

**CLITEMESTRA E IL CORO.**  
**RIFLESSIONI SCENICHE E TESTUALI SU AESCH., AG. 489-502.**

Il problema di cui intendo discutere – se, cioè, Clitemestra sia in scena all'inizio del secondo episodio dell'*Agamennone* e se pronunci la battuta dei vv. 489-500 – è di quelli su cui gli interpreti di Eschilo continuano, generazione dopo generazione, a dividersi. Discussioni autorevoli e dettagliate, come quelle di Prickard e Könnecke a inizio Novecento, di Fraenkel e Denniston-Page negli anni '50, di Taplin e Scott negli anni '70, insieme ad altri rilevanti contributi degli anni '80 e '90, hanno accumulato una quantità impressionante di argomenti di varia natura, il cui intrecciarsi e sovrapporsi non sempre, credo, è andato a vantaggio del testo<sup>1</sup>. Prendendo in esame ancora una volta questo passo tormentato non ho la pretesa di portare la parola «che squadri da ogni lato» la questione ponendo fine alla controversia. Più semplicemente, ritengo utile fare chiarezza su alcuni punti rilevanti, riconsiderando criticamente le motivazioni che hanno indotto a mettere in dubbio la presenza in scena della Regina e sviluppando qualche riflessione sulla delicata relazione fra ricostruzione della tecnica drammatica e costituzione del testo in Eschilo. Si tratta di un percorso paziente dal quale emergono – così almeno a me è sembrato – elementi che inducono a rivalutare (e comunque a non escludere *tout court*) la possibilità che sia Clitemestra a pronunciare la controversa battuta.

Prima di tutto, un breve quadro del problema. Nell'epodo del primo stasimo, il Coro esprime apertamente i propri dubbi sulla notizia portata dai segnali di fuoco e sull'atteggiamento eccessivamente fiducioso tenuto al riguardo dalla Regina. La critica si allarga a coinvolgere in generale il genere femminile, troppo disposto ad accogliere notizie incerte e ad abbandonarsi ad una gioia che potrebbe rivelarsi di breve durata (vv. 475-88, secondo il testo di D. Page):

<sup>1</sup> Elenco qui, in ordine cronologico, gli studi cui farò più spesso riferimento: A.O. Prickard, *Aeschylus 'Agamemnon' 489-502 (Dindorf)*, CR 14, 1900, 434-36; O. Könnecke, *Aesch. Ag. 467 ss.*, WKPh 32, 1915, 664-72; *Aeschylus. Agamemnon*, edited with a commentary by E. Fraenkel, Oxford 1950; *Aeschylus. Agamemnon*, edited with an introduction and commentary by J.D. Denniston and D. Page, Oxford 1957; S. Srebrny, *Wort und Gedanke bei Aischylos*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964; *Agamemnon by Aeschylus*, a translation with commentary by H. Lloyd-Jones, Englewood Cliffs N. J. 1970; O. Taplin, *Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus*, HSCIPh 76, 1972, 57-97; id., *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977; W.C. Scott, *Lines for Clytemnestra ('Agamemnon' 489-502)*, TAPhA 108, 1978, 259-69; T.G. Rosenmeyer, *The Art of Aeschylus*, Berkeley-Los Angeles-London 1982; D.J. Conacher, *Aeschylus' Oresteia. A Literary Commentary*, Toronto-Buffalo-London 1987; E. Flintoff, *Who is the Speaker at 'Agamemnon' 489 ff.?*, LCM 14, 1989, 147-50; M. L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990; E. Dettori, *L'interlocuzione difficile. Corifeo dialogante nel dramma classico*, Pisa 1992 (cui rimando per ulteriori indicazioni bibliografiche). Nel tempo intercorso fra il convegno di Trento e la stesura definitiva di questo lavoro mi sono divenuti accessibili anche i due volumi di P. Judet de La Combe, *L' 'Agamemnon' d'Eschyle. Commentaire des dialogues*, Presses Universitaires du Septentrion, 2001. Le considerazioni qui svolte comportano una modifica rispetto al testo adottato nella mia traduzione dell'*Agamennone* del 1995 (cf. infra n. 37).

πυρὸς δ' ὕπ' εὐαγγέλου  
 πόλιν διήκει θοὰ  
 βάξις· εἰ δ' ἐτήτυμος,  
 τίς οἶδεν, ἢ τι θεῖόν ἐστί πη ψύθος;  
 τίς ᾧδε παιδνὸς ἢ φρενῶν κεκομμένος,  
 φλογὸς παραγγέλμασιν  
 νέοις πυρωθέντα καρδίαν ἔπειτ'  
 ἀλλαγᾶ λόγου καμείν;  
 γυναικὸς αἰχμᾶ πρέπει  
 πρὸ τοῦ φανέντος χάριν ζυναινέσαι·  
 πιθανὸς ἄγαν ὁ θῆλυς ὄρος ἐπινέμεται  
 ταχύπορος· ἀλλὰ ταχύμορον  
 γυναικογήρυτον ὄλλυται κλέος.

Il secondo episodio si apre con l'annuncio dell'arrivo dell'Araldo, contenuto in una battuta che i manoscritti triciniani (M è mancante per questa parte della tragedia) attribuiscono concordemente a Clitemestra (vv. 489-500). Una seconda, breve battuta, assegnata dai manoscritti al Coro (vv. 501 s.), precede le prime parole dell'Araldo. Riproduco il passo con un sintetico apparato critico.

Kl.	τάχ' εἰσόμεσθα λαμπάδων φαεσφόρων φρυκτωριῶν τε καὶ πυρὸς παραλλαγᾶς,	490
	εἴτ' οὖν ἀληθεῖς εἴτ' ὄνειράτων δίκην τερπνὸν τόδ' ἔλθὼν φῶς ἐφήλωσεν φρένας· κῆρυκ' ἀπ' ἀκτῆς τόνδ' ὀρῶ κατάσκιον κλάδοις ἐλαίας· μαρτυρεῖ δέ μοι κάσις πηλοῦ ξύνουρος διψία κόνις τάδε,	495
	ὡς οὔτ' ἄναυδος οὔτε σοι δαίμων φλόγα ἕλης ὀρείας σημανεῖ καπνῶ πυρός, ἀλλ' ἢ τὸ χαίρειν μᾶλλον ἐκβάξει λέγων - τὸν ἀντίον δὲ τοῖσδ' ἀποστέρῃω λόγον· εὐ γὰρ πρὸς εὐ φανεῖσι προσθήκη πέλοι.	500
Xo.	ὅστις τὰδ' ἄλλως τῆδ' ἐπεύχεται πόλει, αὐτὸς φρενῶν καρποῖτο τὴν ἄμαρτίαν.	

489-500 Clyt. tribuit τ, Choro Scaliger || 496 οὔτε του Hermann, οὔτε τοι Haupt, οὔτε μοι Butler, Kirkhoff, οὔτος, οὐ Wilamowitz, οὔτε τῷ Maas, οὐδέ γ' αὐ Ludwig, οὔτε δαισιῶν Naber, οὔτος ἀνδαίων Housman || 497 πανῶ Starkie || 501-2 Xo. praefix. τ, chori notam del. Scaliger; τὰδ' ὅστις Hermann; χῶστις Wilamowitz, ὥστ' εἰ τις Hense, ὅστις γὰρ Margoliouth.

La distribuzione delle battute offerta dai manoscritti fu messa in dubbio per la prima volta dallo Scaligero, in una delle note marginali apposte su una copia dell'edizione Vettori del 1557<sup>2</sup>. Egli proponeva di fare di 489-502 una sola battuta, da attribuire al Corifeo. Fu però solo a partire dall'edizione di Wellauer del 1824<sup>3</sup>, nella quale la

<sup>2</sup> Su queste note cf. Fraenkel, I 67.

<sup>3</sup> A. Wellauer, *Aeschyli Dramata*, Leipzig 1823-24.

stessa modifica venne riproposta indipendentemente dallo Scaligero, che questa ricostruzione del testo cominciò ad affermarsi<sup>4</sup>. Wellauer era stato preceduto di poco nella stessa scelta da Tyrwhitt, che così sintetizzava il motivo dell'intervento: «τάχ' εἰσόμεισθα κ.τ.λ. Haec vulgo Clytaemestrae tribuuntur. Quod si recte fit, mirum sane est eandem tacitam in scaena restare usque ad v. 596 (= 587) [...] Mallem igitur haec tribuere Choryphaeo»<sup>5</sup>. L'argomento relativo al silenzio della Regina era ripreso da Wellauer, con l'aggiunta «praeterea solet Chorus procul advenientes primum conspiciere propter eum, quem in theatro occupabat locum»<sup>6</sup>.

Di per sé, la modifica delle sigle presenti nei codici F e T potrebbe essere considerata un intervento testuale di modesta entità. Le *notae personarum* dei codici hanno valore molto limitato, essendosi sovrapposte solo in epoca tarda al preesistente sistema di indicazione dei cambi di battuta per mezzo della *paragraphos* e del *dikolon*, testimoniato dai papiri drammatici più antichi. Nel caso specifico di Ag. 489-502, poi, non si può escludere che nel testo dotato di sole *paragraphoi* che sta verosimilmente a monte dei manoscritti sopravvissuti<sup>7</sup> queste avessero significato diverso dal cambio di interlocutore, o anche che una di esse fosse stata apposta erroneamente al v. 501<sup>8</sup>.

La redistribuzione delle battute nel nostro passo non è tuttavia indolore. Eliminando uno dei due interlocutori presenti nei manoscritti, due punti del testo si fanno problematici. Il primo è il pronome σοι del v. 496, cui – salvo correzione – si deve trovare un referente credibile in una battuta pronunciata in assenza di altri personaggi. Il secondo è il cambio di interlocutore al v. 501, che non si spiega facilmente se c'è

<sup>4</sup> Fino a prevalere nelle edizioni critiche del Novecento: cf., oltre a Fraenkel, *Aeschylus septem quae supersunt tragoediae*, rec. G. Murray, Oxford 1952; W. Headlam - G. Thomson, *The Oresteia of Aeschylus*, II, Amsterdam-Prague 1966; *Aeschylus' Agamemnon*, met inleiding, critische noten en commentaar uitgegeven door P. Groeneboom, Amsterdam 1966; *Aeschylus. Tragoediae*, edidit M.L. West, Stuttgart-Leipzig 1998<sup>2</sup>. La divisione delle battute presente nei manoscritti è mantenuta in M. Untersteiner, *Eschilo. Le Tragedie*, Milano 1946-1947 e *Aeschylus septem quae supersunt tragoedias*, ed. D. Page, Oxford 1972. Per la soluzione particolare adottata da Wilamowitz nell'edizione del 1914 cf. infra.

<sup>5</sup> Cf. T. Tyrwhitt, *Conjecturae in Aeschylum*, ap. *Aeschylus Septem contra Thebas*, ad fidem mss. emend. C.J. Blomfield, Leipzig 1823, 174 (le note di Tyrwhitt erano già state pubblicate l'anno precedente con il titolo *Conjecturae in Aeschylum Euripidem et Aristophanem*, London 1822).

<sup>6</sup> Wellauer, n. ad v. 475; cf. anche *Aeschylus Tragoediae*, recensuit G. Hermannus, II, Leipzig 1852, 408 «quoniam per totam scaenam non loqueretur Clytaemestra, chorique esse soleret advenientes primo conspiciere». Il riferimento alla posizione del Coro riaffiora in U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos. Interpretationen*, Berlin 1914, 168, nel contesto però di una diversa ricostruzione del passo.

<sup>7</sup> Cf. *Aeschylus Tragoediae*, ed. U. von Wilamowitz-Moellendorff, Berlin 1914, n. ad l.

<sup>8</sup> Fraenkel, II 252-53 cita alcuni esempi di *paragraphos* che segna l'inizio di una battuta recitata dal Corifeo subito dopo un canto corale, ed altri di *paragraphoi* apposte erroneamente. Per la bibliografia sul *Personenwechsel* cf. Dettori, 20 n. 8. Resta tuttavia il fatto che l'uso di segnalare la divisione delle battute risale molto indietro, probabilmente fino agli autori stessi. Fino a prova contraria, dunque, la presenza della *paragraphos* al v. 501 resta un indizio a favore della presenza di un cambio di battuta.

solo il Coro in scena, e la cui eventuale obliterazione fa diventare piuttosto duro l'asindeto fra il v. 500 e il v. 501. Si delinea dunque la necessità di intervenire sul testo, in uno o più punti, per facilitare la nuova sistemazione.

Il dilemma è familiare agli editori di testi drammatici: privilegiare il testo dei manoscritti, che comporta una situazione in apparenza non corrispondente alla nostra idea della tecnica drammatica dell'autore, oppure modificarlo per ricondurre la situazione a quella che a noi sembra la 'normalità' della prassi scenica? Questa domanda ne trascina con sé una seconda, e cioè quale sia il limite di affidabilità che possiamo riconoscere alle indicazioni derivanti dallo studio degli aspetti scenici nel campo della ricostruzione testuale<sup>9</sup>. Se infatti E. Fraenkel ci ha insegnato che esiste per la tragedia una sorta di «grammar of dramatic technique», dalla quale non si può prescindere nell'interpretazione e certamente anche nella costituzione del testo, si deve tuttavia riconoscere che la ricostruzione di questa 'grammatica' presenta molti punti di incertezza, e che il tentativo di ricondurre il testo a norme formulate in modo talora troppo fiducioso rispetto alla conoscenza frammentaria che abbiamo del teatro tragico può portare a conclusioni azzardate.

Ma lasciamo da parte le considerazioni generali per venire alla discussione concreta.

Il primo aspetto da chiarire è se, come è stato da più parti sostenuto, il testo presenti difficoltà indipendenti dalla questione scenica relativa alla presenza di Clitemestra, tali cioè da far sospettare una corruzione, quale che sia l'interlocutore.

Taplin ha puntato l'indice contro la divisione di battuta al v. 501, ritenendo di poterne dimostrare l'inopportunità con la considerazione che «there is no comparable spoken entry announcement which is shared between more than one speaker, whether members of the chorus or actor and chorus»<sup>10</sup>. Nei pochi casi in cui qualcosa di simile si verifica, e cioè Soph. *El.* 1429 ss., Eur. *El.* 962 ss. ed *Or.* 456 ss., si tratta secondo Taplin di situazioni sensibilmente diverse da quella dell'*Agamennone*. Il giudizio di Taplin su questi passi è condivisibile, in quanto la battuta aggiunta dall'attore all'annuncio del Coro appare motivata dall'identità particolare del personaggio in arrivo, che è tale da causare profondo turbamento in chi lo vede (si tratta di Egisto in

<sup>9</sup> Alcune autorevoli opinioni su *Ag.* 489 ss. rivelano quanto possa essere diversa la sensibilità degli interpreti su questo genere di problemi. E. Housman riteneva che «it is as certain as anything about Greek plays can be certain that Clytaemestra is not now on the stage» (*The Agamemnon of Aeschylus*, JPh 16, 1888, 265), e sulla sua scia Fraenkel giudicava la presenza di Clitemestra al v. 489 «nonsensical» (Fraenkel, II 253); per converso, in Denniston - Page, 116 si legge (con probabile allusione alla formulazione di Housman) che «it is nevertheless as certain as such things can be that Clytaemestra is present when the Herald arrives». E si potrebbe continuare a lungo con le citazioni di pareri diametralmente opposti.

<sup>10</sup> Taplin, *Stagecraft*, 295-96. L'argomento di Taplin relativo all'annuncio è ripreso puntualmente da Scott, 260 per dimostrare l'unità della battuta dei vv. 489-502, che però Scott ritiene debba essere assegnata a Clitemestra (cf. infra).

Soph. *El.* 1429 ss., della madre di Oreste in *El.* 962 ss., e di Tindareo, nonno di Oreste, in *Or.* 456 ss.). A questa tipologia di annunci condivisi tendenti ad accrescere la tensione del momento si può ascrivere anche Soph. *OC* 1096-099, dove il Coro annuncia a Edipo l'arrivo delle figlie salvate da Teseo ed il cieco aggiunge la trepidante domanda ποῦ ποῦ; τί φής; πῶς εἶπας; prima che Antigone cominci a parlare.

Tuttavia, si deve rilevare che fenomeni di interazione fra Coro e attore nell'ambito di un annuncio si hanno anche in altri passi di natura diversa. In Soph. *Ai.* 1040-046 il Coro annuncia l'arrivo di un personaggio ostile, Teucro chiede chi questi sia, il Coro identifica Menelao e Teucro dichiara di vederlo e riconoscerlo; in *OT* 1110 ss. Edipo annuncia l'arrivo del pastore, e il Coro ne conferma l'identità ai vv. 1117-118, con una sequenza di 7 versi dell'attore e due del Coro; in Eur. *Or.* 1311 ss. il Coro chiede ai presenti di tacere perché ha sentito un rumore, ed Elettra annuncia l'arrivo di Ermione. Questi casi sembrano indicare una certa flessibilità della tecnica dei tragici sul terreno degli annunci condivisi fra Coro e attore. E si devono considerare, sia pure con i dovuti distinguo, anche i passi in cui una parte dell'annuncio è lirica o in anapesti. In Soph. *Ant.* 626-31, ad esempio, il Coro annuncia Emone in anapesti, chiedendosi se il giovane arriverà sconvolto per la sorte che attende Antigone, e Creonte, prima di avviare il dialogo con il figlio, risponde con un trimetro giambico che riprende e completa l'annuncio: τάχ' εἰσόμεισθα μάντεων ὑπέρτερον<sup>11</sup>. Anche in Soph. *Tr.* 222 ss. l'annuncio di Lica è fatto in parte dal Coro, in parte da Deianira. Sulla base di queste considerazioni, e tenendo conto della ristrettezza della porzione del testo eschileo che ci è arrivata, non ritengo si possa insistere su questo argomento per negare la possibilità di una divisione di battuta al v. 501<sup>12</sup>. In ogni caso la battuta del Coro, che appare come un coperto scongiuro contro il male che ci si attende dalla Regina, può essere vista come un elemento che contribuisce ad accrescere la tensione del passo dopo l'ambiguo augurio del v. 500, se questo è stato pronunciato da Clitemestra (su questo punto tornerò più avanti).

Più delicata è la questione dell'asindeto del v. 501. Fraenkel cerca di dimostrare la possibilità che un asindeto di quel tipo sia contenuto all'interno di una battuta continua<sup>13</sup>, ma i paralleli che adduce non sono particolarmente convincenti. Bacchyl. 11. 123 ss. δικαίας ὅστις ἔχει φρένας, εὐρήσει σὺν ἅπαντι χρόνῳ μυρίας ἀλκὰς Ἀχαιῶν non è di molto aiuto, poiché la frase introdotta da ὅστις è conclusiva dell'ode e l'asindeto risponde a uno schema strutturale caratteristico delle

<sup>11</sup> Il verso dell'*Antigone* è parso ad alcuni interpreti un'eco diretta di Ag. 489: cf. Prickard, 435.

<sup>12</sup> Un argomento di natura diversa è offerto da Conacher, 99, secondo il quale la difficoltà sollevata da Taplin a proposito della condivisione dell'annuncio non sussiste, perché l'annuncio del nuovo personaggio è già completo prima del v. 501.

<sup>13</sup> Cf. Fraenkel, II 253. Sulla stessa linea si pone Judet de La Combe, I 151, secondo il quale «l'asyndete avec ὅστις... se laisse expliquer: le coryphée oppose fortement deux attitudes contraires devant l'avenir de la cité».

chiuse di questo genere di componimenti, cf. ad esempio Bacchyl. 2. 18 ss., 5. 195 ss., 17. 130 ss. Fraenkel cita poi tre esempi tragici di frasi conclusive di discorso introdotte da ὅστις, nelle quali viene introdotta una considerazione che contrasta con un'affermazione precedente (Soph. *Ai.* 1038 s. ὅτω δὲ μὴ τάδ' ἐστὶν ἐν γνῶμῃ φίλα, / κείνός τ' ἐκείνα στεργέτω κἀγὼ τάδε, *Ant.* 209 s. ἀλλ' ὅστις εὖνους τῆδε τῆ πόλει, θανῶν / καὶ ζῶν ὁμοίως ἕκ γ' ἐμοῦ τιμῆσεται, Eur. *Andr.* 418-20 πᾶσι δ' ἀνθρώποις ἄρ' ἦν / ψυχὴ τέκν' ὅστις δ' αὐτ' ἄπειρος ὦν ψέγει / ἦσσον μὲν ἀλγεῖ, δυστυχῶν δ' εὐδαιμονεῖ), ma nessuna di esse – significativamente, direi – è asindetica. A questi passi aggiungerei *Ai.* 522-24 χάρις χάριν γὰρ ἐστὶν ἢ τίκτους ἄεί· / ὅτου δ' ἀπορρεῖ μνηστὶς εὖ πεπονθότος / οὐκ ἂν γένοιτ' ἔθ' οὗτος εὐγενῆς ἀνὴρ, come ulteriore indizio del fatto che questo tipo di considerazioni vengono abitualmente apposte a conclusione di una *rhexis* in forma non asindetica<sup>14</sup>.

La mia impressione è che a una lettura priva di pregiudizi la presenza dell'asindeto costituisca un indizio a favore della presenza del cambio di interlocutore fra il v. 500 e il v. 501<sup>15</sup>, e che se si vuole eliminare la divisione di battuta sia difficile evitare la correzione del testo. Wilamowitz nell'edizione dell'*Agamemnone* del 1885<sup>16</sup> propose di scrivere χῶστις e con ingegnosa ricostruzione ipotizzò che qualcuno avesse cambiato χῶστις in χ' ὅστις, da cui poi sarebbe disceso il facile fraintendimento come χ° ὅστις. Si tratta certamente di una correzione intelligente, ma questo non è ancora una prova della sua legittimità, se prima non si dimostra che il testo con le battute divise non funziona (e lo stesso Wilamowitz ripudiò successivamente la sua congettura)<sup>17</sup>. In realtà, è piuttosto il testo continuo attribuito al Corifeo che presenta

<sup>14</sup> Dettori, 92-93 richiama tre casi in cui una *rhexis* è conclusa da «un distico il cui legame con i versi precedenti non è marcato da particelle connettive»: *Ag.* 315 s., 973 s., 1397 s. Il primo e il terzo di questi casi, però, riguardano frasi che contengono gli aggettivi τοιοῦτος e τοσόσδε, che creano un legame diretto con ciò che precede; il secondo invece è una preghiera, che marca con uno stacco conclusivo la fine di una scena. Non credo pertanto che i tre passi costituiscano un parallelo adeguato per l'ὅστις asindetico del v. 501.

<sup>15</sup> Su questa linea si pongono Prickard, 436, Lloyd - Jones, 43, D.J. Mastronarde, *Contact and Discontinuity. Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, Berkeley - Los Angeles - London 1979, 21 n. 9 (Mastronarde ha successivamente mutato parere sulla presenza di Clitemestra al v. 489, cf. Euripides. *Phoenissae*, ed. with introd. and comm. by D.J. M., Cambridge 1994, 348 n. 1).

<sup>16</sup> U. von Wilamowitz - Moellendorff, *Aeschylus. Orestie 1. Agamemnon*, Berlin 1885.

<sup>17</sup> Wilamowitz seguì un percorso complesso a proposito di questi versi. In *Analecta Euripidea*, Berlin 1875, 201 egli attribuiva con i codici i vv. 489-500 a Clitemestra e i vv. 501-02 al Corifeo; nell'*Agamemnone* del 1885 seguì Wellauer nel dare tutta la battuta al Coro, con la correzione sopra ricordata; nell'edizione del 1914 tornò a ripristinare la divisione delle battute, con un'attribuzione ancora diversa, esplicitamente ripudiando la precedente congettura in *Interpretationen*, 169. La proposta del 1885 è stata ripresa di recente da West, *Studies*, 191, che si dichiara convinto che la lettura χ' ὅστις possa aver generato l'erroneo cambio di battuta e successivamente l'attribuzione a Clitemestra della battuta precedente. Altri interventi sul testo del

una sequenza poco felice. Dopo aver velatamente alluso alla possibilità di una notizia cattiva con il v. 499, il Corifeo la rifiuterebbe con forza con ἀποστέρω del v. 499 e con l'augurio del v. 500, ma tornerebbe a riproporla poco opportunamente al v. 501<sup>18</sup>. E una divisione di battuta sembra suggerita anche dal tono del v. 500 εὖ γὰρ πρὸς εὖ φανείσι προσθήκη πέλοι, un augurio conclusivo di discorso che somiglia ad Ag. 349 τὸ δ' εὖ κρατοίη μὴ διχορρόπως ἰδεῖν· / πολλῶν γὰρ ἔσθλων τὴν ὄνησιν εἰλόμην (è Clitemestra che parla)<sup>19</sup> e Suppl. 454 γένοιτο δ' εὖ παρὰ γνώμην ἐμήν.

La necessità di mantenere la divisione di battuta al v. 501 fu lucidamente riconosciuta da Keck, e successivamente da Wecklein e Wilamowitz<sup>20</sup>. Tutti e tre però, convinti della impossibilità di avere in scena Clitemestra, si risolsero a trovare un diverso interlocutore per i vv. 489-500. Keck ricorse fantasiosamente al φύλαξ del prologo, ipotesi bizzarra che non ha bisogno di confutazione. Wecklein, giocando sull'analogia con i vv. 475 ss., che nella sua edizione sono suddivisi fra dueemicori, attribuiva anche le due battute di 489-500 e 501 s. rispettivamente al primo e al secondo semicoro. Wilamowitz pensava invece all'intervento isolato di un singolo coreuta. Queste soluzioni introducono anomalie più serie di quella rappresentata dalla presenza di Clitemestra, giacché inusitati risulterebbero sia il fenomeno per cui un singolo membro del Coro prende la parola ad integrazione di un annuncio di

v. 501 (ὥστ' εἴ τις Hense, ὅστις γὰρ Margoliouth) sono meno convincenti: paleograficamente improbabile il primo, appesantito da una poco gradita ripetizione di γὰρ il secondo.

<sup>18</sup> Diversa è la valutazione di Scott, 260 che attribuisce tutta la battuta a Clitemestra e giudica i vv. 501-02 «a merely supportive comment to the preceding announcement».

<sup>19</sup> L'accostamento fra il v. 500 e il v. 349 era già suggerito da K.H. Keck, *Aeschylus. Agamemnon*, Leipzig 1863, 292 ed è ripreso da Prickard, 436. L'osservazione di W. Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933, 276 che «der Wunsch des v. 500 ist die ἐπευχή, von der v. 501 spricht» non dimostra la necessità di costruire una battuta unica. Il v. 501 introduce la possibilità che qualcuno esprima una ἐπευχή di carattere negativo, e questo possono dirlo entrambi gli interlocutori, naturalmente con diversa intenzione. In un recente studio A. Ercolani si pone, sia pure con molta prudenza, sulla linea di Wilamowitz e West (cf. n. 17), osservando che «se diamo credito a questa soluzione avremmo un ulteriore esempio di conclusione di intervento attraverso una preghiera (v. 501 sg.)» (*Il passaggio di parola sulla scena tragica. Didascalie interne e struttura delle rheses*, Stuttgart-Weimar 2000, 180). Si deve osservare tuttavia che l'argomento vale a maggior ragione per il v. 500, dove già si trova una preghiera, che appare in linea con il personaggio e a mio parere risulta più efficace di quella dei due versi seguenti, nei quali si può invece leggere una reazione al desiderio appena espresso da Clitemestra.

<sup>20</sup> Cf. Keck, 292; *Aeschylus. Orestie*, mit erklärenden Anmerkungen von N. Wecklein, Leipzig 1888, 65-66; Wilamowitz, *Aeschyli Tragoediae, ad loc.*; Id., *Interpretationen*, 169. Nell'edizione del 1914 Wilamowitz si dichiara tentato dall'idea di riferire a questo passo la nota di Poll. *Onom.* IV 109 in cui si parla del caso in cui uno dei coreuti può prendere la parola ἀντὶ τετάρτου ὑποκριτοῦ, citando come esempio di questo procedimento, definito παρα-χορήγημα, proprio l'*Agamemnone*. Wilamowitz però rileva onestamente la difficoltà costituita dal fatto che Polluce si riferisce in modo esplicito a parti cantate.

personaggio fatto dal Corifeo<sup>21</sup>, sia quello per cui due semicori intervengono nell'ambito di un dialogo in trimetri<sup>22</sup>.

Un sospetto di corruzione è stato avanzato anche nei confronti del pronome σοι al v. 496. Nel commento di Denniston - Page si trova riportata l'opinione di Paul Maas, secondo il quale anche dando la battuta a Clitemestra il σοι 'etico' «specializes awkwardly and unnecessarily»<sup>23</sup>. Maas proponeva di conseguenza la scialba correzione οὔτε τῷ δαίῳν, che nessuno degli editori successivi ha ripreso. Quali che siano le difficoltà di interpretazione poste da σοι (sulle quali tornerò più avanti), però, appare poco prudente eliminare dal testo un elemento così significativo, visto il contrasto con il precedente μοι (v. 494) e soprattutto il fatto che proprio sul nesso οὔτε σοι δαίῳν si addensa il senso di sfida che la battuta comporta, chiunque la pronunci (è evidente dalla costruzione della frase che il pronome va legato al participio, e non al futuro σημανεῖ)<sup>24</sup>.

Le correzioni proposte non risultano del resto particolarmente attraenti. La più fortunata è stata quella di Wilamowitz ὡς οὐκ ἄναυδος οὔτος, οὐ δαίῳν φλόγα<sup>25</sup>. West ne ha messo opportunamente in evidenza i limiti linguistici, in parte percepiti già da Fraenkel, che pure la stampava nel testo<sup>26</sup>. Osservava Fraenkel che il richiamo all'uso della sequenza οὔτε... οὐ esemplificata da Denniston, *GP* 510 non regge. Tale sequenza nell'uso tragico esprime un pensiero che si aggiunge al precedente, ma con una disgiunzione, una frattura asindetica in genere collegata ad un effetto emozionale<sup>27</sup>. Questo significato è inadatto ad *Ag.* 496, dove, come ha ben visto Fraenkel, οὐ δαίῳν φλόγα costituirebbe semplicemente una spiegazione che si aggiunge a οὔτ' ἄναυδος. Dunque, una corrispondenza diretta fra οὔτε e οὐ sembra

<sup>21</sup> I passi citati a confronto da Wilamowitz (Aesch. *Sept.* 100, 104 e Eur. *HF* 815 ss.) non danno alcun sostegno alla sua tesi, poiché sono pezzi lirici: cf. in proposito Fraenkel, II 253.

<sup>22</sup> Non credo che la proposta di Wecklein possa trovare sostegno nell'eccezionale doppio annuncio di *Sept.* 369-74, dove l'intervento di due voci corali è giustificato dal contemporaneo arrivo del Messaggero e di Eteocle da direzioni opposte, e le battute sono di uguale lunghezza (tre versi l'una) e di natura affine. Ancor meno convincente la soluzione adottata da Murray, che oltre a dividere fra i coreuti sia l'epodo dello stasimo sia la prima battuta del secondo episodio, segue Blomfield nell'ipotizzare che fra il v. 488 e il v. 489 sia da sottintendere una lunga pausa temporale, che permette l'arrivo di Agamennone da Troia.

<sup>23</sup> Denniston - Page, 118; il dubbio di Maas è ripreso, in funzione però di sostegno alla modifica delle sigle, da Srebrny, 45 n. 42, secondo il quale la lezione οὔτε σοι «ernste Zweifel erweckt», e Taplin, *Silences*, 91 e *Stagecraft*, 295 («there is a case for emendation, whoever speaks the line»).

<sup>24</sup> L'inopportunità della correzione di σοι è riconosciuta, nel contesto di una ricostruzione del passo diversa da quella sostenuta qui, anche da Judet de La Combe, I 151 s.

<sup>25</sup> Formulata nell'edizione dell'*Agamennone* del 1885.

<sup>26</sup> Cf. West, *Studies*, 191; Fraenkel, II 252.

<sup>27</sup> Un riscontro effettuato sul *TLG* dell'Università di Irvine, California, vers. E conferma l'uniformità della lingua tragica su questo punto. Ai casi di οὔτε... οὐ elencati da Denniston si possono aggiungere Soph. *Ant.* 851 s., Eur. *Alc.* 974 s., *IT* 373 s., *Danae* fr. 324 K. (= 8 J.-V.L.) 2-3.



da escludere. Il primo οὔτε non può però restare sospeso, e Fraenkel ipotizzava che esso fosse ripreso da ἀλλά, in una specie di forma intensificata del nesso οὔτε... δὲ esemplificato da Denniston *GP* 511. Si tratta di una evidente forzatura, giacché, come obietta giustamente West, un nesso οὔτε... ἀλλά non esiste<sup>28</sup>, e per esprimere un significato simile Eschilo avrebbe usato οὐκ... ἀλλά. I due οὔτε appaiono necessari, e il secondo non deve essere toccato. Esso può essere salvato adottando la proposta di Butler/Kirkhoff ὡς οὔτ' ἀναυδος οὔτε μοι δαίμων φλόγα, che dà una sintassi più accettabile. Ma perché il Coro dovrebbe riferirsi in modo così personalizzato all'accendersi dei fuochi «per me»? I coreuti non hanno visto il falò, e neppure hanno dato credito al messaggio portato da essi. La contrapposizione perderebbe di significato, e il μοι risulterebbe inopportuno, certamente più di σοι, a chiunque quest'ultimo debba essere riferito<sup>29</sup>.

In sintesi, la presenza di corruzioni evidenti nel passo è tutt'altro che un dato accertato, e non è in questa direzione che si possono trovare elementi rilevanti per decidere dell'assegnazione della battuta. L'asindeto del v. 501 e il pronome σοι al v. 496 andranno considerati, con Conacher<sup>30</sup>, lievi indizi a favore della presenza di due interlocutori, la cui eliminazione dipenderà principalmente dalla volontà di non assegnare la battuta a Clitemestra.

Passo adesso ad esaminare le presunte difficoltà di natura scenica, cominciando dal problema dell'annuncio.

Wellauer ed Hermann osservavano che è proprio del Coro annunciare l'arrivo del nuovo personaggio. L'argomento è stato ripreso da Taplin, con questa formulazione: «entrance announcements are usually made by the Chorus. This is by no means invariable in later tragedy, but the only proper announcement in Aeschylus which is made by an actor once the Chorus is on the scene is *Prom.* 941-43» (cioè un passo di dubbia autenticità)<sup>31</sup>. Messo in questi termini, l'argomento può sembrare convincente. Se però si leggono in modo più articolato i dati ricavabili dal testo di Eschilo, il quadro

<sup>28</sup> Evidentemente diverso è il caso di *Soph. Tr.* 938 Κάνταυθ' ὁ παῖς δύστηνος οὔτ' ὀδυρμάτων / ἐλείπετ' οὐδέν, ἀμφὶ νιν γοῶμενος, / οὔτ' ἀμφιπίπτων στόμασιν, ἀλλὰ πλευρόθεν / πλευρὰν παρεῖς ἔκειτο πόλλ' ἀναστένων, dove i due οὔτε articolano in due parti la negazione che si oppone ad ἀλλά.

<sup>29</sup> Ancor meno attraenti appaiono altre proposte. οὔτε τοι di C.G. Haupt introduce un nesso omerico ed elegiaco, non attestato nella lingua tragica; οὔτε του di Hermann introduce un indefinito piuttosto fiacco.

<sup>30</sup> Cf. Conacher, 98.

<sup>31</sup> Taplin, *Stagecraft*, 295; cf. anche *Silences*, 91. In *Stagecraft*, 268-69, discutendo di *Prom.* 941-43, Taplin riconosce che la modalità dell'annuncio di Prometeo, benché rara, non può essere ritenuta di per sé un elemento contro l'autenticità della tragedia, come pretendeva P. Graeber, *De poetarum arte scaenica quaestiones quinque*, Diss. Göttingen 1911, 22-31. Naturalmente, aggiunge Taplin, nel caso si riuscisse a mettere in dubbio l'autenticità del *Prometeo Incatenato* per altra via, «then these lines would be symptomatic».

che ne risulta porta a conclusioni diverse. Innanzitutto, si deve tener conto del minor numero di personaggi che compaiono nei drammi di Eschilo, meno lontano di Sofocle ed Euripide dall'arcaica struttura tragica che prevedeva solo il Coro e un attore. Questo diminuisce le occasioni per annunci fatti da un attore rispetto agli annunci corali. Al di là di questo, osserviamo che su 45 ingressi di attori in Eschilo, 12 sono annunciati, 24 non annunciati e 9 dubbi<sup>32</sup>. Dei 12 annunci, 6 sono pronunciati dal Coro, ma di questi ben 5 ricorrono in situazioni in cui nessun attore è in scena, e dunque non ci sono alternative all'annuncio corale. I casi di annuncio fatto mentre ci sono in scena il Coro e un attore (escludendo il caso dell'*Agamennone* di cui si discute) sono 3. Di essi uno è un annuncio del Coro (*Pers.* 246-48: il Coro annuncia alla Regina il Messaggero), due sono annunci fatti dall'attore, e cioè *Suppl.* 180 (Danao annuncia l'arrivo di Pelasgo) e *Prom.* 941 (Prometeo annuncia l'arrivo di Hermes). Se si considera anche *Ag.* 489 ss., il rapporto sarebbe di 3 a 1 a favore dell'annuncio attoriale<sup>33</sup>. Dunque, anche volendo mettere in discussione con Dettori il caso di *Suppl.* 180, con l'argomento che l'annuncio non precede immediatamente l'entrata ed è favorito in via eccezionale dal fatto che Danao si trova in posizione sopraelevata sul  $\pi\acute{\alpha}\gamma\omicron\varsigma$ <sup>34</sup>, ed anche dubitando dell'autenticità del passo del *Prometeo*, il rapporto sarebbe ancora di 1 a 1. Non credo che numeri come questi possano essere invocati a sostegno dell'idea che un annuncio fatto dall'attore non corrisponda a ciò che conosciamo della tecnica drammatica di Eschilo.

Lo stesso si può dire dell'osservazione di Wellauer «solet Chorus procul advenientes primum conspicere propter eum, quem in theatro occupabat locum». La nostra conoscenza della posizione che Coro e attori prendevano nell'orchestra è troppo limitata per supportare affermazioni del genere. Sofocle ed Euripide mostrano senza ombra di dubbio che anche gli attori potevano scorgere chi stava arrivando e darne notizia al Coro: cito per tutti il caso di Medea che annuncia al Coro l'arrivo del Messaggero in *Eur. Med.* 1116-20. Non vedo per quale ragione si dovrebbe sostenere che questo non potesse avvenire anche in Eschilo, naturalmente nei limiti di un dramma meno sviluppato nella componente attoriale.

<sup>32</sup> Faccio riferimento ai dati raccolti da R. Hamilton, *Announced Entrances in Greek Tragedy*, HSCIPh 82, 1978, 63-82, che ho personalmente verificato per la parte relativa a Eschilo.

<sup>33</sup> Si deve poi tener conto dell'annuncio degli Egizi fatto da Danao in *Suppl.* 713 ss., anche se l'arrivo degli Egizi non si colloca nella stessa scena, ma solo ai vv. 825 ss., dopo un dialogo lirico fra Coro e Danao e un canto del Coro. A parte si pongono i casi di annuncio fatto da un attore prima che il Coro arrivi in scena (*Cho.* 12 e 16-17). Per i casi di annuncio fatto da attori in Sofocle ed Euripide rinvio alle tabelle di Hamilton, 74-80.

<sup>34</sup> Cf. Dettori, 82, che classifica *Suppl.* 180 ss. come un caso di descrizione di avvenimenti fuori scena. Non credo si possa comunque negare la forte analogia con il passo dell'*Agamennone*, in relazione all'avvistamento di qualcuno che arriva, alla menzione della polvere, e anche all'uso di  $\acute{\alpha}\nu\alpha\upsilon\delta\omicron\varsigma$ , per il quale si verifica una sottile variazione rispetto alle *Supplici* e a *Sept.* 81 s. (in quei due passi è la polvere stessa ad essere definita «messaggero senza voce»; in *Ag.* 494 ss. essa testimonia invece che non si tratterà questa volta di un messaggero  $\acute{\alpha}\nu\alpha\upsilon\delta\omicron\varsigma$ ).

Due argomenti più volte riproposti contro la presenza di Clitemestra sono il prolungato silenzio che ella deve mantenere se è in scena già all'inizio del secondo episodio, e l'anomalia costituita dal fatto che l'Araldo non si rivolge subito a lei, ma avvia un dialogo con il Coro<sup>35</sup>. A questo proposito gioca un ruolo determinante il confronto con la scena del primo episodio dei *Persiani* nella quale arriva il Messaggero. Le somiglianze nella sequenza scenica sono notevoli:

a) Il Coro dei *Persiani* annuncia il Messaggero alla Regina con la formula ἄλλ' ἐμοὶ δοκεῖν τάχ' εἶση πάντα ναμερτῆ λόγον, simile ad *Ag.* 489 s.

b) Il Messaggero dei *Persiani* quando arriva in scena non si rivolge alla Regina, ma esordisce con una invocazione alla terra persiana (255). La prima parte del suo resoconto è rivolta al Coro<sup>36</sup>.

c) La Regina comincia a parlare solo al v. 290, dopo un silenzio di 40 versi circa, e comincia a porre domande al Messaggero in relazione ai dettagli del disastro. Il Messaggero le risponde direttamente, senza alcuna formula di saluto o introduzione.

d) Sia il discorso di Atossa sia quello di Clitemestra dei vv. 587 ss. cominciano con una frase che contiene l'avverbio πάλαι, anche se con diverso significato<sup>37</sup>.

Il passo dei *Persiani* offre un preciso parallelo sia per il prolungato silenzio della Regina, sia per il caso di un Messaggero che, giunto in scena, si rivolge prima al Coro che alla sovrana (situazione che risponde ad una convenzione scenica individuata da D. J. Mastronarde)<sup>38</sup>. Si deve dunque riconoscere che, a rigore, né per l'uno né per l'altro

<sup>35</sup> Questa seconda obiezione è formulata nel modo più articolato da Keck, 291 e Srebnny, 45 n. 42. Ad essa si può opporre con Könncke, 665 – ma considero questo solo un argomento aggiuntivo – che apparirebbe altrettanto strano che un Araldo inviato da Agamennone alla reggia per annunciare il suo arrivo, non trovando Clitemestra davanti alla casa, non chiedesse affatto della Regina né la facesse chiamare da qualcuno.

<sup>36</sup> Dettori, 85 scrive che nei *Persiani* «tra il Messaggero e il Coro non si svolge un dialogo, bensì si istituisce un amebio, dove nessuna delle due parti si rivolge mai direttamente all'altra; non può, quindi, il passo dei *Persiani* costituire un parallelo per il nostro luogo». Mi sembra difficile sostenere questa posizione quando l'Araldo comunica la sua notizia con le parole ὄμως δ' ἀνάγκη πᾶν ἀναπτῆσαι πάθος, / Πέρσαι· στρατὸς γὰρ πᾶς ὄλωλε βαρβάρων (vv. 254 s.). Inoltre, a chi si rivolgerebbe il vocativo Πέρσαι del v. 267, collocato nell'ambito di un distico con il quale l'Araldo sta precisando che racconta cose che ha visto di persona e non sentito dire? Che il Coro reagisca alle notizie con lamenti lirici tendenzialmente monologici è normale: ma non credo che il dialogo tra Messaggero e Coro nei *Persiani* possa essere messo in dubbio.

<sup>37</sup> Il richiamo alla scena di *Pers.* 246 ss. è già in Prickard, 435 e Könncke, 665. Per una approfondita valutazione della rete di corrispondenze che lega la scena dell'*Agamennone* a quella dei *Persiani*, anche al di là delle corrispondenze sceniche qui evidenziate, si veda l'analisi di V. Di Benedetto, in *Eschilo, Oresteia*, Introd. di V. Di Benedetto, trad. e note di E. Medda - L. Battezzato - M.P. Pattoni, Milano 1999<sup>2</sup>, 21-24.

<sup>38</sup> Mastronarde, *Contact*, 21 ha osservato l'esistenza di una sorta di 'etichetta' per cui se un Messaggero arrivando trova sulla scena un Coro e un personaggio femminile si rivolge di regola prima al Coro e solo in seconda istanza alla donna: cf. *Soph. El.* 660 ss. e 1098, *OT* 924 e gli altri passi raccolti alla n. 13. Questa convenzione può fornire una risposta alla domanda che Taplin poneva in *Silences*, 92 («is Clytemnestra not permitted to speak until formally invited to

aspetto Ag. 489 ss. può essere definito un passo anomalo dal punto di vista dei rapporti fra i personaggi<sup>39</sup>. Che poi si possa esprimere una valutazione negativa circa la motivazione e l'efficacia drammatica del silenzio di Clitemestra, e che a tale valutazione si possa far corrispondere la messa in dubbio dell'attribuzione a lei dei vv. 489 ss., è questione diversa, sulla quale tornerò più avanti.

Un'altra ragione per cui si dovrebbe negare la presenza in scena della Regina all'inizio del secondo episodio è stata individuata nella sequenza dei suoi movimenti di entrata e uscita di scena. Con l'assegnazione delle battute che troviamo nei manoscritti, Clitemestra risulta presente al v. 489: dunque, o non è uscita alla fine del primo episodio, restando in scena anche durante l'esecuzione dello stasimo, o, se lo ha fatto, è tacitamente tornata fuori dalla reggia alla fine dello stasimo stesso. Questa seconda ipotesi, avanzata a suo tempo da Karsten e ripresa da Lloyd - Jones<sup>40</sup>, sembra difficilmente sostenibile: risulterebbe infatti poco verosimile, oltre che fortemente anomala rispetto al trattamento abituale degli annunci in tragedia, la situazione per cui un personaggio che esce in quel momento dalla casa ne avvista e annuncia un altro che sta arrivando da una delle *eisodoi*<sup>41</sup>.

Più difficile è negare, come ha cercato di fare Taplin<sup>42</sup>, l'altra possibilità, dimostrando che Clitemestra ha lasciato la scena alla fine del primo episodio. I movimenti scenici di Clitemestra costituiscono notoriamente un problema spinoso, perché Eschilo non si è preoccupato di accompagnarli con esplicite indicazioni verbali nel testo. La questione è resa inoltre più complessa dal fatto che l'*Oresteia* è la prima opera a noi nota in cui lo spazio retroscenico della casa assume un ruolo drammatico attivo, con personaggi che entrano ed escono. Alla fine del primo episodio la conclusione del dialogo fra il Coro e Clitemestra non contiene alcun elemento dal quale

do so by the Coryphaeus?»). Merita di essere ricordato che il nocciolo della questione era già stato colto da Prickard, 435: «there may have been a feeling that αἰδώς (*Choeph.* 665) made it unseemly for a woman to begin the questioning of a man».

<sup>39</sup> T.G. Rosenmeyer, *The Art of Aeschylus*, Berkeley-Los Angeles-London 1982, 72 cerca di sminuire il valore del parallelo dei *Persiani* osservando che il silenzio dell'*Agamennone* risulta più lungo (85 versi contro i 40 dei *Persiani*). Argomenti di questo tipo non possono avere gran peso: se la scena funziona, il silenzio di un personaggio può durare anche molto a lungo, come nel caso di Cassandra. In ogni caso, si deve considerare il fatto che nell'*Agamennone* l'Araldo premette al dialogo un lungo pezzo - 26 versi - in cui ancora non si stabilisce il contatto con i presenti, per cui il segmento effettivamente omologo alla situazione dei *Persiani* (dialogo Coro-Messaggero in presenza della Regina silenziosa) si riduce di fatto a 59 versi.

<sup>40</sup> Cf. S. Karsten, *Aeschyli Agamemnon*, Utrecht 1855, *ad l.*; Lloyd-Jones, 43.

<sup>41</sup> Taplin, *Stagecraft*, 296 ha messo bene in evidenza tale anomalia, osservando che il caso di Soph. *Ai.* 1223 è molto diverso, perché Teucro arriva di fretta da un'*eisodos* e dichiara di avere già avvistato in precedenza Agamennone. Ancor meno attraente l'idea di C.G. Haupt (cf. anche Prickard, 435) che Clitemestra rientri al v. 489 per poi uscire nuovamente al v. 502 (quindi senza ascoltare l'Araldo che ha appena annunciato) e tornare al v. 587: concordo in proposito con Taplin, *Stagecraft*, 297 n. 1.

<sup>42</sup> Cf. Taplin, *Stagecraft*, 288 ss. e 295; *contra* A. Spitzbarth, *Untersuchungen zur Spieltechnik der griechischen Tragödie*, Zürich 1946, 76 e Denniston-Page, 117.

risultò la necessità di far rientrare la Regina in casa al v. 350 o al v. 354. L'allontanamento della Regina risponde soltanto al desiderio di non averla presente durante lo stasimo successivo, durante il quale non le verrebbe dedicata alcuna attenzione. La presenza in scena di un attore durante un pezzo corale trova però un buon numero di paralleli in Eschilo, e non può essere considerata di per sé problematica, come riconosce lo stesso Taplin. Sono in scena Danao durante la parodo delle *Supplici*, Elettra durante la parodo delle *Coefore*, ancora Danao durante lo stasimo di *Suppl.* 630 ss., Cassandra durante *Ag.* 975 ss., Oreste durante *Eum.* 254 ss. e *Eum.* 321 ss., Prometeo durante *PV* 887 ss. In queste situazioni, l'attore può essere del tutto ignorato, come accade in *Ag.* 355 ss. se Clitemestra è in scena: cf. ad esempio *Suppl.* 630 ss., *PV* 887 ss.<sup>43</sup>.

Taplin individua una anomalia più seria nel fatto che se Clitemestra rimanesse, si avrebbe la violazione del «normal pattern» che prevede sempre l'uscita di scena di almeno un attore prima dell'esecuzione di un canto corale. Si tratta però di una norma non priva di scarti significativi, che si individuano per Eschilo in *Pers.* 621 ss., *Eum.* 307 ss., *PV* 525.<sup>44</sup> Taplin ritiene che si tratti di casi eccezionali, per i quali è possibile riconoscere delle motivazioni drammatiche particolari che giustifichino lo scarto dalla norma. Ad esempio, in *Pers.* 621 s. la Regina esprime l'intenzione di versare le libagioni nel contesto dell'evocazione di Dario; in *Eum.* 306 le Erinni specificano che Oreste sarà l'oggetto dell'ὑμνος δέσμιος delle Erinni. Una credibile motivazione per la mancata uscita di Clitemestra non sarebbe invece rintracciabile in *Ag.* 350 ss. Argomenti di questa natura comportano un buon margine di rischio, in considerazione della quantità ridotta di opere eschilee sulle quali possiamo basare il nostro giudizio. Si potrebbe obiettare che tre casi (quattro con quello in discussione) in sette tragedie di un fenomeno di per sé non frequente non sono così pochi da conferire al fenomeno uno *status* di eccezionalità tale da richiedere questo tipo di giustificazione; ed è possibile che la sensibilità del drammaturgo antico fosse assai diversa su questo punto da quella degli interpreti moderni. Si può osservare ad esempio che, nel caso dei *Persiani*, all'espressione di una valida motivazione per il permanere in scena di Atossa non corrisponde poi alcuna attenzione dedicata al personaggio nel corso dello stasimo.

Già per questi motivi di ordine generale, dunque, sarei molto esitante nell'accogliere le ragioni addotte da Taplin per collocare l'uscita di scena di Clitemestra al v. 350. D'altra parte, non è forse impossibile trovare una motivazione accettabile anche per la mancata uscita di Clitemestra al v. 354 dell'*Agamennone*. La Regina si è impegnata, a

<sup>43</sup> Cf. l'accurata discussione offerta da Taplin, *Stagecraft*, 108 ss.; più rapido l'elenco offerto da Spitzbarth, 76-77 che raccoglie i casi in cui un attore resta in scena durante un canto corale, senza che ne sia data una motivazione e senza che il testo menzioni esplicitamente il fatto.

<sup>44</sup> Sono questi i tre casi più direttamente raffrontabili con *Ag.* 354. Per altre situazioni in cui la mancanza di uscita di un attore prima del canto corale può essere giustificata da situazioni particolari cf. Taplin, *Stagecraft*, 110 s.

partire dalle prime ore del giorno, nel suscitare sacrifici e canti di gioia per la notizia della vittoria; il Coro però, rappresentante della collettività argiva, ha esitato ad unirsi ai festeggiamenti, e solo alla fine del primo episodio abbandona i suoi dubbi, dichiarando di voler θεοὺς προσεῖπεν (v. 353, la stessa intenzione che al v. 317, con le parole θεοῖς μὲν αὐθις ὧ γύναι προσέξομαι, era stata differita fino a che la Regina non avesse ripetuto il suo resoconto). Il primo stasimo rappresenta dunque il primo momento veramente collettivo di ringraziamento e preghiera agli dèi da parte di tutta Argo. Che Clitemestra, sovrana reggente della città e primo motore dell'atmosfera di gioia per la vittoria, resti e prenda parte a questa celebrazione non risulta inopportuno. Non siamo naturalmente in grado di divinare quale atteggiamento Eschilo intendesse farle assumere durante l'esecuzione dello stasimo: un regista moderno potrebbe pensare di affidarle una controcena, ma anche il suo silenzioso assistere al canto del Coro, che lascia trapelare le ferite ancora dolorosamente aperte nella cittadinanza e che alla fine torna a scivolare nel dubbio circa la notizia, potrebbe costituire una scena efficace<sup>45</sup>.

A dimostrazione del fatto che Clitemestra non sarebbe in scena nel secondo episodio fino al v. 587 si è da più parti fatto leva sulle parole che il Corifeo pronuncia ai vv. 583-86: δόμοις δὲ ταῦτα καὶ Κλυταιμῆστρα μέλειν / εἰκὸς μάλιστα (vv. 585 s.). La menzione della casa è stata intesa come un segnale che richiama l'attenzione del pubblico sulla porta della *skene*, in corrispondenza dell'ingresso in scena di Clitemestra, che avverrebbe proprio in questo momento<sup>46</sup>. Questo è in sé possibile, ma non si tratta di una conclusione inevitabile. Se Clitemestra era in scena durante il racconto precedente dell'Araldo ed è rimasta silenziosa, non appare inappropriato che il Coro, dopo aver inizialmente ceduto al proprio desiderio di sapere, facendosi raccontare tutto, si renda conto dell'inopportuna esclusione della Regina dal dialogo e inviti l'Araldo a fornire un racconto più dettagliato a un membro della casa, e cioè Clitemestra che è lì presente. Il Coro non può prevedere naturalmente la freddissima reazione di Clitemestra che rifiuta il racconto e congeda bruscamente

<sup>45</sup> Cf. anche Conacher, 99: «It could be argued, for example, that there is an ironic effect gained by having Clytemnestra present in the background as the Chorus sing (460 ff.) of 'the gods watching out for those guilty of much bloodshed' and 'of the black Erinyes setting at naught the man who is prosperous without justice'».

<sup>46</sup> Con questa ricostruzione, si danno due possibilità: a) il Coro vede Clitemestra apparire sulla porta, e reagisce con una sorta di annuncio; b) il Coro invita l'Araldo a entrare in casa per parlare con Clitemestra, e pronuncia i vv. 585 s. senza prevedere che un momento dopo Clitemestra apparirà sulla porta bloccandolo. La prima delle due mi sembra poco attraente: benché la tecnica degli annunci di personaggi che escono dalla casa non sia ancora sviluppata e codificata come avverrà in seguito, Eschilo nelle *Coefore* mostra di saper usare formule più dirette e chiare quando intende sottolineare il fatto che qualcuno sta uscendo dalla casa, con uso anche di deittici: cf. ad es. *Cho.* 10 e 731. La seconda possibilità configurerebbe un'entrata di sicuro effetto: proprio mentre il Coro sta invitando l'Araldo a parlare con la Regina che si trova in casa, Clitemestra si affaccia sulla porta, con uno di quegli ingressi efficacemente definiti da Taplin 'talk-of-the-devil'.

l'Araldo. In sostanza, i vv. 585-86 sono conciliabili con un ingresso di Clitemestra a questo punto, ma non ne dimostrano la necessità<sup>47</sup>.

Le considerazioni svolte sin qui mostrano che la discussione sulla attribuzione dei vv. 489-500 non deve essere condizionata a priori dall'idea che Clitemestra non possa essere in scena all'inizio del secondo episodio. Una decisione in proposito non può che scaturire dall'analisi degli elementi interni ai vv. 489-502, e in particolare dalla valutazione della loro coerenza con la natura dei personaggi e con la situazione drammatica.

I vv. 489 ss. sono caratterizzati dalla presenza di una fitta rete di richiami all'epodo dello stasimo appena concluso (vv. 475-88): cf. τάχ' εἰσόμεισθα (v. 489) ~ τίς οἶδεν (v. 478), ἀληθεῖς (v. 491) ~ εἰ δ' ἐτήτυμος (v. 477), πυρὸς παραλλαγὰς (v. 490) e φλόγα (v. 496) ~ φλογὸς παραγγέλμασιν (v. 480) ἐφῆλωσεν φρένας (v. 492) ~ παιδνὸς ἢ φρενῶν κεκομμένος (v. 479), πρὸς εὖ φανεῖσι (v. 500) ~ πρὸ τοῦ φανέντος (v. 484). Compare inoltre un aperto richiamo ai dubbi espressi dal Coro all'inizio del primo episodio, là dove si insinuava che Clitemestra potesse aver dato credito a un sogno: ὄνειράτων δίκην (v. 491) ~ ὄνειρων φάσματ' εὐπειθῆ (v. 274). La stretta interconnessione della battuta con ciò che precede appare perfettamente appropriata in un discorso di Clitemestra che ritorce contro il Coro, in atto di sfida, le dure critiche espresse nei vv. 475 ss., e recupera anche le frasi che l'avevano disturbata nel primo dialogo con il Coro. Se invece si attribuiscono i versi al Corifeo, la battuta risulta considerevolmente ripetitiva nei confronti dell'epodo, e si deve attribuire al Coro un intento parodico, nei confronti del linguaggio usato in precedenza da Clitemestra, che non appare giustificato. Taplin difende l'attribuzione al Coro facendo riferimento alla tecnica individuata da W. Kranz per cui le parti recitate sono collegate a quelle cantate dalla ripresa di motivi identici<sup>48</sup>. Ma gli esempi che Kranz cita a questo proposito sono soltanto *Ag.* 489 ss. e 1178 ss., due brani che difficilmente possono essere considerati raffrontabili. Che Cassandra riprenda in forma più pacata nel dialogo in trimetri le immagini e le visioni che l'hanno agitata nella parte lirica durante il furore profetico corrisponde infatti ad uno schema strutturale tipico delle sequenze *kommos-rhēsis*. Ben diversa è la situazione che si avrebbe in *Ag.* 489, dove il Corifeo ripeterebbe banalmente l'accento ai fuochi

<sup>47</sup> Inaccettabile appare la lettura dei vv. 585 s. data da Rosenmeyer, 72. Egli pensa che la Regina entri in corrispondenza di questi versi, «when someone is sent to fetch her». Ma dal testo non risulta affatto che qualcuno venga mandato a chiamare Clitemestra, la quale, se esce dalla casa a questo punto, lo fa di propria iniziativa. Ed anche l'interpretazione di σὺν δὲ πλουτίζειν ἐμέ del v. 586 come «I will earn a reward for letting them know» appare fuorviante.

<sup>48</sup> Taplin, *Stagecraft*, 296, con rimando a Kranz, *Stasimon*, 166. L'argomento è ripreso da Dettori, 84.

contenuto nell'epodo. Non ho trovato in Eschilo altri passi che possano dare sostegno all'argomento formulato da Taplin.

Ma soprattutto, appare determinante la marcata discontinuità che il v. 489 introduce rispetto a ciò che precede: i toni critici dell'epodo sono rigettati con il richiamo alla possibilità, che l'Araldo sta per apportare, di accertare i fatti sui quali è stato espresso il dubbio. In questa prospettiva, numerosi elementi della battuta appaiono adeguati alla Regina, ed assai meno al Corifeo. In particolare, εὖ γὰρ πρὸς εὖ φανεῖσι προσθήκη πέλοι del v. 500 è una chiara ritorsione dell'accusa, formulata al v. 484, che è da donna lasciarsi andare ai festeggiamenti πρὸ τοῦ φανέντος<sup>49</sup>. Solo Clitemestra ha considerato i segnali di fuoco una «buona apparizione», ed è lei dunque che può formulare sulla base di essa l'augurio di una «buona aggiunta». Sulla bocca del Coro queste parole apparirebbero contraddittorie rispetto al marcato scetticismo mostrato poco prima. Lo stesso vale per l'allusione alla gioia che il fuoco ha apportato (τερπνὸν τόδ' ἔλθὸν φῶς, v. 492), che era stata di Clitemestra, non dei coreuti. Sempre al v. 492, poi, si fa riferimento alla possibilità che il messaggio dei fuochi abbia «ingannato la mente» (ἐφήλωσεν φρένας). In assenza di un possessivo espresso, la struttura della frase è tale che a φρένας non si può sottintendere che ἐμᾶς: il riferimento dunque è alla mente di colui che pronuncia la battuta<sup>50</sup>. Ora, questo va benissimo se è Clitemestra a parlare, con tono di sfida («vediamo dunque se i fuochi mi hanno ingannato la mente»); se invece a dire queste parole fosse il Corifeo, questi ammetterebbe di essersi lasciato ingannare dalla notizia che solo pochi versi prima il Coro stesso dice di aver giudicato inattendibile, chiedendosi «chi è così ingenuo o così sconvolto nella mente da infiammarsi nel cuore per le notizie appena portate da un fuoco, per poi abbattersi quand'esse cambiano?» (vv. 479-82)<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> L'argomento è di Könecke, 667, con riferimento anche all'espressione τερπνὸν τόδ' ἔλθὸν φῶς.

<sup>50</sup> Devo questa osservazione al dr. R. Dawe, che qui ringrazio per la cortesia con cui mi ha comunicato una serie di utilissimi suggerimenti.

<sup>51</sup> L'unica strada che permetta di sostenere ugualmente l'attribuzione della battuta al Corifeo è quella di una interpretazione psicologista, che obbliga ad attribuire a questo personaggio una complessità che non trova riscontro facilmente nel dramma di Eschilo. Su questa linea si è posto R.P. Winnington-Ingram, *Agamemnon 1343-71*, CQ 4, 1954 (ora in *Studies in Aeschylus*, Cambridge 1983, 212), il quale spiega la differente valutazione dei fuochi fra i vv. 483 s. (πρὸ τοῦ φανέντος χάριν ξυναιέσαι) e il v. 500 (εὖ γὰρ πρὸς εὖ φανεῖσι) con la riluttanza del Corifeo a prendere in considerazione la possibilità che le notizie in arrivo siano cattive. Ancor più decisa in questo senso è la posizione di Dettori, 93-94, che individua nel Coro un atteggiamento psicologico oscillante, con passaggio da iniziale incredulità ad accettazione dei τεκμήρια forniti da Clitemestra, e poi di nuovo a forti dubbi, ma senza che i coreuti rinuncino del tutto alla possibilità di credere alla buona notizia: «Il Corifeo, incerto di fronte al prossimo resoconto dell'Araldo, non sa che natura avrà, e teme. Istantiva difesa, ricorre all'unico appiglio che ha a disposizione, e, scaramanticamente, torna ai messaggi di fuoco, questa volta εὖ φανεῖσι. Costruisce, così, una sorta di formula magica (εὖ... πρὸς εὖ φανεῖσι προσθήκη πέλοι), riutilizzando in ambito desiderativo e irrazionale ciò che aveva prima razionalmente respinto: ovvero, la veridicità dei segnali».



Lo stesso uso della formula τάχ' εἰσόμειθα al v. 489 costituisce un ulteriore indizio, per quanto lieve, della presenza in scena di due interlocutori, e non del solo Coro. Negli altri passi tragici in cui essa è usata con riferimento all'arrivo di qualcuno che porta notizie, sono sempre due i personaggi che appaiono coinvolti nel 'sapere' che il nuovo arrivato sta per apportare: cf. *Soph. Ant.* 631 (Creonte e il Coro all'arrivo di Emone), *OR* 84 (Edipo e il Sacerdote all'arrivo di Creonte), *Tr.* 594 (Deianira e il Coro all'uscita di casa di Lica); cf. anche *Ant.* 1253-55 (il Coro esprime timore per il silenzio di Euridice che è rientrata in casa e il Messaggero risponde ἀλλ' εἰσόμειθα... δόμους παρασείχοντες).

È sembrato strano ad alcuni che Clitemestra al v. 499 avanzi con un'aposiopesi la possibilità che l'Araldo non porti buone notizie<sup>52</sup>. Ma il verso va letto in tutta la sua ambiguità, poiché per Clitemestra le buone e le cattive notizie sono esattamente l'opposto che per il Coro. Clitemestra è sicura che l'Araldo apporterà la conferma della vittoria, e certo ha desiderio di sapere se ad essa è seguito il ritorno di Agamennone, non certo per amore di moglie, ma perché il mancato arrivo significherebbe per lei l'impossibilità di attuare il suo piano: in questo dovrà consistere la προσθήκη cui fa ferocemente cenno nel verso seguente<sup>53</sup>. Adeguato risulta in questa circostanza il commento corale dei vv. 501-02, che, nella forma di un generico augurio di punizione a chi non desidera il ritorno di Agamennone, allude velatamente proprio alla Regina: formalmente i due interlocutori chiedono la stessa cosa, ma nell'intimo i loro desideri non potrebbero essere più lontani<sup>54</sup>.

In questo contesto va inquadrata anche la questione del pronome σοί del v. 496. I tentativi di giustificare la presenza all'interno di una battuta del Corifeo non sono mancati, ma nessuno appare del tutto convincente. Se è il Corifeo che parla, il referente più naturale del pronome sarebbe la Regina, che però non è in scena. Si dovrebbe allora pensare, con Nägelsbach<sup>55</sup>, ad un'apostrofe a Clitemestra *in absentia*. L'ipotesi è stata ripresa in tempi più recenti da Flintoff e ultimamente da Judet de La Combe. Flintoff individua un gioco di richiami nell'uso dei pronomi, per cui il μοί del v. 494

<sup>52</sup> Cf. Keck, 292 (ben poco peso ha però il suo argomento circa la natura dell'aposiopesi come tratto stilistico 'umile'); *The Tragedies of Aeschylus*, re-edited with an English Comm. by F.A. Paley, London 1879<sup>4</sup>, 385 («she has no misgivings»); Dettori 90.

<sup>53</sup> Questo punto è stato ben colto da Prickard, 436 e Scott, 268 n. 25. Per i motivi esposti sopra discutendo dell'asindeto del v. 501, non credo si possa però seguire Scott nell'eliminare la divisione di battuta al v. 501 e nel dare tutta la battuta a Clitemestra, con i vv. 501 s. intesi come «a threat to all who doubt her words or oppose her plans».

<sup>54</sup> Flintoff, 149 osserva che la prima persona plurale del v. 489 «would go against every observable speech-habit of Clytemnestra», perché la Regina riserva il plurale per indicare se stessa ed Egisto nella seconda parte del dramma. L'uso del plurale risulta però giustificato dal contesto di sfida, nel quale vien meno il senso di comunità nei confronti dei coreuti che altrimenti il pronome avrebbe potuto comportare.

<sup>55</sup> Cf. C.F. Nägelsbach, *Aeschylus. Agamemnon*, Erlangen 1863, ad l.: «per σοί appellatur Clyt. absens».

associerebbe i coreuti con l'Araldo, e il σοι del v. 496 Clitemestra con i fallaci segnali di fuoco, nell'ambito di una battuta del Coro che punta a sminuire il valore della posizione della Regina<sup>56</sup>. Per Judet de La Combe il dialogo a distanza trova la sua giustificazione nel fatto che il Coro è dominato dal pensiero della Regina, al punto che «Clytemnestre est invisible, mais oriente le langage du choeur: ce qu'il va découvrir est relatif au point de vue de la reine»<sup>57</sup>. L'ipotesi ha un indubbio fascino teatrale, soprattutto per quella sorta di identificazione che essa presuppone fra il personaggio di Clitemestra e la casa che domina la scena, con la quale i coreuti si ritroverebbero a dialogare. Resta però il fatto che essa non sembra facilmente riconducibile alle convenzioni del dialogo tragico. Nelle parti recitate della tragedia non mancano casi di apostrofi a personaggi assenti, ma si tratta sempre di invocazioni dettate da momenti di intensa emotività, nelle quali la persona cui ci si rivolge è chiaramente indicata, di regola con un vocativo (cf. ad es. Soph. Ant. 572 ὦ φίλταθ' Αἴμον, ὡς σ' ἀτιμάζει πατήρ, El. 1409 Αἴγισθε, ποῦ ποτ' ὦν κυρεῖς;), oppure di articolati segmenti monologici in cui ci si rivolge ad un interlocutore presente solo nel pensiero ma chiaramente individuato, come nel pianto di Elettra sull'urna del fratello dell'*Elettra* di Sofocle. Non si riesce invece ad individuare nel teatro tragico qualche esempio che possa fornire sostegno a ciò che si avrebbe nell'*Agamennone*, e cioè l'uso di un pronome di seconda persona isolato all'interno di una battuta che non ha altri chiari segni di dialogo con un interlocutore assente che, all'inizio di un episodio e con il Coro soltanto in scena, non risulterebbe così facilmente identificabile (a meno di non ipotizzare un gesto del Corifeo che rivelasse a chi sono indirizzate quelle parole)<sup>58</sup>.

West, che per i motivi sopra ricordati riconosce la necessità di non correggere il v. 496, ha cercato di percorrere una strada diversa. Egli pensa che il Corifeo si rivolga con il pronome singolare al resto del Coro («uncommon though this is»), e ritiene di aver trovato almeno un parallelo per quest'uso in *Eum.* 140<sup>59</sup>. Si tratta in realtà di un parallelo dal valore molto limitato: in quel caso infatti il pronome singolare è giustificato dal fatto che le Erinni devono essere risvegliate, e il Corifeo ne scuote una invitandola a svegliarsi e a fare altrettanto con le altre<sup>60</sup>. Si ha cioè una parcellizzazione del Coro, evidenziata anche dalla presenza di deitici che chiariscono l'articolarsi

<sup>56</sup> Flintoft, 150.

<sup>57</sup> Judet de La Combe, I 155.

<sup>58</sup> L'apostrofe *in absentia* è assai frequente nelle parti liriche, ed anche in quel caso è sempre caratterizzata da vocativi o altri elementi che chiariscono a chi si rivolge il discorso: cf. *Ag.* 83 ss., *Soph. Ai.* 134 ss., *Eur. Hipp.* 141 ss.; W. Kranz, *De forma stasimi*, Diss. Berlin 1912, 63.

<sup>59</sup> West, *Studies*, 191-92. West era stato preceduto in questa idea da Tyrwhitt, che scriveva «mallem igitur haec tribuere Choryphaeo, qui, ut saepe alias, Chorum alloquitur».

<sup>60</sup> Cf. M. Kaimio, *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*, Helsinki 1970, 170.

dell'azione. In *Ag.* 489 nessuna circostanza analoga giustifica la presenza del pronome singolare<sup>61</sup>.

Ancora diversa è la soluzione proposta da Dettori, che intende il passo come una delle «Anreden an nur gedachte Zuhörer» individuate da E. Fraenkel e pensa che il Corifeo si riferisca «genericamente, a un uditorio più vasto, perché immaginario, inteso come presente all'arrivo dell'Araldo»<sup>62</sup>. I casi segnalati da Fraenkel sono però molto diversi, perché coinvolgono degli imperativi oppure riposano sull'uso idiomatico della seconda persona del verbo in domande come «vedete?», «hai visto?», «hai sentito?» ecc., in contesti in cui si vuole richiamare l'attenzione generale su un fatto o un gesto che suscita una forte reazione emotiva. Dettori onestamente ammette che *Ag.* 496 «non è perfettamente identico» ai quei passi; ritengo però si debba essere più decisi nel riconoscere che l'analogia non sussiste e che il verso non può rientrare nell'ambito del fenomeno studiato da Fraenkel.

Anche se attribuito a Clitemestra il pronome ha sollevato difficoltà, come si è visto sopra<sup>63</sup>. Credo tuttavia che esso possa risultare comprensibile, se inquadrato nel contesto della sfida aperta che è ormai in atto tra la Regina e i coreuti. Se si dà a σοι il suo significato più naturale, quello che Clitemestra dice al Corifeo è che il messaggero in arrivo gli darà adesso quelle notizie sicure che sta cercando, e lo farà con parole, non accendendo – questa volta «per te», cioè per il Coro – i fuochi che erano stati usati per lei e che avevano suscitato tanto scetticismo. L'obiezione più frequentemente mossa a questa possibilità è che Clitemestra non può mettere in dubbio da sola la validità dei segnali di fuoco. Ma la momentanea assunzione della prospettiva critica del Coro è funzionale alla conclusione sarcastica che è sottesa alla battuta. L'enfasi posta sull'opposizione fra il modo chiaro di comunicare dell'Araldo e l'incertezza del messaggio precedente serve a preparare la conclusione che Clitemestra sente certa, e che annullerà quell'opposizione. Faccia pure il Coro le sue verifiche: risulterà alla fine che lei aveva ragione fin dall'inizio, e che la voce dell'Araldo non può che coincidere con il messaggio ἀναυδος dei falò (e il Coro dovrà prenderne atto ai vv. 583 s. con le parole νικώμενος λόγοισιν οὐκ ἀνείνομαι, che assumono in pieno il loro valore se sono pronunciate in presenza della Regina che tutto ha ascoltato in silenzio).

Il conflitto intellettuale che oppone Clitemestra ai coreuti, coinvolgendo profondamente l'opposizione fra il sesso maschile e il sesso femminile, è una delle

<sup>61</sup> Alle stesse conclusioni circa la proposta di West giunge anche Judet de La Combe, I 152.

<sup>62</sup> Dettori, 91, con riferimento alle note di Fraenkel in *MH* 24, 1967, 190-93 e 25, 1968, 179-80. Un'idea analoga era già stata avanzata da Plüss, che spiegava σοι come riferito a una persona non specificata, incontrando la critica di Fraenkel, II 252.

<sup>63</sup> Per una discussione dei punti deboli di σοι con la battuta attribuita a Clitemestra si veda da ultimo Judet de La Combe, I 152.

linee portanti della prima parte del dramma<sup>64</sup>. I coreuti, benché dichiarino di essere arrivati in scena per sapere da Clitemestra che cosa significhino i fuochi che ardono in città, non sono disposti a riconoscere facilmente l'attendibilità delle informazioni date dalla Regina, che potrebbero essere inficcate dalla credulità che è tipica delle donne. Nel corso del primo episodio il Corifeo chiede a Clitemestra se non si sia lasciata convincere da un sogno (v. 274) o se non abbia dato credito a una semplice voce (v. 276: con il verbo usato, ἐπίανεν, che ha sfumatura di disprezzo), causando una secca risposta della donna, che si sente trattata come una bambina (παιδὸς νέας ὦς κάρτ' ἐμωμήσω φρένας, v. 277). Il Coro parla di ἀπιστία (v. 268) e chiede che la Regina dia una prova, un τέκμαρ di ciò che dice (v. 272). Clitemestra risponde con lo scintillante racconto dei segnali di fuoco, che si conclude con una ripresa dello stesso termine τέκμαρ, sprezzantemente gettato in faccia ai Vecchi: τέκμαρ τοιοῦτον σύμβολόν τέ σοι λέγω, / ἀνδρὸς παραγγείλαντος ἐκ Τροίας ἐμοί (vv. 315 s.). Clitemestra impone la superiorità del proprio sapere, che le deriva dal marito stesso, tramite la catena dei falò. Dopo un secondo discorso, nel quale arriva addirittura a descrivere con viva evidenza gli eventi della presa di Troia, dei quali pure non può avere conoscenza diretta, Clitemestra di nuovo conclude su una nota di sfida al Coro, insistendo sulla propria natura femminile: τοιαῦτά τοι γυναικὸς ἐξ ἐμοῦ κλύεις (v. 348). A questo punto, in conclusione dell'episodio, il Coro dà atto a Clitemestra di aver parlato assennatamente, «da uomo» (κατ' ἄνδρα), e dichiara di riconoscere nelle sue parole i πιστὰ τεκμήρια della notizia tanto attesa (vv. 351-54).

Questa costruzione della prima parte del dramma già di per sé fa sembrare strano che Clitemestra sia tenuta lontana dalla scena proprio nel momento in cui la sfida raggiunge il culmine e le notizie portate dall'Araldo possono finalmente decidere le sorti del suo scontro con i coreuti. Il senso di rivalsa che ella prova di fronte alla prospettiva di avere la meglio spiega bene la lunghezza e l'elaborazione formale della sua battuta, che riecheggia anche lo stile dei suoi precedenti discorsi: due tratti questi che troverebbero più difficilmente paralleli se il discorso appartenesse al Corifeo<sup>65</sup>.

<sup>64</sup> Per una trattazione generale di questa problematica cf. S. Goldhill, *Language, sexuality, narrative: The 'Oresteia'*, Cambridge, 1984, 8 ss., e il recente saggio di L. McClure, *Spoken like a woman. Speech and gender in Athenian Drama*, Princeton 1999.

<sup>65</sup> La difficoltà di attribuire al Corifeo una battuta in trimetri giambici di questa lunghezza e di questo livello stilistico è stata rimarcata in particolare da A.M. Dale: «no Chorus ever said, though it might have sung: "my witness is mud's sister and next-door neighbour, thirsty dust," whereas Clytaemestra constantly speaks in that style» (*The Collected Papers of A.M. Dale*, Cambridge 1969, 215). Taplin, *Silences*, 91 ha sostenuto che in Eschilo ci sono battute del Corifeo altrettanto lunghe (*Pers.* 215-25, *Eum.* 244-53) ed elaborate (*Sept.* 369 ss., *Cho.* 730). Le prime due però non sono annunci di personaggi, e le altre due non sono paragonabili all'elevatezza stilistica dell'annuncio che si avrebbe in *Ag.* 489 ss. Mi sembra significativo che Taplin abbia ridimensionato l'argomento in *Stagecraft*, 296 n. 2, dove dei quattro passi è rimasto

C'è anche un altro elemento da tenere in considerazione. Il primo episodio si chiude su una nota di conciliazione, con il Coro che accetta la versione dei fatti data dalla Regina. Il discorso di Clitemestra dei vv. 587 ss. presuppone invece nuovamente una situazione di attrito con i coreuti, che trova una naturale motivazione nelle parole che concludono il primo stasimo, tant'è che in esso vengono riprese direttamente espressioni contenute nei vv. 475 ss.<sup>66</sup> Se Clitemestra esce di casa solo al v. 587 e non ha udito le parole del Coro, come si deve spiegare il suo riprendere *ex abrupto* i temi del precedente scontro? Due soluzioni sono state proposte. La prima è quella di chi ritiene che Clitemestra nei vv. 590 ss. non stia rispondendo alle critiche del Coro, ma si riferisca in generale a voci di malcontento che circolano in città, le stesse che il Coro ha fatto sue nello stasimo<sup>67</sup>. A me sembra tuttavia che introdurre una distinzione fra la cittadinanza argiva e il Coro (che quella stessa collettività rappresenta), in un contesto nel quale è stato proprio il Coro a portare avanti nel primo episodio e nel primo stasimo la linea del dubbio, sia un procedimento artificioso. Si deve anche osservare che il Coro, quando nel primo stasimo riferisce l'opinione critica di alcuni cittadini sulle ragioni della guerra, lo fa distinguendola dalla propria con τις (τάδε σιγά τις βαύζει, v. 449). Questo non avviene invece ai vv. 475 ss. Ma soprattutto, se questa ipotesi fosse valida, che senso avrebbe far riconciliare il Coro e Clitemestra alla fine del primo episodio, lasciando aperto un più vasto contrasto con la cittadinanza, per poi nuovamente attribuire al Coro un atteggiamento ostile (che rispecchierebbe quello dei cittadini) alla fine del primo stasimo? Sono invece i coreuti che, concluso il primo episodio su una nota di incontro che prelude al θεοῦς προσειπεῖν dello stasimo, tornano ad agitare il dubbio: un procedimento voluto da Eschilo per caricare di tensione il prossimo ingresso dell'Araldo, che porterà finalmente chiarezza. Quanto il drammaturgo sia interessato all'effetto di questo dubbio rinnovato è testimoniato dal fatto che egli lo introduce anche al costo di uno scarto nella coerenza psicologica del Coro<sup>68</sup>. Si è osservato in proposito che i dubbi del Coro ai vv. 475 ss. sono troppo espliciti per non avere risposta da parte della Regina, se sono stati uditi. Ma la risposta di fatto c'è. Clitemestra non ribatte direttamente alle accuse: sfrutta l'occasione offerta dall'arrivo dell'Araldo per rispondere sfidando il Coro ad ascoltare le notizie.

solo *Eum.* 244. È evidente però che la natura particolare del Coro delle *Eumenidi* giustifica l'attribuzione ad esso di battute più corpose di quelle assegnate al Coro dell'*Agamennone*.

<sup>66</sup> Cf. in particolare v. 587 ὁ πρῶτος νύχιος ἄγγελος πυρὸς ~ v. 475 πυρὸς δ' ὑπ' εὐαγγέλου, v. 592 ἡ κάρτα πρὸς γυναικὸς αἰρεσθαι κέαρ ~ vv. 483-87 γυναικὸς αἰχμᾶ πρέπει πρὸ τοῦ φανέντος χάριν ξυναίνεσαι. πιθανὸς ἄγαν ὁ θῆλυς ὄρος ἐπινέμεται ταχύπορος.

<sup>67</sup> Così ad esempio Keck, 291, Fraenkel, II 245, Dettori, 88.

<sup>68</sup> Sul tema delle incoerenze psicologiche dei personaggi eschilei (e specificamente del Coro dell'*Agamennone*) resta essenziale l'analisi di R.D. Dawe, *Inconsistency of Plot and Character in Aeschylus*, PCPhS 9, 1963, 21-62.

Taplin si pone su una linea diversa, sostenendo la necessità di rinunciare ad ogni pretesa di realismo, pena l'incapacità di cogliere il modo in cui Eschilo ha costruito «a picture of Clytemnestra as supremely competent and almost omniscient», un personaggio minaccioso che resta nella casa ma è capace di comparire all'improvviso sulla soglia in qualsiasi momento, come se sapesse che sulla scena si parla di lei. Ai vv. 587 ss., dunque, «she echoes and derides the earlier doubts of the Chorus, although she was not present to hear them. [...] This is not realistic: but on a dramatic level it works»<sup>69</sup>. L'idea di Clitemestra come personaggio dotato di una schiacciante superiorità conoscitiva sul Coro è indubbiamente fondata, e la sua capacità di parlare di argomenti dei quali non può avere conoscenza diretta è dimostrata dalla *rhesis* dei vv. 320-50, con la quale ella ammalia il Coro descrivendo gli eventi della presa di Troia. C'è però una considerevole differenza fra quel discorso, nel quale ella si impone sui coreuti mostrando capacità di parola e conoscenze degne di un uomo (prendendo tra l'altro l'iniziativa, appropriata per la reggente di Argo, di esprimere l'augurio che l'esercito non si macchi di empietà), e la situazione dei vv. 587 ss. Il racconto della presa di Troia è infatti un'espansione immaginifica della notizia della vittoria, comprensibile sulla base della fonte di conoscenza fornita dai falò, che ha reso la Regina superiore agli altri personaggi (ella sa per certo che Troia è presa, e può lasciarsi andare a una descrizione come quella). Nel caso dei vv. 590 ss., invece, Clitemestra riporterebbe, addirittura in forma di discorso diretto, parole dei suoi avversari che non avrebbe udito. Ora, sembra difficile che Eschilo sollecitasse in modo così diretto gli spettatori a ricordare i vv. 475 ss. e al tempo stesso chiedesse loro implicitamente di non domandarsi come Clitemestra sia venuta a conoscenza di quelle parole.<sup>70</sup> D'altra parte, non è pensabile che il poeta intendesse attribuire alla donna una qualche capacità divinatoria: non è questo il terreno su cui si esplica la diabolica superiorità intellettuale di Clitemestra. Non credo dunque che si tolga nulla alla grandezza teatrale di Eschilo se si resta alla più semplice e realistica situazione per cui Clitemestra risponde alle parole del Coro perché era presente quando i Vecchi parlavano di lei alla fine del primo stasimo<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> *Silences*, 92.

<sup>70</sup> Non è pensabile che qui Clitemestra si riferisca allo scontro precedente con il Coro, avvenuto nel primo episodio. A parte i non ignorabili richiami verbali all'epodo del primo stasimo, la conciliazione avvenuta alla fine del primo episodio non potrebbe essere così bruscamente cancellata.

<sup>71</sup> Poco peso mi sembra si debba dare anche all'argomento che i vv. 547-50, nei quali il Coro fa capire all'Araldo di aver paura di qualcuno, alludendo velatamente a Clitemestra, non potrebbero essere pronunciati in presenza della Regina (cf. Wecklein, *Curae criticae*, JClPh, Supplb. IX, 1877-1878, 164, Srebnny, 46 n. 42, Dettori, 86 n. 107). Piuttosto, è la presenza della Regina che giustifica la formulazione allusiva della risposta. Cf. Lloyd-Jones, 43: «the warning against her is not openly given, and although later tragedians might have arranged for her to be off stage during its delivery, I am not sure that Aeschylus would» e Judet de La Combe, I 153.

Il discorso relativo alla conoscenza di Clitemestra coinvolge un altro punto delicato del testo. Ai vv. 599-601, infatti, Clitemestra mostra di essere a conoscenza dell'arrivo di Agamennone in Argo ed esprime l'intenzione di attivarsi per preparargli una degna accoglienza. Tutto questo è perfettamente coerente con la presenza in scena di Clitemestra durante il racconto dell'Araldo<sup>72</sup> e del tutto adeguate a questa situazione appaiono le parole con cui la Regina impedisce all'Araldo di riprendere il racconto: καὶ νῦν τὰ μάσσω μὲν τί δεῖ σέ μοι λέγειν; / ἄνακτος αὐτοῦ πάντα πεύσομαι λόγον (vv. 598 s.). L'espressione «che bisogno c'è che tu mi faccia un discorso più lungo?» è comprensibile infatti come riferimento al discorso precedente dell'Araldo, nel senso che la Regina dichiara di non essere interessata ad un secondo resoconto più dettagliato delle vicende relative alla vittoria e al ritorno, che potrà avere direttamente dal marito<sup>73</sup>.

Se Clitemestra non ha udito il discorso dell'Araldo, come ha saputo dell'arrivo del marito? Taplin di nuovo ricorre all'idea di una Clitemestra «almost omniscient», che sa chi è l'Araldo senza bisogno che nessuno glielo dica, e che non ha dunque bisogno di lui.<sup>74</sup> Resta però il fatto che il testo ci offre una sequenza lineare per cui Clitemestra,

<sup>72</sup> Le parole di Clitemestra ai vv. 598-602 erano interpretate come un ragionevole indizio della sua presenza in scena prima del v. 587 da Klausen, e cf. anche Denniston-Page, 118. Wecklein, al contrario, riteneva i vv. 598 s. la prova dell'esatto contrario: «his verbus cum Clytaemnestram poeta causam, cur nihil ex praecone quaerat, afferentem faciat scilicet nolens repetere quae spectatores iam audiverunt, sequitur Clytaemnestram antea non in scaena fuisse» (*Curae*, 165). Tale conclusione fu opportunamente confutata da Könnecke, 665, che più correttamente intendeva «wozu ist es nötig, daß du mir den Hergang in noch größerer Ausführlichkeit (als du getan hast) erzählst?».

<sup>73</sup> L'espressione τὰ μάσσω viene spiegata di solito con il riferimento all'espressione idiomatica τὰ πλείονα (nella quale si ha un uso 'generico' dell'articolo ben illustrato da Platnauer nella nota a *I.T.* 1233). C'è tuttavia una differente sfumatura che non appare irrilevante. Gli esempi rintracciabili di τὰ πλείονα λέγειν («dire di più», nel senso di «andare oltre nel parlare»: *Soph. Tr.* 731, *Phil.* 576, *OC* 36) mostrano che l'espressione è usata nel corso di un dialogo per bloccare il discorso che uno dei due interlocutori sta avviando (ad es. in *Phil.* 575 ss. Neottolemo comincia a spiegare al Mercante chi è Filottete, ma il Mercante lo blocca con le parole μή νῦν μ' ἔρη τὰ πλείονα, ἀλλ' ὅσον τάχος / ἔκπλει). Τὰ μάσσω λέγειν contiene in più un riferimento alla maggior lunghezza del discorso rispetto ad un altro discorso che precede (per questo senso di μακρός cf. *Pers.* 708 ὁ μάσσω βίωτος ἦν ταθῆ πρόσω e *Ag.* 916 μακρὰν γὰρ ἐξέτεινας). Questo appare del tutto appropriato se Clitemestra si riferisce alla narrazione dell'Araldo da lei udita. Altrimenti, l'espressione dovrebbe essere intesa, con Fraenkel, I 127, come una contrapposizione fra il resoconto lungo che l'Araldo dovrebbe farle e quello breve e chiaro dei segnali di fuoco, che l'hanno già informata della vittoria: «and at present, for the fuller story, what need is there for thee to tell me?».

<sup>74</sup> Taplin, *Silences* 92. Su una linea affine ma leggermente diversa si pone Rosenmeyer, 72 secondo il quale il passo non è problematico perché Eschilo applicherebbe qui il procedimento narrativo tipico dell'epica omerica per cui un personaggio «may on occasion be expected to know as much as the audience knows, even if the dramatic version does not explicitly feature the imparting of the information» (gli esempi citati sono A 661, dove Nestore appare a conoscenza di fatti accaduti sul campo di battaglia dopo che lui se ne era allontanato, e I, dove Achille sa con quale spirito Agamennone gli ha fatto la proposta di riconciliazione). Il confronto suscita molta perplessità: il

dopo aver appreso del ritorno di Agamennone e aver avuto così la certezza che il suo piano si potrà compiere, gela tutti nel momento in cui il Coro, aspettandosi una reazione di gioia, invita l'Araldo a rivolgere il suo racconto direttamente a lei. E mi riesce difficile credere che tutto questo sia drammaticamente inferiore all'idea di una Clitemestra dotata di un'onni-scienza quasi stregonesca<sup>75</sup>.

Dettori ritiene invece che Clitemestra sia comunque sicura dell'arrivo di Agamennone già sulla base dei segnali di fuoco, che, come ella afferma al v. 316, le sono stati inviati dal marito<sup>76</sup>. Ma se non c'è difficoltà a credere che il v. 316 ἀνδρὸς παραγγείλαντος ἐκ Τροίας ἐμοί riveli la sicurezza della Regina che Agamennone è vivo, non c'è nulla nel verso da cui si possa ricavare che ella è anche certa del ritorno di Agamennone in Argo. Anzi, Clitemestra stessa allude nei vv. 338 ss. ai pericoli successivi alla conquista di Troia, e non si vede perché questi non potrebbero mettere in discussione anche il ritorno del re.

Ho lasciato per ultimo, al termine di questo lungo percorso, l'argomento che ha dato origine a tutta la controversia: il silenzio di Clitemestra. Taplin ha sostenuto la necessità di eliminare questo dato dall'*Agamennone*, facendo leva sulla profonda differenza che si può rilevare fra l'«excellent dramatic use» che del silenzio Eschilo fa nei *Persiani*, dove «the Queen's silence conveys both her aloofness and her even greater suffering», e il silenzio di Clitemestra nell'*Agamennone*, che secondo il suo giudizio «has no point, it tells us nothing; it is apparently a mere technical necessity»<sup>77</sup>. Ma può da un giudizio simile, quand'anche lo si ritenga giusto, discendere la conseguenza che Eschilo non possa aver congegnato la scena in quel modo, e che dunque si debba intervenire per eliminare la scomoda presenza silenziosa? L'interprete ha certo il dovere di cercare di spiegare la funzionalità drammatica delle situazioni che risultano dal testo; non di meno, la distanza che ci separa da Eschilo e le condizioni in cui ci è pervenuta la sua produzione devono indurci a lasciare un ampio margine di dubbio

dramma ha regole diverse dall'epos, e Rosenmeyer non apporta alcun parallelo drammatico per la sua teoria. Solo per completezza ricordo la bizzarra idea di H. Konishi, *The Plot of Aeschylus' Oresteia. A Literary Commentary*, Amsterdam 1990, 70-71, che l'Araldo sia un uomo prezzolato di Clitemestra che recita una parte, e venga da lei usato per mettere a tacere i dubbi del Coro proprio nel momento in cui essi si fanno più consistenti.

<sup>75</sup> Una possibile alternativa potrebbe essere il pensare che Clitemestra conosca personalmente l'Araldo e deduca dalla sua identità che Agamennone è tornato (l'ipotesi è presa in considerazione da Dettori, 89, secondo il quale si potrebbe pensare a Taltibio, ben conosciuto dalla Regina). Nulla però nel testo conforta questa supposizione, se non il fatto stesso che dovrebbe essere spiegato attraverso di essa, e cioè che Clitemestra sa dell'arrivo del marito. Inoltre, non posso convincermi che la scelta di affidare ad un tratto marginale e sottaciuto quale l'identità dell'Araldo un'informazione importante come la comunicazione alla Regina del ritorno di Agamennone sia un procedimento drammaticamente più efficace di quello che si intende eliminare con l'attribuzione dei vv. 489 ss. al Corifeo.

<sup>76</sup> Dettori, 89.

<sup>77</sup> Taplin, *Stagecraft*, 87; *Silences* 80 e 92. Gli stessi argomenti sono ripresi da Rosenmeyer, 72 («in *Agamemnon* there is no ground for silence») e Dettori, 85-87.



circa la nostra possibilità di ricostruire che cosa per il drammaturgo antico potesse essere efficace e che cosa no, ed ancor più di decretare che una determinata situazione scenica non possa essere stata da lui concepita in quei termini (a meno di ricadere nell'idea dogmatica che il genio non può fare passi falsi, e che, se qualcosa non è perfetto, non può essergli attribuito). Non è però su questa strada che voglio portare il ragionamento. Intendo invece chiedermi se sia davvero impossibile individuare una motivazione drammatica accettabile anche per il silenzio di Clitemestra.

La scena è congegnata in modo da rovesciare la convenzione del λόγος ἀγγελικός, una situazione in cui i personaggi in scena manifestano di regola vivo desiderio di conoscere le notizie che il nuovo personaggio apporta. Eschilo disegna il personaggio di Clitemestra come forte, sovra-femminino, in possesso di fonti di conoscenza che la avvantaggiano sia sul Coro sia sull'Araldo, con i quali si pone apertamente in conflitto. La situazione che Eschilo aveva presentato anni prima nei *Persiani*, dove Atossa, dopo che il Messaggero aveva dato, rivolgendosi al Coro, la prima notizia del disastro, era avida di apprendere tutti i dettagli dolorosi della sconfitta, è del tutto rovesciata nel caso di Clitemestra. La Regina di Argo rigetta ai margini il ruolo dell'Araldo, un personaggio inserito nelle gerarchie del potere maschile, la cui funzione ella rifiuta di riconoscere se non in funzione strumentale, in quanto è il mezzo attraverso il quale ella celebra il suo trionfo sullo scetticismo dei Coreuti. Una volta che nei vv. 522 s. l'Araldo ha detto che Agamennone è tornato – e questo lo fa prima ancora di avviare il dialogo con i presenti, il che dispensa Clitemestra da una conversazione che disprezza – per la Regina ce n'è più che a sufficienza. Ebbene, non si può pensare che sia una soluzione drammatica efficace quella di far annunciare l'arrivo dell'Araldo in tono di sfida da Clitemestra, e poi farla restare in disparte, in un silenzio distaccato e sprezzante, che rimarca da una parte il suo disprezzo per il Coro, che ha bisogno di quelle informazioni, e dall'altro la sua freddezza verso l'Araldo, nel quale ella vede una manifestazione del potere del marito che le riesce insopportabile?<sup>78</sup> E poi, quando il Coro deve ammettere (di fronte a lei!) che le cose stavano proprio come aveva detto, farla intervenire con un discorso che riprende sarcasticamente le critiche di prima e completa il ridimensionamento del ruolo dell'Araldo, al quale la Regina nega provocatoriamente di esplicitare la propria funzione, rovesciando la normalità fino al punto da essere lei, una donna, che invece di ascoltare, dà messaggi all'Araldo per il Re? Non può certo meravigliare, in un contesto simile, che il discorso della Regina dei vv. 587 ss. sia privo di qualsiasi riferimento a ciò che l'Araldo ha detto: è questo il presupposto essenziale per poter negare al messaggero anche il minimo riconoscimento del suo ruolo.

<sup>78</sup> Si è visto sopra che Taplin, *Stagecraft*, 87 attribuisce al silenzio di Atossa in *Pers.* 249 ss. la funzione di esprimere «aloofness». Ad un atteggiamento dello stesso tipo credo si possa pensare anche per il silenzio di Clitemestra nell'*Agamennone*.

La conclusione cui mi ha portato l'analisi dei vv. 489 ss. dell'*Agamennone* è che gli svantaggi conseguenti alla modificazione delle sigle dei personaggi sono largamente prevalenti sui vantaggi. Clitemestra deve quindi restare in scena: sarà l'inevitabile prosecuzione del dibattito, mi auguro, a produrre l'approfondimento delle conoscenze sulla drammaturgia di Eschilo che potrà rendere possibile la piena comprensione di ogni risvolto di questo difficile testo teatrale.

Pisa

Enrico Medda