

Συναγωνίζεσθαι
Studies in Honour of Guido Avezzù

Edited by Silvia Bigliuzzi, Francesco Lupi,
Gherardo Ugolini



Skenè Studies I • 1

Executive Editor	Guido Avezzù.
General Editors	Guido Avezzù, Silvia Bigliuzzi.
Editorial Board	Simona Brunetti, Francesco Lupi, Nicola Pasqualicchio, Susan Payne, Gherardo Ugolini.
Managing Editors	Serena Marchesi, Savina Stevanato.
Editorial Staff	Francesco Dall'Olio, Marco Duranti, Carina Fernandes, Antonietta Provenza, Emanuel Stelzer.
Layout Editor	Alex Zanutto.
Advisory Board	Anna Maria Belardinelli, Anton Bierl, Enoch Brater, Jean-Christophe Cavallin, Rosy Colombo, Claudia Corti, Marco De Marinis, Tobias Döring, Pavel Drabek, Paul Edmondson, Keir Douglas Elam, Ewan Fernie, Patrick Finglass, Enrico Giaccherini, Mark Griffith, Daniela Guardamagna, Stephen Halliwell, Robert Henke, Pierre Judet de la Combe, Eric Nicholson, Guido Paduano, Franco Perrelli, Didier Plassard, Donna Shalev, Susanne Wofford.

Copyright © 2018 S K E N È
All rights reserved.
ISSN 2464-9295
ISBN 978-88-6464-503-2
Published in December 2018

No part of this book may be reproduced in any form
or by any means without permission from the publisher
Dir. Resp. (aut. Trib. di Verona): Guido Avezzù

P.O. Box 149 c/o Mail Boxes Etc. (MBE 150) – Viale Col. Galliano, 51, 37138, Verona (I)

S K E N È Theatre and Drama Studies

<http://www.skenejournal.it>

info@skenejournal.it

Contents

SILVIA BIGLIAZZI - FRANCESCO LUPI - GHERARDO UGOLINI Πρόλογος / Prologue	9
-----------------------------------------------------------------------------	---

Part 1 – Τραγωδία / Tragedy

1. STEPHEN HALLIWELL “We were there too”: Philosophers in the Theatre	15
2. MARIA GRAZIA BONANNO Tutto il mondo (greco) è teatro. Appunti sulla messa-in-scena greca non solo drammatica	41
3. VITTORIO CITTI Una nota inutile ad Aesch. <i>Suppl.</i> 950	69
4. ANGELA M. ANDRISANO Le <i>performances</i> della Pizia (Aesch. <i>Eum.</i> 29-33)	81
5. PIERRE JUDET DE LA COMBE Una dialettica regale. Gli argomenti della regina sulla ricchezza in Aesch. <i>Pers.</i> 159-69.	91
6. LIANA LOMIENTO Osservazioni critico-testuali e metriche su Aesch. <i>Eum.</i> 352-3 = 365-6	107
7. ENRICO MEDDA Alcune congetture inedite di A.E. Housman all’ <i>Agamennone</i> di Eschilo	133
8. FRANCO MONTANARI Mito e poesia: la figura di Clitennestra dall’ <i>Odissea</i> a Eschilo	147

9. ANTONIETTA PROVENZA Un destino paradigmatico. L'ibrido e la necessità del γάμος nel mito di Io	167
10. ALESSANDRO GRILLI Forme e funzioni della parola magico-sacrale nei <i>Sette contro Tebe</i>	195
11. GIOVANNI CERRI Antigone, Ismene e sepoltura di Polinice: protostoria di un mito	219
12. RENZO TOSI Creonte e il potere che rivela l'uomo (Soph. <i>Ant.</i> 175-7)	237
13. ROBERTO NICOLAI Perché Edipo è chiamato τύραννος? Riflessioni sull' <i>Edipo re</i> come tragedia del potere	251
14. SETH L. SCHEIN The Second <i>Kommos</i> in Sophocles' <i>Philoctetes</i> (1081-1217)	277
15. CAMILLO NERI <i>Marginalia Colonea</i>	299
16. FRANCESCO LUPI <i>Minima Sophoclea</i> . Fr. 150, 722, 338 R. ²	323
17. PAOLA ANGELI BERNARDINI Ecuba, le prigioniere troiane e la presenza del mare nelle <i>Troiane</i> di Euripide	341
18. ADELE TERESA COZZOLI Azione drammatica e metateatro nell' <i>Oreste</i> di Euripide	359
19. JORDI REDONDO <i>Alcestis</i> : Pro-Satyrical or Simply Romantic Tragedy?	385
20. MARCO ZANOLLA Tracce di polemica contro il <i>ploutos</i> nell' <i>Alcmena</i> di Euripide: fr. 95, 96 e 92 Kn.	403

21. EDWARD M. HARRIS
Pollution and Purification in Athenian Law
and in Attic Tragedy: Parallels or Divergences? 419

Part 2 – Κωμωδία / Comedy

22. ANDREAS BAGORDO
κομψευρικῶς. Tracce di Euripide socratico-sofistico
nella commedia attica 457
23. MARCO DURANTI
Due questioni interpretative nelle *Ecclesiazuse*
di Aristofane (vv. 1089-91, 1105-11) 491
24. GIUSEPPE MASTROMARCO
Aristofane, *Le donne che occupano le tende*, fr. 488 K.-A. 503
25. OLIMPIA IMPERIO
I demagoghi nelle commedie di Aristofane e dei suoi rivali 515
26. ANDREAS MARKANTONATOS
The Heracles Myth in Aristophanes' *Acharnians*:
The Boeotian and Dicaeopolis Scene (ll. 860-958) 545
27. PIERO TOTARO
Antiche e nuove esegesi di Aristofane, *Pluto* 168 563
28. FAUSTO MONTANA
Lamia nella *Collana* di Menandro (fr. 297 K.-A.) 585
29. GUIDO PADUANO
Un tema della Nea: la verità come perfetto inganno 599
30. MASSIMO DI MARCO
Una probabile eco della parodia comica del *Ciclope*
di Filosseno in Ermesianatte (fr. 7.73-4 Powell) 615

Part 3 – Παράδοσις / Reception

31. MARIA PIA PATTONI
Tragic and Paratragic Elements in Longus' *Daphnis and Chloe* 633
32. PAOLA VOLPE
Il Ciclope: un mostro tra antico e moderno 653
33. ERIC NICHOLSON
Finding Room for Satyrs at the Theatrical Table,
from Ancient to Modern Times 675
34. FRANCESCO DAL'OLIO
Oedipus Tyrant? Tyranny and Good Kingship
in Alexander Neville's Translation of Seneca's *Oedipus* 693
35. SILVIA BIGLIAZZI
Euripidean Ambiguities in *Titus Andronicus*:
the Case of Hecuba 719
36. VAYOS LIAPIS
On the Sources of Petros Katsaitis' *Iphigenia* (1720): Between
Lodovico Dolce, Molière, and the Commedia dell'Arte 747
37. GHERARDO UGOLINI
Il Genio della tragedia. Antigone nel *Vorspiel* di Hofmannsthal 783
38. DOUGLAS CAIRNS
Fascism on Stage? Jean Anouilh's *Antigone* (1944) 805
39. AVRA SIDIROPOULOU
Negotiating Oblivion: Twenty-First Century Greek
Performances of Ancient Greek Plays 833
40. MARTINA TREU
'Guidaci a passo di danza'. Cori comici sulla scena 857
41. ADELE SCAFURO AND HIROSHI NOTSU
Miyagi's *Antigones* 881

Part 4 – Ἐξω τοῦ θεάτρου / Theatre and Beyond

42. ANTON BIERL <i>Symmachos esso</i> : Theatrical Role-Playing and Mimesis in Sappho fr. 1 V.	925
43. WALTER LAPINI La casa dei belli (Asclepiade AP 5.153)	953
44. MAURO TULLI Plato's κάλλιστον δρᾶμα in Greek Biography	963
45. SIMONA BRUNETTI Il coraggio di tradire per poter tramandare: un allestimento contemporaneo del <i>Gysbreght van Aemstel</i> di Joost van den Vondel	975
46. NICOLA PASQUALICCHIO Piano d'evasione: carcere e utopia negli Shakespeare della Compagnia della Fortezza	1003
47. SOTERA FORNARO Il giovane rapsodo nella Stanza della Segnatura di Raffaello	1025
The Authors	1043

Appendix

Guido Avezzù's Publications (1973-2018)	1079
-----------------------------------------	------

Azione drammatica e metateatro nell'*Oreste* di Euripide

ADELE TERESA COZZOLI

Abstract

This essay offers a reinterpretation of the problems in *Orestes* highlighting some innovative dramatic lines that also support the dramaturgical construction of a new tragic character. Not the last one to go in this direction, Orestes mainly orients the tragic refunctionalization of some structures typical of the comedy and the renunciation of standard elements of the previous Euripidean production.

Sullo scorcio del V secolo, immediatamente prima della caduta di Atene, un ampio dibattito sembra coinvolgere il teatro; in particolare, gli autori drammatici si sentono, volenti o nolenti, costretti a riflettere sulla loro funzione, nonché sulle esperienze drammaturgiche dell'ultimo quindicennio. Il sentimento che sembrerebbe pervaderli è di disorientamento, di fronte ad una crisi parossistica della società, ma, soprattutto, di quella cultura illuministica che questa stagione aveva espresso. Un evento inimmaginabile e di portata epocale si stava con violenza presentando ora come del tutto reale e possibile: la στάσις (sedizione, rivolta interna) era arrivata dentro le mura di Atene. Il primo segnale di che cosa avrebbe significato la guerra del Peloponneso lo rivelò subito il conflitto corinzio-corcirese prima dello scoppio delle ostilità vere e proprie. La guerra civile di Corcira simboleggia – almeno agli occhi di Tuciddide che ce la descrive – una στάσις globale, che lascia presagire il punto finale di arrivo, il suo approdo ad Atene.¹

1 Thuc. 3.82-3: “A tal punto di ferocia arrivò quella guerra civile (*scil.* di Corcira), e parve ancora più feroce perché fu la prima fra tutte. Giacché in seguito tutta la stirpe greca, per così dire, subì tali sconvolgimenti, per il sorgere universale di conflitti tra i capi del popolo, che volevano far venire gli Ateniesi nella loro città, e gli oligarchi che invitavano i Lacedemoni . . . Allora le città furono in preda alle sedizioni . . . era lodato chi riusciva a pre-

Bandita dal simposio, rimossa nell'immaginario mitico, spostata cioè dal politico al privato, dalla πόλις (città) all'οἶκος (casa, famiglia), nei miti di lotte fratricide dei γένη (stirpi, clan) più famosi, dalla casa degli Atridi a quella dei Labdacidi, a volte confinata sul palcoscenico in una città paradigma negativo, come Tebe (Vernant-Vidal Naquet 2001: 161ss.), più di ogni altro luogo della Grecia, Atene ha esorcizzato il timore della στάσις addirittura con il ricorso al mito dell'autoctonia in cui tutti i cittadini sono 'nati dalla terra', nati da Erittonio, quindi da Atena, figli perciò di una stessa madre e, dunque, fratelli (Loraux 1993 e 1998). La polis di Atena, la città democratica, per funzionare deve essere infatti una e concorde; il δῆμος esercita, per dirla con Eschilo, una εὐκοινότητις ἀρχά, "potere/dominio attento al bene comune" (*Suppl.* 700) e la guerra non può essere intestina (ἐνφύλιος), ma va ricacciata fuori dalle porte (θυραῖος) (*Eum.* 863s.). Nel corso del V sec. però le privazioni di una lunga e spossante guerra, di cui la democrazia per essere realmente 'democratica', redistribuendo così ricchezza, ha bisogno,² fungono da scintilla e fanno di-

venire quello che voleva fare del male, e chi spingeva a farlo colui che nemmeno lo pensava. E il legame di sangue era meno stretto di quello della società politica. . . . nelle città i capi fazione, ciascuno usando nomi onesti, cioè di preferire il popolo e l'uguaglianza civile, oppure un'aristocrazia moderata, a parole curavano gli interessi comuni, ma nei fatti premiavano la loro lotta . . . E i cittadini neutrali perivano per mano di entrambe le fazioni, o perché non si univano alla lotta, o per l'odio che si provava perché scampavano alla morte. . . . la semplicità d'animo irrisa svanì . . ." (Οὕτως ὦμῃ ἢ στάσις προυχώρησε, καὶ ἔδοξε μᾶλλον, διότι ἐν τοῖς πρώτῃ ἐγένετο, ἐπεὶ ὕστερόν γε καὶ πᾶν ὡς εἰπεῖν τὸ Ἑλληνικὸν ἐκινήθη, διαφορῶν οὐσῶν ἑκασταχοῦ τοῖς τε τῶν δήμων προστάταις τοὺς Ἀθηναίους ἐπάγεσθαι καὶ τοῖς ὀλίγοις τοὺς Λακεδαιμονίους. . . . ἐστασίαζέ τε οὖν τὰ τῶν πόλεων . . . ἀπλῶς δὲ ὁ φθάσας τὸν μέλλοντα κακὸν τι δρᾶν ἐπηνεῖτο, καὶ ὁ ἐπικελεύσας τὸν μὴ διανοούμενον. καὶ μὴν καὶ τὸ ζυγγενὲς τοῦ ἐταιρικοῦ ἄλλοτριώτερον ἐγένετο . . . οἱ γὰρ ἐν ταῖς πόλεσι προστάντες μετὰ ὀνόματος ἑκάτεροι εὐπρεποῦς, πλήθους τε ἰσονομίας πολιτικῆς καὶ ἀριστοκρατίας σώφρονος προτιμήσει, τὰ μὲν κοινὰ λόγῳ θεραπεύοντες ἄθλα ἐποιοῦντο, . . . τὰ δὲ μέσα τῶν πολιτῶν ὑπ' ἀμφοτέρων ἢ ὅτι οὐ ξυνηγωνίζοντο ἢ φθόνῳ τοῦ περιεῖναι διεφθείροντο. . . . καὶ τὸ εὐθες . . . καταγελασθὲν ἠφανίσθη). Cf. Hornblower 1991: 479ss.

2 In sostanza l'ἀρχή (comando, impero) sugli alleati e la guerra erano lo strumento economico e politico con cui poteva funzionare la democrazia ate-

vampare i conflitti interni; si materializza, dunque, in tutta la sua potenzialità eversiva, nel quotidiano la *στάσις* tanto temuta e altrettanto rimossa. Al disorientamento si reagisce emozionalmente con il nostalgico tentativo di recuperare il passato e i suoi valori, la *patrios politeia* e la tradizione avita.³ In ambito teatrale questo fenomeno coincide a tratti con un revival di Eschilo e di ciò che Eschilo aveva rappresentato nella prima metà del V sec.: vissuto in una fase difficile, di transizione e di assestamento del regime democratico ai suoi inizi, il poeta tragico combattente a Maratona aveva problematizzato nelle sue tragedie, soprattutto nell'*Orestea*, attraverso un'idea di Δίκη (Giustizia) non del tutto esente da aporie,⁴ alcune contraddizioni laceranti della società ateniese del tempo, ma, presentandole sulla scena come, se non superabili, tuttavia destinate a dissolversi in una teodicea permeata da un sentimento religioso globale e onnicomprensivo, ne scioglieva, idealmente, nella sintesi conclusiva, nodi e negatività; e con questa ideologia politica e sacrale al tempo stesso si preservavano anche le nuove strutture civili della polis.⁵ Per dirla con Pasolini in sostanza la democrazia della metà del V sec. aveva inventato un "teatro di parola" che era un "grande rito politico in versi".⁶ Non è perciò casuale che, proprio a ridosso della caduta di Atene, nel 405, con le *Rane*, Aristofane tenti di recuperare la funzione morale e politica di Eschilo 'poeta', riportandolo in vita alla ricerca di un'utopia impossibile per salvare appunto la città con le sue feste e i suoi riti, mentre, dopo la sconfitta nell'agone ctonio, faccia abbandonare ad un Dioniso poco convinto all'Ade per sempre Euripide, il quale, passando il tempo inattivo seduto accanto ad un filosofo, Socrate, e cianciando in discorsi pomposi e in vuote chiacchiere, avreb-

niese, si redistribuivano sotto varie forme e modalità le ricchezze che si concentravano ad Atene dal φόρος (tributo) degli alleati e dalle loro varie contribuzioni, come l'arruolamento degli Ateniesi sulle triremi in una flotta stabile e armata al massimo, oppure come la politica, promossa da Pericle, di edilizia pubblica in funzione dell'occupazione (Plu. *Per.* 12-13).

3 Per il dibattito su quale tipo di *patrios politeia* cf. Bearzot 2013: 25ss., 171ss.

4 Cf. Di Benedetto 1978: 165ss.; Medda 2017: vol. 1, 11ss.

5 Cf. Di Benedetto 1978: 137ss., 180ss.; Medda 2017: vol. 1, 45ss.

6 Cf. Pasolini 1968.

be dissolto il valore civico e comunitario dell'arte tragica. Al di là della fantasia comica, Aristofane però era certo consapevole che Euripide rappresentasse per il futuro la sola cultura teatrale vincente, mentre nella realtà contemporanea Eschilo costituiva piuttosto una drammaturgia tradizionale con cui fosse necessario confrontarsi, ma altresì da cui nell'attualità storica non si potesse che prendere le distanze.⁷

Pochi anni prima di quella data faticosa, Euripide, quasi ottantenne, nel 408, accetta l'invito di Archelao di Macedonia e si reca alla sua corte.⁸ Anche Eschilo, poeta tragico affermato, si era la-

⁷ *Ran.* 1491-9. Cf. Cozzoli 2017.

⁸ Secondo le fonti biografiche la partenza di Euripide da Atene sarebbe imputabile all'ostilità e allo sfavore perdurante del pubblico nei suoi confronti (*TrGF* T 1, IB, 3 Kn.). La volubilità degli Ateniesi a teatro è un topos piuttosto diffuso, anzi il rapporto col pubblico costituisce un problema con cui ogni autore drammatico, antico e moderno, ha dovuto sempre fare i conti. Tanto più non discontinuo e poco affidabile era apparso fin dagli esordi l'apprezzamento, nei confronti di Euripide, degli Ateniesi, con cui il poeta aveva instaurato un dialogo non sempre idilliaco, spesso polemico e addirittura provocatorio. Ma si tratta di una situazione del tutto comprensibile per un tipo di dramma che appartiene al teatro colto d'avanguardia o si qualifica, per darne la stessa definizione delle fonti antiche, come κομψός, 'elegante'. Canfora (2011: 349ss., 110ss.) propone del viaggio di Euripide una lettura in chiave politica. Euripide, duro critico della democrazia soprattutto nelle *Supplici*, legato poi a Crizia, dopo il fallimento del colpo di stato del 411 e la restaurazione democratica, avrebbe ritenuto opportuno cambiare aria e allontanarsi definitivamente da Atene. Dunque si tratterebbe più che di un viaggio, di una fuga o, meglio, di un esilio volontario. Teseo però nelle *Supplici* (vv. 400ss.) rifiuta di scendere al contraddittorio in cui vorrebbe trascinarlo l'araldo tebano, perché la sua posizione risulterebbe perdente, una volta posta la questione del regime politico di Atene in termini di massa dominata dai demagoghi; riafferma invece – come ben sottolinea anche Domenico Musti 1995: 35ss. – i principi ideologici basilari democratici, dove l'ἰσότης (uguaglianza) e la *parrhesia* (libertà di parola) – imprescindibili per la polis –, garantite in democrazia da leggi scritte condivise (κοινά, "comuni") a tutti, assicurano la libertà. E così il re di Atene tronca senza possibilità di replica la discussione in merito. Il sistema va preservato nelle *Supplici*, anche se talvolta comportasse, come male non augurabile, la deriva demagogica. Il problema del buon politico educatore del popolo era del resto oggetto di discussione molto ampia in quegli anni (cf. Yunis 1996: 36ss. e Cozzoli 2019). Discutibile si rivela perciò dedurre dalle *Supplici*, tra l'altro rappresentate negli anni '20, ben dodici anni prima del-

sciato attrarre, dopo l'*Oresteia*, in un periodo incandescente della storia politica di Atene, dalle lusinghe di una committenza piuttosto remunerativa a Siracusa, dove sarebbe giunto a terminare i suoi giorni presso i tiranni sicelioti. Tuttavia, nel caso precedente, è alquanto strano che un poeta ultrasettannenno, alla fine della sua carriera, quale era Euripide nel 408, decida di affrontare un viaggio lungo in un territorio che molto poco ha in comune con la cultura greca della *polis*; si tratta da parte sua di una scelta dirimpente e motivata da ragioni pressanti, con ogni probabilità esistenziali e artistiche. Da questo soggiorno nasceranno i nuovi drammi, soprattutto le *Baccanti* e l'*Ifigenia in Aulide*, che, nonostante sia rimasta incompiuta dall'autore, costituiscono il momento storico in cui il dramma antico si affaccia e si proietta ormai verso il teatro moderno.⁹

la sua partenza, in Euripide un sentimento antidemocratico. Del tutto priva di fondamento documentario appare l'ipotesi che Euripide abbia portato in scena tragedie composte da Crizia; l'attribuzione nei testimoni dei frammenti del *Piritoo* e del *Sisifo* talvolta ad Euripide è con ogni probabilità da imputare solo ad un *Mißverständnis* (frintendimento) della tradizione indiretta, dato che è attestato che Euripide abbia composto drammi dallo stesso titolo (cf. 43 T 2 Snell, 170ss.).

9 Il discorso esula dal contenuto di questo studio, in ogni caso, anche in Macedonia l'attenzione di Euripide è rivolta ad Atene: non si può non constatare la coincidenza tra alcune affermazioni di Tiresia e nei canti corali nelle *Baccanti* e il 'credo' politico-religioso di Trasibulo, cf. Sordi 2000. Le *Baccanti* furono sicuramente rappresentate una prima volta in Macedonia. Dodds (1960: xxxix ss.) in particolare ha molto insistito sull'influsso in Euripide del menadismo macedone, che doveva presentarsi certo come un fenomeno religioso meno edulcorato di quello greco. Alcune caratteristiche del dramma sembrerebbero però rispecchiare anche un intento paideutico verso un pubblico digiuno di arte tragica e questo ben si concilierebbe con la politica di Archelao di Macedonia che con una possente riforma della cavalleria stava ristrutturando la classe dirigente macedone oltre che con le Olimpie in onore di Zeus e delle Muse a Dion in Pieria (cf. Thuc. 2.100, Diod. 16.55.1ss. e 17.16.3ss.; in proposito cf. Mari 1998): nella parte centrale del dramma, come nella sua edizione ha messo in rilievo Di Benedetto (2004: 110ss.), si susseguono sezioni che giustapposte ripercorrono quasi le fasi successive dell'evoluzione della tragedia (dialogo lirico tra coro e corifeo, ossia la nascita dell'attore, il corifeo che si esprime prima in tetrametri trocaici, poi in giambi, sticomitia, *rhesis ἀγγελική* (del messaggero), e infine un a parte monolo-

Alcune interessanti soluzioni e scelte drammaturgiche innovative compaiono però già nell'ultima tragedia messa in scena ad Atene prima della partenza, l'*Oreste* (cf. *sch. ad Eur. Or.* 371, vol. 1: 137-8 Schwartz). Le fonti postclassiche (*hypot.* 188-9 Diggle e *scholl. ad vv.* 1512, vol. 1: 229, 29-30 Schwartz, 1521, vol. 1: 230, 12 Schwartz¹⁰) mettono in rilievo del dramma aspetti più comici che tragici, dalla *καταστροφή* (catastrofe, rovina) al carattere indegno della maggior parte dei personaggi (*φάυλοι*, meschini, da poco, di scarso valore) e, pertanto, non adatto alla dignità tragica; forse il loro giudizio dipende anche da Aristotele (*Poet.* 1454a e 1461b, cf. Willink 1986: xlvi ss.) che bolla come anomalo il personaggio di Menelao e non necessaria la sua *πονηρία*. Da qui talvolta una certa resistenza a considerare, negli studi della critica moderna, l'*Oreste* una tragedia *tout court*, mentre il dramma si avvicinerebbe piuttosto al 'romance' o al 'melodramma', per il lieto fine e la *suspence* emozionale, in linea con altri drammi del periodo precedente dall'*Elena* all'*Ifigenia in Tauride*.¹¹ Tuttavia, per quanto innovativa nella forma e nel contenuto, il pubblico antico considerava qualsiasi *pièce* rappresentata nel teatro di Dioniso o in quelli dei demi all'interno di spazi e contesti tragici nient'altro che tragedia.¹² Con l'*Oreste* però Euripide, se sembra intrecciare un'intensa dialettica metateatrale virtuale con l'*Oresteia* di Eschilo,¹³ ne attualizza le problematiche, rinnovando il personaggio tragico e sperimentando schemi teatrali particolari. Non era certo possibile trascurare e prescindere da un precedente così di rilievo con cui Eschilo aveva

gico di Dioniso). Tuttavia questo è l'unico aspetto che si può ricondurre alla destinazione macedone (vedi *contra* Beltrametti 2007). In realtà, Euripide lontano da Atene scrive le *Baccanti* sempre rivolto ad Atene. Perciò dobbiamo ritenere che il poeta ritenesse il suo soggiorno in Macedonia solo temporaneo e lo considerasse un distacco benefico da una realtà troppo coinvolgente e ormai in crisi di valori, per ritrovare nuove motivazioni come spesso avviene per tutti gli intellettuali.

10 Cf. Willink 1986: lvi ss., lii ss., Medda 2013: 202ss. Si veda in generale Knox 1986: 250-74, Seidensticker 1982: 101-14, Dunn 1989.

11 Cf. Willink 1986: xxvi ss., xxv ss., West 1987: 26ss.

12 Si trattava di fare tragedia in un'epoca diversa, in un'epoca di crisi, cf. Medda 2013: 187ss.

13 Interessanti osservazioni in Avezzù 1998: 428ss.

rivoluzionato la tecnica e la poesia drammatica¹⁴ e, soprattutto, con l'opera di un autore che la realtà storica del momento riportava nostalgicamente in auge. In effetti verso forme di pensiero arcaico o più antiche, in un certo senso, Euripide si era in parte già rivolto nelle tragedie dell'ultimo periodo, dove, alla condanna totale della guerra, si associa una rivalutazione delle forze imponderabili in balia delle quali si trovano gli uomini, gli dei o la τύχη (sorte) appunto; di fronte ad esse i suoi personaggi, un tempo infaticabili ragionatori, sono divenuti ormai incapaci di controllare i propri impulsi o di agire in maniera completamente autonoma, influenzando in maniera fattiva la realtà con cui entrano in contatto, attraverso le costrizioni razionali della mente che si esprimono soprattutto nelle potenzialità del ragionamento, nel potere del λόγος (Di Benedetto 1971: 283ss.); in sostanza essi ora appaiono spesso disorientati e sfiduciati, come lo erano gli Ateniesi alla fine del V sec., poco prima o poco dopo il colpo di stato del 411. Nell'*Elena* (412 a.C.) il coro afferma: "Che cosa è un dio o un non dio, o una realtà intermedia? Chi dei mortali afferma, dopo aver fatto indagini, di aver trovato il più remoto confine, se osserva l'agire degli dei, qua e là e di nuovo fluttuante in contraddittorie, inaspettate vicende?" (vv. 1137-43);¹⁵ e poi prosegue accusando di stoltezza e di follia gli uomini in guerra (v. 1151-7): "Dissenati voi che cercate onori in guerra e nelle lance dell'infuriante battaglia, cercando di por fine alle pene dei mortali. Se a dirimerla sarà la prova del sangue, mai la discordia cesserà tra le città degli uomini".¹⁶ Non diversamente in ben altro periodo storico Eschilo, nelle *Supplici* e nelle *Eumenidi*, aveva stigmatizzato la στάσις come rovina per la polis. Un concetto simile a quello espresso dal coro nell'*Elena* ricompare nell'*Oreste*, posto all'interno dell'οἶκος o del γένος degli Atridi; esso per di più sembra irradiarsi dal centro del conflitto, l'οἶκος, verso l'intera πόλις che a sua volta ne assorbe e riflette la

14 Cf. Di Benedetto-Medda 1997: 87ss., Medda 2017: vol. 1: 140ss.; cf. *infra*.

15 ὁ ὅ τι θεὸς ἢ μὴ θεὸς ἢ τὸ μέσον, / τίς φησ' ἔρευνησας βροτῶν / μακρότατον πέρας εὐρεῖν / ὃς τὰ θεῶν ἐσορᾷ / δεῦρο καὶ αὐθις ἐκέϊσε / καὶ πάλιν ἀντιλόγοις / πηδῶντ' ἀνελλίστοις τύχαις;

16 ἄφρονες ὅσοι τὰς ἀρετὰς πολέμῳ / λόγγασί τ' ἀλκαιοῦ δορὸς / κτᾶσθε, πόνους ἀμαθῶς θνα- / τῶν καταπαυόμενοι / εἰ γὰρ ἄμιλλα κρινεῖ νιν / αἵματος, οὔ ποτ' ἔρις / λείψει κατ' ἀνθρώπων πόλεις·

negatività; questo movimento avviene attraverso una valorizzazione drammaturgica sperimentale degli spazi scenici. Oreste, contro la folla del popolo di Argo, che, fomentata dai parenti di Egisto e da Tindaro, l'intende condannare a morte per i suoi atti, cerca aiuto e sostegno in Menelao, di ritorno da Troia (vv. 64ss). Menelao al suo primo apparire è alquanto pavido e presto si rivela incapace di affrontare le sue responsabilità (vv. 356ss.); finge persino di non capire che la malattia di Oreste non è solo μανία (follia), come impone la norma sacrale, ma anche dolore del rimorso e triste consapevolezza dell'atto compiuto (σύνεσις e λύπη, vv. 596ss.) come tenta di comunicargli invano l'interlocutore.¹⁷ Nella tragedia non è mai messa in discussione la responsabilità personale del matricida, anche da parte degli stessi protagonisti: anzi Oreste ha ubbidito ad Apollo, ma il Lossia lo ha convinto, il dio non ha usato cioè solo il potere coercitivo divino (vv. 28ss.). L'atto appare giusto in quanto risponde al criterio sacrale arcaico, per il coro, ma al tempo stesso riprovevole e contaminante (v. 194, cf. anche vv. 546-7): persiste in altra forma lo stesso dilemma eschileo sul carattere della giustizia, emozionalmente proiettata sul *genos* degli Atridi, espresso nel famoso prodigio mantico menzionato nell'*Agamennone*, per cui due aquile, protette da Zeus, ghermiscono una lepre gravida e la uccidono insieme ai cuccioli innocenti (vv. 104ss.); il presagio è metafora della dolorosa espiazione necessaria ad ottemperare alla volontà di Zeus, per cui la Δίκη rimane, se astratta dal πάθει μάθος (apprendimento attraverso la sofferenza), ambigua e aporeticamente incomprensibile.¹⁸ Il protagonista del dramma, Oreste, questa volta però è rimasto solo, senza appoggi nella polis, laddove nelle *Coefore* Argo manteneva una sua polarità positiva che prefi-

17 Sul concetto di νόσος ("malattia") divina e umana interessanti già il *Ditti* del 431, fr. 339 Kn. e il *Bellerofonte* fr. 292 Kn. del 428 ca. Tra i primi a notare la rilevanza delle affermazioni di Oreste Wilamowitz (1935: 188, "Orestae furia σύνεσις est, conscientia") e Perrotta (1928: 90) Oreste è "... un uomo combattuto da pensieri e sentimenti opposti, che passa dagli estremi abbattimenti agli estremi entusiasmi, che uccide e si pente e piange per poi tornare ad uccidere, che parla e agisce come in un sogno, senza sapere mai se fa bene o se fa male, mentre è assillato dal desiderio di saperlo"; cf. Medda 2013: 177ss.

18 Medda 2017: vol. 1: 45ss.

gurava l'Atene nelle *Eumenidi* (Di Benedetto-Medda 1997: 87ss.). “Se Argo è specchio di Atene, e anzi è *Atene* . . . ciò comporta una conseguenza anche per quanto riguarda il rapporto con l'*Oresteia*, un rapporto che l'allusività letteraria e la critica alle soluzioni drammaturgiche di Eschilo assimilano ad una sorta di palinodia . . . : la Città non può ambire al ruolo che Eschilo, giusto cinquant'anni prima, le aveva assegnato” (così Avezzù 1998: 431). Oreste è dunque presentato senza via di uscita e prospettiva alcuna; perciò la presunta *πονηρία* (indegnità) di cui Aristotele tacciava Menelao è funzionale al *μῦθος* (trama) e ai contenuti del dramma. È interessante notare che il nucleo di questa contraddizione sul matricidio *δίκαιος φόνος* (omicidio giusto) anche se compiuto *οὐ καλῶς* (non bene), quindi, in realtà contaminante come *ἄδικία*, ingustizia (cf. anche vv. 288-93), è esposta in termini sofisticati che ne oscurano il valore più profondo.¹⁹ Oreste presenta infatti a Menelao una richiesta d'aiuto che si definisce come il contraccambio di un *ἄδικον* (atto ingiusto), con un altro *ἄδικον* v. 640ss.). Menelao è vero compirà un *ἄδικον*, se lo salverà dalla folla inferocita per aver compiuto un *ἄδικία*, l'uccisione della madre Clitemestra, ma lo farà in cambio di un'altra ingiustizia compiuta a suo tempo dal fratello, Agamennone, la spedizione contro Troia (per non parlare poi dell'uccisione di Ifigenia), in suo favore, per contraccambio di un altro *ἄδικον*, il tradimento di Elena, contro di lui. In maniera quasi anacronistica, anche Tindaro, comparso nel momento cruciale dell'incontro tra i due, nei versi precedenti (vv. 491ss.), rinfaccia ad Oreste, accusandolo, di non essere riuscito a porsi fuori da questo circolo vizioso: avrebbe potuto interromperlo – sostiene Tindaro – se avesse trascinato la madre a giudizio in tribunale senza macchiarsi di colpe, appellandosi al *nomos* ellenico;²⁰ ma è poi proprio Tindaro a perpetuarlo ancora perché, per vendetta, inciterà l'assemblea degli Argivi, folla mutevole e pericolosa, a pronunciare la sua condanna a morte insieme a quella di Elettra (v. 607ss.).

19 Cf. Di Benedetto 1967: 130ss., Willink 1986: 188ss., Medda 2001: 219; vedi invece Avezzù 1998: 430.

20 Euripide ammicca ancora ad Eschilo, ma nessuna concezione ideologica interviene a rassicurare sul significato del gesto di Oreste, cf. vv. 288-93. Cf. Medda 2001: 205-7, 33-5, cf. anche Willink 1986: 167.

Euripide gioca sulla norma aristocratica che prescriverebbe di contraccambiare il bene agli amici, il male ai nemici e mostra, come Tucidide nel discorso di Diodoto (3.43.2), sfiducia in un λόγος che non convince più, ma che, se vuole persuadere l'uditorio, deve sapere mentire a fin di bene e mettersi sullo stesso piano dell'interlocutore.²¹ Qui è però l'ordine stesso di Apollo a risultare per gli attori umani del dramma privo di senso e ingiusto: più volte Elettra, fin dal prologo, si lascia sfuggire questa considerazione fino addirittura ad affermare "ingiusto ingiusti vaticini davvero il Lossia pronunciò, pronunciò quando sul Tripode di Temi sentenziò l'omicidio mostruoso di mia madre" (ἄδικος ἄδικα τότ' ἄρ' ἔλακεν ἔλακεν, ἀπό- / φονον ὄτ' ἐπὶ τρίποδι Θέμιδος ἄρ' ἐδίκασε / φόνον ὁ Λοξίας ἐμᾶς ματέρος, vv. 162-5); e Oreste, perplesso sull'operato del dio, appare rimanere su questa stessa linea (vv. 591ss.), se persino nell'esodo ad Apollo stesso si rivolge così: "O Lossia profetico per i tuoi vaticini! Non eri dunque un oracolo bugiardo ma veritiero. Eppure in me s'insinuava la paura di sentire la voce di un demone, credendo che fosse la tua" (ὦ Λοξία μαντεῖε, σῶν θεσπισμάτων. / οὐ ψευδόμαντις ἦσθ' ἄρ', ἀλλ' ἐτήτυμος. / καίτοι μ' ἐσῆει δεῖμα, μή τινος κλύων / ἀλαστόρων δόξαμι σὴν κλύειν ὄπα, vv. 1666-9). In ogni caso la catena di ἄδικον, innescata o autorizzata dal dio, da una forza o da un evento superiore ed esterno, non si può fermare o i protagonisti umani non ne sono in grado. Che si possa sviluppare una reazione a catena di ἄδικα da un'ἀδικία iniziale, anche in maniera del tutto inconsapevole da parte di chi vi incappi, si ritrova nel dramma forse più sofisticato che noi conosciamo; non è una tragedia, ma una commedia del tutto innovativa, le *Nuvole* di Aristofane, rappresentate circa quindici anni prima. Strepsiade, il protagonista, si è macchiato di un ἀμάρτημα ("errore") per una ὕβρις originaria, quella di avere osato sposare, contro la saggia norma di Pittaco, una donna superiore alle proprie condizioni sociali (v. 415s.);²² non può più sostenere il tenore di vita in cui si crogiola il figlio e si reca al Pensatoio di Socrate per imparar-

21 Cf. Connor 1971: 89ss.

22 La commedia è anomala, 'tragica', cf. Dover 1968: xxiii, Del Corno in Guidorizzi 1996: xvi, Guidorizzi 1996: 177ss., Sommerstein 2009: 142, Zimmermann 2006a.

re la capacità retorica con la quale crede di poter sfuggire i creditori e le cause intentategli per non avere restituito debiti e interessi, e così innesca il primo atto ἄδικον; non riuscendo ad imparare nulla per la lentezza della sua età, sarà la volta del figlio, Fidippide, a recarsi da Socrate; questi impara l'arte così bene da essere in grado persino di giustificare durante un litigio a simposio l'atto nefando di picchiare il padre, il secondo ἄδικον (cf. vv. 1320ss.). Rimane come amara consolazione a Strepziade l'ammonimento finale rivoltogli dalle Nuvole: "noi facciamo ogni volta così, quando comprendiamo che uno è innamorato di azioni disoneste. Lo spingiamo alla rovina, così sappia avere timore degli dei" (vv. 1458-61).²³ Seppure persiste nelle affermazioni delle Nuvole un ricordo del πάθει μάθος eschileo,²⁴ la successione di ἄδικα non si interrompe neanche adesso, dato che Strepziade si sobbarca dell'atto estremo e conclusivo, l'incendio del Pensatoio (vv. 1476ss.).²⁵ Isolato nella polis, diffidente verso le istituzioni, che non sono mai evocate neanche come spazio scenico, anche se la commedia si svolge sempre nella città, dove invece esiste solo il singolo a se stante e il Pensatoio con le nuove insidiose Divinità, alla stregua di Oreste, Strepziade, il 'buon contadino', non si ferma neanche lui, non può più farlo, innescata la miccia, finisce in una rete indistricabile che lo trascina a contraccambiare un ἄδικον con un altro ἄδικον. Alle *Nuvole* la tragedia euripidea si relaziona anche per la ripresa di alcune scelte registiche, riconnotate in senso tragico. All'inizio del dramma Oreste è posto ammalato sul letto, collocato senza ombra di dubbio, all'aperto, davanti al palazzo che è individuato dalla σκηνή; anzi il focus iniziale del prologo recitato da Elettra è proprio sul fratello in scena prostrato dalla malattia (vv. 36ss.). Si tratta però di una collocazione, irrealistica o illogica, perché Oreste

23 ἡμεῖς ποιούμεν ταῦθ' ἐκάστοθ', ὄντιν' ἄν / γινώμεν πονηρῶν ὄντ' ἔραστην πραγμάτων, / ἕως ἄν αὐτὸν ἐμβάλωμεν εἰς κακόν, / ὅπως ἄν εἰδῆ τοὺς θεοὺς δεδοικέναι.

24 Cf. Dover 1968: lxvi ss.

25 Per le due redazioni cf. Dover 1968: lxxx ss. Non è chiaro se la scena finale dell'incendio sia stata modificata; è però probabile che nella prima versione (cf. Dover 1968: lxxv), tale scena già esistesse e fosse stata portata in scena. Occorrerebbe sapere di quale natura è effettivamente il testo che noi possediamo, per tutta la questione si veda ora Di Bari 2008: 192ss.

dormirebbe all'aperto? Perché un malato dovrebbe giacere da sei giorni (v. 39) dormiente o assopito a tratti fuori dalla reggia e non nella sua stanza? Gli spazi sono stati invertiti, in maniera quanto meno poco comprensibile nel primo impatto scenico. Gli studiosi si sono sbizzarriti in varie congetture. C'è chi ipotizza un'ambigua connotazione scenografica della σκηνή che includerebbe e interno e esterno, in cui il valore variò a seconda del momento drammatico (Saïd 1993: 184), oppure si tenta di giustificare le entrate e le uscite dei personaggi da punti diversi dell'interno della casa visibile dalle porte, atrio e zona in secondo piano (Willink 1986: xxix ss.); queste prassi non sono però mai attestate nel teatro tragico antico. Né esiste alcuna διδασκαλία (didascalìa) interna al testo che lasci supporre oscillazioni di valore tecnico e scenografico. I movimenti di Elena e di Ermione (vv. 71, 112), ma più avanti anche l'allontanamento di Tindaro (v. 629), inequivocabilmente dimostrano che lo spazio dell'orchestra è quello davanti al Palazzo degli Atridi che è raffigurato nella σκηνή e che quindi il letto di Oreste deve essere considerato posto fuori dal Palazzo, come giustamente rileva Medda (2013: 116ss.). Willink invoca però un confronto interessante, la scena iniziale delle *Nuvole* di Aristofane, dove i due protagonisti giacciono addormentati rinvolti da coperte su letti davanti alla facciata della loro casa; in questo caso, secondo la *communis opinio* dei critici,²⁶ essi sarebbero immaginati per convenzione come se giacessero all'interno. È vero che la commedia come genere letterario si deve svolgere per poter funzionare – cioè per far ridere – sempre nello spazio dell'orchestra visibile, o rende spesso, con il meccanismo dell'enciclèma, lo spazio interno visibile, tuttavia questa esegesi anche nelle *Nuvole* non è sicura: al v. 125 Fidippide rientra in casa (ἀλλ' εἴσειμι, σοῦ δ' οὐ φροντιῶ, “torno dentro; di te non mi preoccupò”) e fuori dalla casa, presumibilmente, viene chiesto poco prima al servo di portare lucerna e libro dei conti (vv. 17-18).²⁷ La scelta registica di Aristofane si deve giustificare all'interno della struttura e dello svolgimento della commedia; anche se non possiamo soffermarci dettagliatamente sul problema, la strana analogia non può essere liquidata invocando le differenti conven-

26 Dover 1968: lxxii ss.

27 Cf. Medda 2013: 125ss.

zioni sceniche tra tragedia e commedia. Va infatti ricordato che in questo periodo si riflette se un tragediografo possa scrivere commedie e un commediografo tragedie, come ci attesta Platone nel *Simposio*, la cui data fittizia è fissata al 416. Si può in questa sede comunque almeno notare in generale che nelle *Nuvole*, oltre alle allusioni nel coro, con cui parrebbe evidenziarsi una sorta di corrispondenza comica tra le *Nuvole* e le Erinni-Eumenidi, si riscontra anche una connotazione sinistra o misteriosa del retroscena in senso eschileo, sia che questo rappresenti l'interno del Pensatoio (v. 505ss.), sia l'οἶκος di Strepsiade, luogo del capovolgimento di valori (v. 1321ss.), mentre – come si è visto – è del tutto assente lo spazio dell'orchestra che individua la polis, pure ben attivo in molte commedie precedenti e successive; o meglio si stagliano sull'orchestra solo la casa di Strepsiade e più in là il Pensatoio.²⁸ Euripide inoltre doveva avere ben presente la critica fattagli da Aristofane dalle *Nuvole*, soprattutto nelle prime *Nuvole* (cf. Aristoph. 392 K.-A.), né doveva sfuggire a lui stesso e al pubblico, l'associazione nell'ὄψις tra l'apparizione dell'Euripide degli *Acarnesi* e quella del Socrate delle *Nuvole* che lo chiamava implicitamente in causa anche in quest'ultima commedia.²⁹ Quindi, il poeta tragico potrebbe

28 Mentre la polis con i suoi spazi civici e comunitari dominano ancora negli *Acarnesi* e nei *Cavalieri*.

29 Non è assolutamente certo che Euripide negli *Acarnesi* appaia mentre compone in casa, come in seguito Agatone nelle *Tesmofoiazuse*, sdraiato su un lettuccio. Sarebbe piuttosto da credere semplicemente che la presentazione di Euripide sia a metà tra quella che sarà poi di Socrate nelle *Nuvole* e quella che sarà poi di Agatone nelle *Tesmofoiazuse*. La ripresa di aspetti e motivi diversi già compresenti nella caratterizzazione euripidea degli *Acarnesi* ha funzionalità comiche diverse: se entrambe le scene comportano l'immedesimazione del personaggio con le sue creazioni poetiche o di pensiero, nelle *Nuvole* però occorre concentrarsi sull'ariosità volatile del pensiero dell'intellettuale, aspetto poco sviluppato nelle *Tesmofoiazuse*, dove invece l'attenzione è rivolta al gioco del travestimento e dello scambio tra i sessi. Perciò è del tutto adeguata l'apparizione di un Agatone mollemente e sensualmente adagiato a comporre su di un letto, di cui l'abbigliamento muliebre e la posa quasi da *boudoir* evoca il carattere delle sue tragedie e dei suoi canti, pieni di ἄβροσύνη (mollezza) ionica e di τρυφή (lusso). Dall'esclamazione di Diceopoli e dalla presentazione del servo prima che l'*encyclema* mostri l'interno invece, nonché da altre espressioni, Euripide sembrerebbe invece com-

essersi ispirato ad una trovata che Aristofane non aveva ancora del tutto sviluppata per riconnotarla drammaturgicamente in senso tragico.³⁰ È notorio che, sebbene Aristofane considerasse le *Nuvole* la più sofisticata delle sue commedie (v. 522), molto era rimasto teatralmente inespresso, fortemente condensato, a livello implicito, già nelle *Nuvole* prime, le uniche rappresentate sulla scena; ma anche la seconda versione rielaborata parzialmente circolò sicuramente negli ambienti tecnici in concorrenza con la prima, tanto da soppiantare in seguito del tutto l'altra nella nostra tradizione (Mureddu-Nieddu 2015). Perché mai Euripide allora ha lasciato Oreste fuori dal Palazzo? O, meglio, che cosa denota a livello drammatico lasciare Oreste fuori dal Palazzo? Come si sa, è merito di Wilamowitz (1935: 148ss, cf. Taplin 1976: 452-9, Medda 2017: vol. 1, 140ss.) aver individuato l'atto di nascita della σκηνή (scena) nel teatro antico proprio nell'*Agamennone* di Eschilo, cioè nel 458, quando essa diviene pienamente operativa e funzionale, e non solo come fondale con la facciata di palazzo, dietro alla quale è possibile il cambio di vestito degli attori, ma ideologicamente e drammaturgicamente. L'evocazione del Palazzo degli Atridi assume nell'*Agamennone* anche uno spessore temporale poiché nell'esodo finale Cassandra, prima di entrarvi e trovare la morte, ne ripercorre il passato, le vecchie stragi familiari, riecheggiandone il valore sinistro; dentro il Palazzo con accanto a sé i corpi assassinati di Agamennone e di Cassandra, visibili agli spettatori (anche se non si sa esattamente come, cf. *infra*) rimane Clitemestra con le sue Erinni. Oreste ne entrerà per compiere la sua vendetta, ma ne uscirà subito dopo per recarsi, prima, a Delfi e, poi, ad Atene. Eschilo gioca sul valore demoniaco dello spazio interno della casa, del 'retroscena' contrapponendolo quasi consapevolmente all'esterno, lo spazio aperto, e, pertanto, nell'*Agamennone* s'innescano anche una dialettica tra lo spazio privato e lo spazio pubblico, la polis, che appare come luogo rassicurante e liberatorio, icona della δίκη; la dicotomia tragica avrà risoluzione nella tragedia conclusiva della trilogia, le *Eumenidi*, dove lo spazio pubblico finirà per

porre più in alto di un lettuccio, da cui la caduta a terra difficilmente potrebbe rendere zoppi i suoi personaggi; per un'ipotesi attraente cf. Macleod 1974.

30 Sui rapporti tra i due poeti cf. Zimmermann 2006b e Kentch 2008.

identificarsi con un luogo particolare, Atene (Di Benedetto-Medda 1997: 87ss.). Alla fine del V sec. Atene, città della *stasis*, non può più avere questa dimensione salvifica e rassicurante, al contrario evoca solo conflittualità (cf. Avezù 1998: 431); forse in parte l'evocava anche alla metà del secolo con Eschilo, ma Euripide è figlio della cultura del razionalismo in crisi per cui non sembrano prevedersi al momento prospettive ottimistiche e consolatorie. Oreste non può trovare soluzione ai suoi mali nella polis, può fidare solo in se stesso ed è questo motivo che nella costruzione drammatica del personaggio che viene accentuato. Si opta pertanto per una scelta registica precisa, quella di lasciare volutamente fuori Oreste dall'οἶκος, non solo perché Oreste si salverà e non vi è rimasto fagocitato, mentre Clitemestra vi rimane impigliata per sempre, ma perché per la prima volta si vuole mettere in rilievo l'ansia angosciante di una malattia che è soprattutto psichica e che, quindi, il contatto con lo spazio interno della casa con la sua negatività evidenzia in maniera ancora più opprimente e maniacale.³¹ Alla base del processo per cui Oreste riuscirà a porsi fuori dalla μανία è fondamentale certo la purificazione rituale dall'assassinio e l'appoggio divino di Apollo, tuttavia si accompagna a questo un percorso di rinascita che implicitamente ha origine nella sua σύνεσις (coscienza) e nella sua λύπη (sofferenza). Non immediatamente intellegibile, accanto a Eschilo, compare anche un importante riferimento a Sofocle.³² Nell'*Elettra* Sofocle fa uscire la protagonista dalla casa sulla soglia all'aria e alla luce del sole, non solo perché possa manifestare il proprio dolore liberamente (vv. 85ss.) ma perché Elettra sente incombere il peso della negatività dell'interno chiuso della casa e questo accresce la sua disperazione e prostrazione, mentre vorrebbe fuggire il più lontano possibile e solo l'aria le dà respiro vitale; nel dialogo poi con la sorella Crisotemi, oltre che nei valori che essa esprime, rifiuta la casa psicologicamente per i sentimenti di angoscia che le suscita e rievoca (vv. 391ss.).³³ Ai vv. 333-8

31 Spetta il merito a Medda (2013: 167ss.; cf. anche 2001: 5ss.) in una disamina molto importante di aver messo in luce l'importanza della malattia di Oreste che viene rappresentata con tale rilievo sulla scena.

32 E non solo all'*Elettra* dello stesso Euripide, cf. Wilamowitz 1883.

33 Per il rapporto scenico nella costruzione del personaggio di Elettra con gli spazi interni ed esterni cf. Medda 2013: 81ss.

dell'*Oreste* il coro afferma “. . . che lotta cruenta si avanza incalzando te sciagurato verso la casa, lacrime su lacrime getta su di te il demone riportando il sangue versato della madre per cui tu ora sconvolto vaneggi”;³⁴ ἐς δόμον, ‘verso la casa’, è lì la spinta pressante; con queste parole, si sottolinea la capacità del demone della stirpe di incalzare Oreste riportando continuamente in casa il sangue della madre; con un movimento, come ben evidenzia Di Benedetto (1968: 72-3), che è solo virtuale e metaforico. Il sangue rimane per tradizione sacrale dove è stato versato, ma in realtà è Oreste che indirizza continuamente il suo pensiero anche visivamente alla casa, il luogo esatto dove l’omicidio è stato compiuto. E Oreste di fronte alle richieste di chiarimenti di Menelao precisa che il primo attacco della malattia lo colse non davanti alla pira accesa, ma dopo, di notte, presumibilmente dentro la casa appunto, mentre Pilade era presente (vv. 400ss.) e aspettava di raccogliere le ossa della madre. Nelle *Coefore* l’attacco delle Erinni avverrà subito dopo che Oreste mostra al coro i cadaveri di Clitemestra e di Egisto ancora in casa, e perciò fugge via dalla casa inseguito dai demoni (vv. 972ss.). Vi è dunque in questa variante successiva, proprio a partire da ciò che era *in nuce* sulla scena in Eschilo, la capacità di cogliere una connotazione della psiche piuttosto profonda, non più però declinata nel codice drammatico secondo modalità e schemi di pensiero religiosi arcaici. E la casa, sulla scia della creazione eschilea,³⁵ è vista ora come palpitante; se nella percezione anche del coro è la casa, δόμος, alla maniera di Eschilo, ad avere assistito ai delitti e alla Discordia nata nel *genos* fin dai tempi di Pelope, cui fa per altro eco il canto di Elettra (vv. 960ss.), essa nella seconda parte del dramma addirittura si esprime sulla scena, come non era giunto ad immaginare neanche Eschilo: al grido di Elena udito dall’esterno da Ermione, la ragazza si chiede se la casa lanci gridi di cattivo auspicio (v. 1335 ἀνευφημῆ δόμος). Inoltre Euripide

34 τίς ὄδ’ ἀγὼν / φόνιός ἔρχεται / θοάζων σε τὸν μέλεον; ὄϊ δάκρυα / δάκρυσι συμβάλλει / χορεύων τις ἐς δόμον ἀλαστόρων, / ματέρος αἵμα σᾶς ὅς σ’ ἀναβακχεύει.

35 Ag. 36ss.: “se la casa avesse voce, parlerebbe chiaramente” (οἶκος δ’ αὐτός, εἰ φθογγὴν λάβοι, / σαφέστατ’ ἂν λέξειεν). Parlerà in seguito per la bocca profetica di Cassandra, cf. Medda 2017: vol. 1, 140ss., Medda 2017: vol. 2: 34, Stanford 1983: 122, Taplin 2012, Bonanno 2013.

connota in maniera più pregnante la negatività dell'extrascenico, della πόλις, da cui non ci si aspetta più alcuno scioglimento drammatico, quasi a soverchiare quella dell'οἶκος; crea così dalla pressione negativa dell'extrascenico una forza centripeta che respinge i personaggi di nuovo dentro l'οἶκος, demandando la soluzione degli eventi solo ad una soluzione esterna a tutto (οἶκος e πόλις) e superiore, la divinità, Apollo, di nuovo incomprensibile e imponderabile. Del palazzo, del retroscena, Oreste, nel dramma, non può riappropriarsi se non in negativo (Medda 2013: 137ss.), se non attraverso atti di violenza concatenati (una serie di ἄδικα) ma perché a ciò lo spinge la polis; oltre le *eisodoi*, nello spazio extradrammatico, incombe pericolosa e ingestibile l'ostilità della folla che lo rincaccia verso l'orchestra e lo intrappola tra l'orchestra e la reggia, la quale sembra divorare ancora in un vortice misterioso chi vi entra, Elena, Oreste e Pilade, Ermione; alla fine il protagonista costretto e imprigionato in questa dimensione non ha altra scelta se non quella di decidere la distruzione totale l'οἶκος con l'incendio che sarà bloccato solo dall'intervento di Apollo. Verrebbe da osare un paragone azzardato. È esattamente ciò che avviene nelle *Nuvole*: Strepsiade con una città totalmente assente e che non può più fidarsi neanche dei suoi provetti difensori come il Diceopoli degli *Acarnesi*, solo, abbandonato a sé, non vede altra soluzione che incendiare il Pensatoio per distruggere quella cultura che ha fatto deragliare la città e che ha dissolto anche il privato. Nell'*Oreste* ci sono ulteriori sviluppi drammaturgici della nuova articolazione tra gli spazi drammatici: innanzitutto è stato creato un episodio audace, che rende molto bene la minacciosa presenza dell'extrascenico e che, annullando ogni confine, mette in comunicazione diretta questo con il retroscena, e non solo retroscena e orchestra, come peraltro avveniva già in Eschilo. Nell'*Agamennone* (vv. 1345ss.) il coro esprime apprensione su ciò che è già avvenuto e commenta i rumori e le grida che ha sentito provenire dall'interno;³⁶ come sia realizzabile sulla scena è questione dibattuta, però, con ogni probabilità, va immaginata una σκηνή in forma embrionale e primitiva che fosse facilmente removibile, forse non ancor stabilmente strut-

36 Nelle *Coefore* (vv. 870ss.) si discosta dalla casa per non essere coinvolto nell'azione.

turata e che, pertanto, permettesse a livello anche acustico una comunicazione col retroscena (Medda 2017: vol. 1: 140ss.). In Euripide Oreste e Pilade sono entrati in casa ed Elettra è stata lasciata fuori a fare da palo; la donna, dislocando il coro in vedetta alle *esodoi* per controllare l'arrivo di Menelao, è attenta però ad ascoltare ogni minimo rumore dall'interno per comunicarlo all'esterno, quindi anche agli spettatori; così si esprime Elettra: φέρε νυν ἐν πύλαισιν ἄκοᾶν βάλω, "orsù voglio gettare l'orecchio stando sulla porta" (v. 1281).³⁷ È qui utilizzata un'espressione ardita, 'gettare l'orecchio stando sulle porte', che ricalca modi di dire del parlato simili e comuni in tutte le lingue, 'gettare l'occhio o l'orecchio', cioè prestare con la vista o l'udito attenzione a qualcosa di dirimente o importante, quando si è impegnati in altro compito correlato. Elettra diventa perciò il *trait d'union* tra i due spazi, extrascenico e retroscenico, mentre quello visibile si assottiglia anche nella sua dimensione reale. La negatività dunque che in Eschilo la πόλις utopicamente annullava e scioglieva in una fase storica diversa non esiste più o non è più realizzabile e, quindi, la 'scena allargata' trova un equilibrio diverso, in cui il retroscenico eschileo comincia, se non a perdere i suoi principali connotati, almeno a non possederli in esclusiva. Ma Euripide innova anche nella caratterizzazione del protagonista: la scelta iniziale di collocare Oreste fuori dal luogo dove ha compiuto l'omicidio, depone a favore di un approfondimento psicologico della sua figura tragica; deve stare lontano dalla casa, verso cui si sente psichicamente ricacciato a perdere mentalmente se stesso; quindi è ancora una volta ὄψις, in senso eschileo ma ora attualizzata con una nuova forma di regia, che insieme al λόγος nel teatro antico evidenzia la gravidanza. È

37 Ritengo del tutto implausibili altre interpretazioni proposte del verso sia dal punto di vista logico ('colpire l'attenzione, l'orecchio di chi ascolta' cioè quelli di Pilade e di Oreste che agiscono all'interno), sia soprattutto drammaturgico: impegnati in un'operazione di blitz perché Pilade e Oreste dovrebbero stare ad ascoltare Elettra e il coro che è in ansia per loro? Le indicazioni di Elettra sarebbero solo d'intralcio. E poi come potrebbe Elettra con la sua voce dirigere l'azione di Pilade e Oreste, orientare ciò che non conosce e non vede e che tale deve rimanere, poco chiaro, anche dopo l'esagitato racconto dello schiavo frigio, fino all'intervento risolutore di Apollo, come vedremo. Diversamente Andrisano 2008.

utile ricordare che l'attacco della follia non è stato mai direttamente portato sulla scena, se si eccettua la scena iniziale molto interessante dell'*Aiace* di Sofocle che probabilmente servirà da modello alle *Baccanti*; Euripide comunque prima non l'ha mai rappresentata, né nell'*Eracle*, dove questo momento è lasciato al racconto di un messo, né nell'*Ifigenia in Tauride*, dove è il pastore a raccontare le crisi di Oreste.³⁸ E la malattia del matricida viene a configurarsi con i tratti tipici di un disagio che è soprattutto psicosi e nevrosi mentale. Oreste crede di essere malato, anche se non lo è, come commenta Elettra (vv. 314-16). La sua sofferenza è reale, ma la sensazione è falsa, e di conseguenza non è attendibile e vera la sua opinione, la sua δόξα, il suo δοξάζειν:³⁹ nelle *Coefore*, di fronte ai vaneggiamenti di Oreste assalito dalle Erinni subito dopo il matricidio (vv. 1048ss.), il coro prova a consolarlo affermando che sono sue illusioni (δόξα, v. 1051), ma il protagonista ribadisce deciso che le sue sensazioni sono vere anche se solo egli stesso può vedere, mentre il coro assente constatando che con le mani insanguinate sul suo animo si abbatte lo sconvolgimento. Insomma, rispetto alle sue precedenti apparizioni in scena, rispetto alla sua storia drammatica, Oreste ci appare ora come un carattere nuovo, il primo che possiamo considerare 'moderno' in senso lato, un personaggio tragico a cui si può applicare un criterio di valutazione psicologico, mentre nella loro rigidità tutti i protagonisti del teatro antico ne sono piuttosto estranei. L'Oreste di Eschilo, delle *Coefore* e delle *Eumenidi*, in Euripide viene riletto; viene presentato al pubblico nei suoi tentennamenti, nei suoi dubbi, nei suoi rimorsi; viene riletto in una zona d'ombra, intermedia, che non conosciamo, immediatamente a ridosso dell'uccisione della madre, pochi giorni dopo il suo funerale, prima del suo esilio e della sua purificazione ad Atene. Che cosa aveva provato allora Oreste, subito dopo l'assassinio, prima di essere prosciolto con l'aiuto di Atena e il sostegno di Apollo? Che cosa realmente l'aveva spinto al suo atto? Aveva pensato a salvarsi? Come? Eschilo ce lo raffigura all'inizio delle *Coefore* addormentato davanti al santuario della Pizia con le Erinni

38 Cf. Medda 2013: 167ss.

39 Siamo già sulla linea che poi sarà espressa nelle *Baccanti* sulla δόξα malata di Penteo, cf. Di Benedetto 2004: 328-9.

al suo fianco. Ma prima che cosa era successo? Vissuto nel culto del padre, il grande re Agamennone, il conquistatore di Troia, annientato solo dall'ira e dalla crudeltà di una donna fedifraga, Oreste bambino ha conosciuto impotente l'assassinio del grande re e la dissoluzione degli affetti familiari, mentre l'amante della madre, l'antagonista di Agamennone, spadroneggiava durante la sua prima giovinezza con lui lontano nella reggia; l'unico suo conforto sono gli affetti dell'infanzia, la sorella, Elettra, e l'amico, Pilade. L'ordine di Apollo che più volte ricorda il protagonista a sua discolta non è solo espressione del codice di un comportamento politico-morale esterno; è anche il suo vissuto che sembra piuttosto averlo portato ad interiorizzare questo imperativo. Nella sua ultima produzione Euripide si orienta dunque verso uno scavo psicologico degli aspetti non razionali dell'animo umano dando risalto a questi ultimi come forme di contatto straniato con la realtà, al contrario di come aveva fatto ai suoi esordi dove prevaleva, nella connotazione dei personaggi, l'attenzione alle capacità razionanti con cui dominare qualsiasi forma distorta e patologica di comportamento o di rapporto con il reale; in questa direzione il poeta, oltre a rimodulare i rapporti tra gli spazi drammaturgici convenzionali, gioca al tempo stesso a riconnotare i precedenti espedienti drammatici abusati, come il *deus ex machina*, e a sperimentare altri moduli drammaturgici, spesso non esclusivamente tragici. Nell'*Oreste* si moltiplicano infatti le cosiddette false uscite, già sfruttate in maniera isolata ma rivoluzionaria nella *Medea* nell'episodio di Egeo, o elementi della prassi comica – quelli giustamente notati dall'esegesi antica – che producono, proprio perché originariamente di altra natura, un ἀπροσδόκητον nelle attese del pubblico e accentuano *suspense* e spettacolarità, ma servono anche far procedere la trama accentuandone la rappresentazione come imprevedibile o casuale. Si tratta con ogni probabilità dell'ἄλογον che tanto disturbava Aristotele, ma è che espressione di un gusto letterario diffuso ormai in età tardoclassica e specialmente imperante ellenistica.⁴⁰ Tindaro arriva sulla scena inaspettato (v. 455) così come prima era comparsa Elena senza preavviso (vv. 71ss.), seppure evocata implicitamente dalle parole del prologo pronunciate da

⁴⁰ Cf. Cozzoli 2012: 149ss.

Elettra (vv. 56ss.), ed Elena deve comparire: altera e fredda nella sua egoistica bellezza, automaticamente per reazione inversa crea una sorta di *sympatheia* positiva sui cospiratori del suo assassinio, e la sua comparsa fa nascere subito dopo il progetto dell'attentato; allo schiavo frigio, un carattere più comico che tragico è invece assegnato il compito di fare un resoconto esagitato e poco credibile degli avvenimenti capitati nella casa, la cui attendibilità ovviamente Menelao non può che rifiutare, ritenendo la moglie morta. Dopo questa particolare e rocambolesca *καταστροφή* l'*Oreste* si chiude ancora con Apollo *ex machina*. Perrotta (1928) cita come antecedenti della scena il *Telefo* dello stesso Euripide del 438, che fu bersaglio di due ben note parodie da parte di Aristofane, negli *Acarnesi* del 425 e nelle *Tesmofoiazuse* del 411: Telefo prendeva in ostaggio Oreste bambino per costringere i capi argivi ad ascoltarlo e pronunciava un discorso famoso in cui perorava la causa della pace tra tutti i Greci. Forse meriterebbe più attenzione invece il confronto con l'ultima rilettura comica, quella delle *Tesmofoiazuse*, dove portava in scena direttamente Euripide: il parente di Euripide, scoperto tra le donne e in difficoltà, prende in ostaggio il figlio di una di loro, mentre è minacciato di venir arso vivo; presto si scopre che il figlio amatissimo della donna è solo un otre di vino (vv. 689ss.); scompare dunque il soggetto drammatico (o meglio l'oggetto) che dovrebbe sciogliere la vicenda e l'azione prende un corso diverso; nell'*Oreste* allo stesso modo la sparizione incredibile di Elena orienta l'azione diversamente. Senza l'assassinio di Elena i congiurati non possono più attuare il loro piano e sperare di ottenere il favore popolare. Menelao, che ritiene di aver perso già Elena, dopo il sequestro della figlia Ermione da parte di Oreste, Pilade ed Elettra (v. 1617) si è già arreso, quando Oreste chiede ad Elettra di appiccare il fuoco alla casa e di contro si rinfocola la tensione (vv. 1618ss.), perché il re spartano invoca l'esercito; a questo punto compare Apollo con Elena dalla *μηχανή* (macchina).⁴¹

41 Per la peculiarità della scena e le diverse ipotesi sollevate cf. Di Benedetto 1968: 293s. Medda 2001: 324-5. Difficile ipotizzare un'interpolazione da parte degli attori perché bisognerebbe espungere anche i vv. 1540ss., dove il coro preannuncia il rischio dell'incendio (vede il fumo e le torce accese) o rassegnarsi a lasciare queste notazioni del coro irrelate e incompiute.

L'intervento del dio è necessario: sottrae Oreste alla catena di delitti che ne chiamano altri, perché nevroticamente l'eroe ora da solo non ne sarebbe più che mai in grado, né potrebbe aspettarsi una soluzione pacificatoria dalla polis. Non è un caso che nell'*explicit* il soggiorno ad Atene di Oreste venga posticipato ad una sua sosta in Arcadia, attestata nella tradizione del mito, ma di solito successiva all'arrivo ad Atene; così si allude ad una sorta di isolamento purificatore e terapeutico anche dal punto di vista psicologico, prima della nuova immissione in una dimensione comunitaria (vv. 1843ss., cf. Medda 2001: 228-9). Apollo deve annunciare che Elena è viva e destinata alla divinizzazione, conciliando e pacificando tutti; Menelao in precedenza non aveva prestato fede alle parole sconnesse del servo frigio, che Euripide non a caso aveva presentato in maniera del tutto inattendibile nella sua ridicola concitazione da commedia. Solo in questo modo, e non più attraverso la valorizzazione della funzione civica e ideologica della città, sacralizzata da Apollo e da Atena, cioè solo con l'apparizione di Elena viva sotto la protezione di Apollo, dall'alto del cielo, per vie imponderabili, inaspettate, incomprensibili, lontane e irreali, per strani influssi non esenti da dubbi, si può stroncare la catena di un ἄδικον che chiama a sua volta un altro ἄδικον.⁴²

Nell'*Oreste*, e non solo nell'*Elettra* di Sofocle, c'è dunque embrionale – come intuiva Pirandello – l'*Amleto* di Shakespeare. Lo strappo nel cielo di carta del teatro antico si sta forse già verificando: “Oreste sente ancora gli impulsi della vendetta, vuole seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi sul punto gli vanno lì, a quello strappo, donde ogni sorte di mali influssi penetrano sulla scena, e si sente cader le braccia” (Pirandello 1919: 176-7).

Riferimenti bibliografici

Andrisano, Angela (2008), “Elettra, Pilade e le porte del Palazzo. Interlocuzione ed esegesi di Eur. *Or.* 1281-1286”, in Guido Avezzù (ed.), *Didaskaliai II. Nuovi studi sulla tradizione e l'interpretazione del dramma attico*, Verona: Fiorini, 117-32.

⁴² Vv. 1678ss. Apollo usa l'espressione pregnante *νείκας τε διαλύεσθε* (“cessate le contese”) e segue un inno alla pace.

- Avezzù, Guido (1998), "Annali della Tragedia Attica", in Italo Lana e Enrico V. Maltese (eds), *Storia della Civiltà letteraria greca e latina*, vol. 1, Torino: UTET, 296-457.
- Bearzot, Cinzia (2013), *Come si abbatte una democrazia. Tecniche di colpo di stato nell'Atene Antica*, Roma-Bari: Laterza.
- Beltrametti, Anna (2007), "La visita del giovane dio. Dalla drammaturgia di Dürrematt alla politica di Archelao", in Anna Beltrametti (ed.), *Studi e materiali per le Baccanti di Euripide: storia, memorie, spettacoli*, Pavia: Ibis, 13-64.
- Bonanno, Maria Grazia (2013), "Un οἶκος perturbante: sul finale dell'Agamennone di Eschilo", *Seminari Romani di Cultura Greca*, n.s. 2 (2): 285-306.
- Canfora, Luciano (2011), *Il mondo di Atene*, Roma-Bari: Laterza.
- Connor, Walter Robert (1971), *The New Politicians Fifth Century Athens*, Princeton: Princeton University Press.
- Cozzoli, Adele Teresa (2012), *Poeta e Filologo. Studi di poesia ellenistica*, Roma: Herder.
- (2017), "Perché la città sia salva e continui a celebrare le sue feste con i suoi cori' (Aristophan. *Ran.* 1419): la difficile scelta di Dioniso e la replica delle *Rane*", in Stefano Novelli e Massimo Giuseppetti (eds), *Spazi e contesti teatrali. Antico e moderno*, Amsterdam: Hakkert, 93-121.
- (2019), "Diceopoli e Pericle", *Seminari Romani di Cultura Greca*, in corso di stampa.
- Di Bari, Marta F. (2008), *Scene finali di Aristofane*. Cavalieri, Nuvole, Tesmoforiazuse, Lecce: Pensa MultiMedia.
- Di Benedetto, Vincenzo (ed.) (1967), *Euripide, Oreste. Introduzione, testo critico, commento e appendice metrica*, Firenze: La Nuova Italia.
- (1971), *Euripide: teatro e società*, Torino: Einaudi.
- (1978), *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino: Einaudi.
- (ed.) (2004), *Euripide. Baccanti*. Premessa, introduzione, traduzione, costituzione del testo originale e commento di Vincenzo Di Benedetto, Milano: Rizzoli.
- Di Benedetto, Vincenzo e Enrico Medda (1997), *La tragedia sulla scena*, Torino: Einaudi.
- Dodds, Eric Robertson (ed.) (1960), *Euripides. Bacchae*, ed. with Introduction and Commentary by Eric Robertson Dodds, Oxford: Clarendon Press.
- Dover, Kenneth James (ed.) (1968), *Aristophanes. Clouds*, ed. with Introduction and Commentary by Kenneth James Dover, Oxford: Clarendon Press.

- Dunn, Francis M (1989), "Comic and tragic licence in Euripides' *Orestes*", *Classical Antiquity* 8: 228-51.
- Guidorizzi, Giulio (ed.) (1996), *Aristofane. Le Nuvole*, a cura di Giulio Guidorizzi, introduzione e traduzione di Dario Del Corno, Milano: Mondadori (Fondazione Lorenzo Valla).
- Hornblower, Simon (1991), *A Commentary on Thucydides*, vol. 1, Oxford: Clarendon Press.
- Kentch, Gavin (2008), *Euripidaristophanizing. Tragedy and Comedy in four Plays of Aristophanes*, Saarbrücken: DM Verlag Dr. Muller.
- Knox, Bernard MacGregor Walker (1986), *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Loroux, Nicole (1993), *The Children of Athena. Athenians Ideas about Citizenship and the Division between sexes (Les enfants d'Athéna: idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris 1981), Princeton: Princeton University Press.
- (1998), *Nati dalla terra. Mito e politica ad Atene (Né de la terre. Mythe et politique à Athènes*, Paris 1996), Milano: Meltemi.
- Mari, Manuela (1998), "Le Olimpie macedoni di Dion tra Archelao e l'età romana", *Rivista di Filologia e di Istruzione classica* 128: 137-69.
- Macleod, Colin William (1974), "Euripides' Rags", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 15: 221-2.
- Medda, Enrico (ed.) (2001), *Euripide. Oreste*, introduzione, traduzione e note di Enrico Medda, Milano: Rizzoli.
- (2013), *La saggezza dell'illusione, Studi sul teatro greco*, Pisa: ETS.
- (2017), *Eschilo. Agamennone*, Edizione critica, traduzione e commento, 3 voll., Roma: Bardi.
- Mureddu, Patrizia e Gian Franco Nieddu (2015), "Se il poeta ci ripensa: rielaborazioni e riscritture nella tradizione aristofanea", in Matteo Tauffer (ed.), *Studi sulla Commedia Attica*, Freiburg-Berlin-Wien: Rombach, 55-80.
- Musti, Domenico (1995), *Demokratia. Origini di un'idea*, Roma-Bari: Laterza.
- Pasolini, Pier Paolo (1968), "Manifesto per un nuovo teatro", *Nuovi argomenti*, gennaio-marzo.
- Perrotta, Gennaro (1928), "Studi Euripidei II: l'*Oreste*", *Studi italiani di filologia classica* 6: 89-130.
- Pirandello Luigi (1919), *Il fu Mattia Pascal*, Milano: Treves.
- Said, Suzanne (1993), "Tragic Argos", in Alan H. Sommerstein, Stephen Halliwell, Jeffrey Henderson e Bernhard Zimmermann, *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari: Levante, 167-89.
- Seidensticker, Bernd (1982), *Palintonos Harmonia Studien zu komischen*

- Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Sommerstein, Alan H. (2009), *Talking about Laughter and other Studies in Greek Comedy*, Oxford: Oxford University Press.
- Sordi, Marta (2000), "Trasibulo tra politica e religione", *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* 128: 182-91.
- Stanford, William Bedell (1983), *Greek Tragedy and Emotions. An Introductory Study*, London: Routledge.
- Taplin, Oliver (1977), *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford: Clarendon Press.
- (2012), "«The House itself, if it got a voice...»", in Gianfranco Nuzzo (ed.), *Oresteia tra Eschilo e Pasolini, I quaderni di Dioniso*, n.s. 1, s.l., 43-7.
- Vernant, Jean-Pierre e Pierre Vidal Naquet (1991), *Mito e Tragedia due. Da Dioniso a Edipo (Mythe et tragedie en Grece ancienne 2, 1986)*, trad. it., Torino: Einaudi.
- Yunis, Harvey (1996), *Taming democracy: models and political rhetoric in classical Athens*, Ithaca-London: Cornell University Press.
- West, Martin Litchfield (ed.) (1987), *Euripides. Orestes*, ed. with translation and commentary by Martin Litchfield West, Warminster: Aris & Phillips.
- Wilamowitz, U. von Moellendorff (1883), "Die beiden Helektre", *Hermes* 18: 214-63.
- (1935), *Kleine Schriften*, vol. 1 (*Klassische griechische Poesie*), Berlin: Weidmann.
- Willink, Charles William (ed.) (1986), *Euripides. Orestes*, with introduction and commentary by Charles William Willink, Oxford: Clarendon Press.
- Zimmermann, Bernhard (2006a), "Pathei mathos: strutture tragiche nelle *Nuvole* di Aristofane", in Enrico Medda, Maria Serena Mirto e Maria Pia Pattoni (eds), *Κωμωδοτραγωδία. Inserzioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo*, Pisa: Edizioni della Normale, 327-35.
- (2006b), "Euripidaristophanon. Riflessioni su un paradosso aristofaneo", in Patrizia Mureddu e Gian Franco Nieddu (eds), *Comicità e riso tra Aristofane e Menandro*, Amsterdam: Hakkert, 33-41.