoughts on the Oresteia before Aischylos*, «BCH» XCIII 214-60.

DE JONG 2001

I.J.F. de Jong, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge.

DENNISTON – PAGE 1957

J.D. Denniston – D. Page, *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford.

DE ROMILLY 1989-1990

J. de Romilly, *Sur le début de l'Agamemnon*, «Sacris Erudiri» XXXI 117-23.

DI BENEDETTO 1978

V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino.

DI BENEDETTO 1984

V. Di Benedetto, *La casa, il dèmone e la struttura dell'Oresteia*, «RFIC» CXII 385-406.

DI BENEDETTO 1995

V. Di Benedetto (a cura di), *Eschilo. Oresteia*, trad. e note di E. Medda, L. Battezzato, M.P. Pattoni, Milano.

DI BENEDETTO – MEDDA 2002²

V. Di Benedetto – E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino.

DIGGLE 2002

J. Diggle, *La violenza di Clitemestra, Aesch.*, Ag. 1372-98, in C. Barone (a cura di), *Atti del XV e XVI Congresso Internazionale di Studi sul Dramma Antico. Siracusa 1995 e 1997*, s.l., 253-57.

DODDS 1959

E.R. Dodds, *I Greci e l'Irrazionale* (1951), Firenze.

DODDS 2007

E.R. Dodds, *Morals and Politics in the Oresteia*, in M. Lloyd (ed.), *Aeschylus*, Oxford, 245-64 (= «PCPS» VI 1960 19-31).

DÜRING 1943

I. Düring, *Klutaimestra νηλής γυνή. A Study of the Development of a Literary Motif*, «Eranos» XLI 91-123.

ERCOLANI 2006

A. Ercolani, *Omero. Introduzione allo studio dell'epica greca arcaica*, Roma.

FENIK 1974

B. Fenik, *Studies in the Odyssey*, Wiesbaden.

FERRIN SUTTON 1984

D. Ferrin Sutton, *Aeschylus' Proteus*, «*Philologus*» CXXVIII 127-30.

FÖLLINGER 2003

S. Föllinger, *Genosdependenzen. Studien zur Arbeit am Mythos bei Aischylos*, Göttingen.

FRAENKEL 1950

E. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon*, voll. I-III, Oxford.

GANTZ 1977

T.N. Gantz, *The Fires of the Oresteia*, «*JHS*» XCVII 28-38.

GARNER 1990

R. Garner, *From Homer to Tragedy: The Art of Allusion in Greek Poetry*, London.

GARVIE 1986

A.F. Garvie, *Aeschylus. Choepori*, Oxford.

GENTILI et al. 1995

B. Gentili et al. (a cura di), *Pindaro. Le Pitiche*, Milano.

GERMAR – KRUMEICH 1999

R. Germar – R. Krumeich, *Proteus*, in R. Krumeich – N. Pechstein – B. Seidensticker (eds.), *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt, 179-81.

GOLDHILL 1984

S. Goldhill, *Language, sexuality, narrative: the Oresteia*, Cambridge.

GOLDHILL 2004

S. Goldhill, *Aeschylus. The Oresteia*, Cambridge.

GROENEBOOM 1966

P. Groeneboom, *Aeschylus' Agamemnon*, met Inleiding, critische noten en commentaar, Amsterdam.

HALLERAN 1997

M.R. Halleran, *Unspoken Allusions in Greek Tragedy*, «*MD*» XXXIX 151-63.

HEUBECK 1983

A. Heubeck (a cura di), *Omero. Odissea*, III, libri IX-XII, traduzione di G.A. Privitera, Milano.

HÖLSCHER 1967

U. Hölscher, *Die Atridensage in der Odyssee*, in H. Singer – B. von Wiese (Hrsg.), *Festschrift Alewyn*, Cologne-Graz, 1-16 (trad. ingl. in I.J.F. de Jong (ed.), *Homer. Critical Assessments*, vol. III, London-New York 1999, 419-30).

HÖLSCHER 1988

U. Hölscher, *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*, München.

JAEGER 1953

W. Jaeger, *Paideia. La formazione dell'uomo greco* (1945²), vol. I, Firenze 1953.

JUDET DE LA COMBE 1995

P. Judet de la Combe, *Sur la reprise d'Homère par Eschyle*, in *Intertestualità: il 'dialogo' fra testi nelle letterature classiche*, Atti del Convegno Cagliari, 24-26 novembre 1994, «Lexis» XIII 129-44.

JUDET DE LA COMBE 2001

P. Judet de la Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues*, Paris.

KÄPPEL 1998

L. Käppel, *Die Konstruktion der Handlung in der Orestie des Aischylos. Die Makrostruktur des 'Plot' als Sinnträger in der Darstellung des Geschlechter Fluchs*, München.

KARYDAS 1998

H.P. Karydas, *Eurykleia and the others. Female Figures of Authority in Greek Poetics*, Lanham, Md.

KONISHI 1990

H. Konishi, *The Plot of Aeschylus' Oresteia: a Literary Commentary*, Amsterdam.

LANGE 2002

K. Lange, *Euripides und Homer*, Stuttgart.

LESKY 1967

A. Lesky, *Die Schuld der Klytimestra*, «WS» LXXX 5-21.

LESKY 1972³

A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen.

LLOYD JONES 1971

H. Lloyd Jones, *The Justice of Zeus*, Berkeley.

LONGO 1976

O. Longo, *Il messaggio nel fuoco: approcci semiologici all'Agamennone di Eschilo* (vv. 280-316), «Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca» III 121-58.

MAZON 1935²

P. Mazon (éd.), *Eschyle. Tragédies, II, Agamemnon Les Choéphores Les Euménides*, Paris.

MOREAU 1990

A. Moreau, *Les sources d'Eschyle dans l'Agamemnon: silences, choix, innovations*, «REG» CIII 30-53.

NESCHKE 1986

A. Neschke, *L'Orestie de Stesichore et la tradition littéraire du mythe des Atrides avant Eschyle*, «AC» LV 283-301.

OLSON 1990

S.D. Olson, *The Stories of Agamemnon in Homer's Odyssey*, «TAPhA» CXX 57-71.

OLSON 1995

S.D. Olson, *Blood and Iron: Stories and Storytelling in Homer's Odyssey*, Leiden-New York-Köln.

PERADOTTO 2007

J.J. Peradotto, *The Omen of the Eagles and the Ethos of Agamemnon*, in M. Lloyd (ed.), *Aeschylus*, Oxford, 211-44 (= «Phoenix» XXIII 1969 237-63).

PRAG 1985

A.J.N.W. Prag, *The Oresteia. Iconographic and Narrative Tradition*, Warminster.

PRIVITERA 2005

G.A. Privitera, *Il ritorno del guerriero. Lettura dell'Odissea*, Torino.

RAEBURN – THOMAS 2011

D. Raeburn – O. Thomas, *The Agamemnon of Aeschylus. A Commentary for Students*, Oxford.

ROBERT 1881

C. Robert, *Bild und Lied*, Berlin.

RÜTER 1969

K. Rüter, *Odyseeinterpretationen. Untersuchungen zum ersten Buch und zur Phaiakis*, Göttingen.

SBARDELLA 2012

L. Sbardella, *Cucitori di canti. Studi sulla tradizione epico-rapsodica greca e i suoi itinerari nel VI sec. a.C.*, Roma.

SCHMIDT 2001

J.-U. Schmidt, *Die Gestaltungen des Atridenmythos und die Intentionen des Odyseedichters*, «Hermes» CXXIX 158-72.

SIDERAS 1971

A. Sideras, *Aeschylus Homericus. Untersuchungen zu den Homerismen der aischyleischen Sprache*, Göttingen.

STANFORD 1942

W.B. Stanford, *Aeschylus in his Style. A Study in Language and Personality*, Dublin.

STANFORD 1983

W.B. Stanford, *Greek Tragedy and the Emotions*, London.

STINTON 1986

T.C.W. Stinton, *The Scope and Limits of Allusion in Greek Tragedy*, in M. Cropp – E. Fantham – S. E. Scully (eds.), *Greek Tragedy and its Legacy. Essays Presented to D.J. Conacher*, Toronto, 67-102.

SVENBRO 1984

J. Svenbro, *La parola e il marmo. Alle origini della parola poetica greca*, Torino.

TAPLIN 1977

O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford.

TAPLIN 1978

O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Cambridge.

TAPLIN 2012

O. Taplin, *"The House itself, if it got a Voice ..."*, in G. Nuzzo (a cura di), *Oresteia fra Eschilo e Pasolini*, «Quaderni di Dioniso» n.s. I 43-47.

THIEL 1993

R. Thiel, *Chor und tragische Handlung im Agamemnon des Aischylos*, Stuttgart.

TRACY 1986

S.V. Tracy, *Darkness from Light: The Beacon Fire in the Agamemnon*, «CQ» XXXVI 257-60.

UNTERSTEINER 2002

M. Untersteiner, *Eschilo. Le Coefore (testo, traduzione e commento)*, a cura di W. Lapini e V. Citti, Amsterdam.

VAUGHN 1976

J.W. Vaughn, *The Watchman of the Agamemnon*, «CJ» LXXI 335-38.

WEST 1990

M.L. West, *Colloquialism and Naïve Style in Aeschylus*, in E.M. Craik (ed.), *Owls to Athens'. Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover*, Oxford, 3-12.

HEUBECK – WEST 1981

A. Heubeck – S. West (a cura di), *Omero. Odissea, I, Libri I-IV*, introd. di A. H. e S. W., testo e commento di S. W., trad. di G.A. Privitera, Milano.

ZANETTO 2004

G. Zanetto, *Il dramma satiresco e la rassicurazione del pubblico*, in O. Pozzoli (a cura di), *Eschilo, Sofocle, Euripide. Drammi satireschi*, Milano, 5-15.