

Il matricidio come tabù: verosimiglianza dialogica ed efficacia drammatica della prima sticomitia delle *Coefore*

Pia Brugatelli
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

ABSTRACT

The article analyses the first stichomythia of the *Choephoroi* from a syntactical and pragmatic point of view. Its purpose is to assess the level of dramatic credibility of the dialogue as well as its thematic relevance, both to the plot of the tragedy and to Aeschylus's grasp of matricide. The analysis underlines the linguistic taboo craftily elaborated by Electra and the Chorus in order to avoid explicitly mentioning matricide, a strategy later profitably used by Orestes himself when dealing with the problem of actually committing the act. It also shows the impressive level of collaboration that distinguishes the characters of the drama in their joint effort to revenge Agamemnon, and it highlights the importance of Electra's role in the progression of the plot, both in a thematic and narrative sense.

KEYWORDS: sticomitia, Eschilo, *Coefore*, verosimiglianza, matricidio

Obiettivo

La prima sticomitia delle *Coefore* (vv. 108-123) costituisce un'ottima via d'accesso per iniziare a comprendere in che modo Eschilo sia in grado di giocare con gli elementi più strutturati della tragedia ai fini di una maggiore verosimiglianza, ovvero di una maggiore efficacia sul pubblico. Per quanto il dialogo si svolga tra due personaggi meno rilevanti, ad esempio, di Oreste e Clitemestra, e malgrado le sue forti limitazioni strutturali, attraverso la varietà sintatti-

ca e linguistica il drammaturgo lo ha caricato di un'importanza tematica e drammatica significativa per lo svolgimento dell'intera tragedia. L'obiettivo della mia analisi è quello di mettere in luce le strategie linguistiche impiegate dal tragediografo in questa prima sticomitia, per cercare di ricostruire in che modo egli sia riuscito a raggiungere il proprio pubblico, accordandone le richieste di verosimiglianza al proprio fine poetico. Il movimento è bidirezionale: la coerenza del brano risponde sia a esigenze interne, autoriali, sia a esigenze esterne, teatrali.

La sticomitia, struttura dialogata tipica della tragedia e strumento più classico attraverso cui il poeta fa entrare in contatto diretto due personaggi (cf. IRELAND 1994, 33), è un punto di partenza ottimale per questo tipo di analisi. La forma dialogata consente una maggiore apertura al naturalismo rispetto, ad esempio, a un passaggio strofico o a un monologo; allo stesso tempo, la sua struttura altamente formalizzata e sintetica pone forti limiti all'espressione poetica, coerenti con i parametri drammatici e letterari della rappresentazione tragica dell'epoca. Inoltre, la stessa natura dialogica della sticomitia costituisce un'importante risorsa per la caratterizzazione dei personaggi e dunque, dal punto di vista dello studioso, per la loro comprensione. Il tratto più essenziale di uno scambio dialogico, infatti, è l'assunto che esista, tra i partecipanti, un grado minimo di contatto, un'interazione a livello di reazioni intellettuali ed emotive strettamente connessa allo sviluppo drammatico¹. Anche il rapporto tra linguaggio e situazione drammatica è dunque biunivoco: la vicinanza linguistica dipende dalla relazione tra gli interlocutori, ma allo stesso tempo delinea per il pubblico moventi sociali e psicologici fondamentali per l'impatto drammatico e il significato ultimo della tragedia (cf. MASTRONARDE 1979, 4)². Di conseguenza, quando gli interlocutori si trovano in una posizione di reciproca comprensione, il livello di contatto linguistico è proporzionalmente elevato, e viceversa. Così, il tratto dominante nelle sticomitie delle *Coefore*, e in particolare nei vv. 108-123, è la cooperazione tra i personaggi, come richiesto dal contenuto stesso del dramma, che mette in scena una forma, seppure distorta, di collaborazione familiare (cf. IRELAND 1994, 520).

La centralità tematica e drammatica della prima sticomitia per il dipanarsi dell'azione tragica è stata efficacemente descritta da CONACHER (1987, 104): è qui che le offerte propiziatriche inviate dalla regina vengono per la prima volta ritorte contro di lei. In effetti, l'immagine delle libagioni, presentata nel primo episodio della tragedia, tematizzata dal titolo stesso dell'opera e — come si vedrà — analiticamente discussa nelle sue implicazioni all'interno della prima sticomitia, è appunto la controparte visibile del sangue versato dalla regina Clitemestra nell'*Agamennone* (vv. 1388-1392): se però lo scopo

1. A tal proposito, IRELAND 1994 (p. 513) ricorda che, se ogni situazione narrativa è il prodotto diretto del linguaggio utilizzato, questo stesso linguaggio è a sua volta frutto di ciò che il poeta ritiene necessario per sviluppare l'episodio.
2. Ricordo che, come osservato da JONES (1962, 33), l'ordine di priorità tra azione e carattere sulla scena è rovesciato rispetto alla vita reale, così che il carattere drammatico è in realtà il risultato dell'azione, e non viceversa.

dei libami è quello di ingraziarsi i morti, il sangue ha invece la funzione di risvegliarne l'ira (cf. LEBECK 1971, 86)³. All'inizio delle *Coefore*, Clitemestra invia offerte alla tomba del defunto re per placarne l'ira evocata dal suo sogno notturno; tuttavia, nel caso di Agamennone, ciò che il defunto chiede per essere placato è nuovo sangue, e l'offerta che Clitemestra manda serve soltanto a mettere in atto il processo che porterà alla sua uccisione e — grazie ad essa — alla soddisfazione del defunto che esige vendetta (cf. VALGIMIGLI 1964, 172). Come evidenzia LEBECK (1971, 86), Oreste ed Elettra aprono il dramma versando libagioni per alleviare l'ira di Agamennone e lo concludono versando sangue per vendicare quell'ira. Il mio intento è dimostrare come questo passaggio sia reso possibile proprio dal processo graduale che prende inizio durante il dialogo tra Elettra e Coefore, nel quale, grazie al tono dimesso delle sue parole, la ragazza non si avventura ancora a descrivere apertamente tutto l'orrore di un intento matricida, ma si limita a una corretta invocazione affinché gli assassini del padre siano puniti. La prima sticomitia delle *Coefore* presenta dunque, nell'alternarsi di domande e risposte tese a raggiungere una più precisa definizione di che cosa sia empio e che cosa sia giusto chiedere agli dèi, una discussione di termini che hanno una pregnanza tematica centrale per il dramma. Allo stesso tempo, il dibattito presenta un problema linguistico immediato che il Coro aiuta Elettra a superare, di modo che, attraverso la sua preghiera al defunto re, ella possa dare avvio all'azione drammatica (cf. GOLDHILL 1984, 112).

Struttura sticomitica e realismo dialogico

Prima di procedere con l'analisi del brano, è opportuno chiarire il rapporto peculiare tra struttura sticomitica e realismo dialogico. Nel mio lavoro ho preferito prendere in considerazione soltanto gli scambi di singole battute, secondo la definizione di sticomitia proposta da Polluce (IV 113), che è la più antica e la più restrittiva a disposizione, rispetto ad altre che includono nel novero anche ἀντιλαβαί e disticomitiae: στιχομυθεῖν δὲ ἔλεγον τὸ παρ' ἐν ἰαμβεῖον ἀντιλέγειν, καὶ τὸ προᾶγμα στιχομυθίαν. L'aspetto che più interessa, della definizione di Polluce, è il fatto che l'autore la inserisca all'interno di una lista di parole che descrivono l'arte dell'attore: ciò potrebbe significare che egli ritenesse la sticomitia un approccio naturale alla conversazione, più che un'ingessata simmetria letteraria (cf. HANCOCK 1917, 5). Questo valore di variante naturale del discorso costituisce un presupposto importante dell'analisi linguistica a cui mi accosto, e per questo motivo è bene tenere costantemente a mente l'avvertimento di GOULD (1978, 55): «with stichomythia we must be careful. If we describe it to ourselves as 'conversation' or even as

3. Non a caso, l'associazione delle due immagini è molto insistita nella prima parte del dramma, in cui sangue e libagioni compaiono frequentemente l'uno accanto alle altre (cf. vv. 66s., 97, 164, 400-402, 520s.).

‘dialogue’ in its everyday sense, then we ask to be misled as to its role in Greek drama». Tuttavia, la sticomitia è la rappresentazione drammatica di una conversazione, proprio come la tragedia in generale è la rappresentazione di un’esperienza in atto (cf. SCHUREN 2014, 5), e una somiglianza tra le due sfere è un pre-requisito fondamentale per ottenere un effetto drammatico sul pubblico (cf. MASTRONARDE 1979, 35 e VAN EMDE BOAS 2017, 412). Con la consapevolezza del suo valore convenzionale, è dunque possibile sottoporre la sticomitia a uno studio che la confronti con una normale conversazione, per metterne in luce divergenze e allineamenti⁴.

In effetti, benché la maggior parte degli studiosi abbia ampiamente rilevato il suo statuto limitante e di alta formalizzazione, giungendo talvolta a parlare di manierismo o di anti-realismo⁵, anche il livello di approssimazione della sticomitia al dialogo spontaneo è largamente riconosciuto. COLLARD (1980, 77), ad esempio, afferma che essa, proprio grazie alla sua semplicità, era una forma familiare e ‘facile’ per il pubblico dell’epoca antica⁶, ed era probabilmente una risorsa di facile impiego anche per i tragediografi, come dimostrerebbe la scarsità di versi contenutisticamente ‘vuoti’ del *corpus* pervenuto⁷. I contenuti e le funzioni drammatiche della sticomitia sono dunque variegati, e richiedono altrettanta flessibilità artistica per adattarne la forma stilizzata al contesto drammatico. La difficoltà imposta dalla brevità del verso all’espressione di idee complesse — che richiede una forma ellittica del vocabolario e della sintassi e, più in generale, una forte condensazione del pensiero — è stata affrontata da Eschilo mediante diverse strategie. Gli strumenti preminenti messi a punto dal tragediografo sono a) l’uso di particelle per aggiungere fluidità e caratterizzazione a espressioni fortemente concentrate; b) l’ellissi o la prosecuzione del discorso attraverso variazioni sintattiche, che mantengono e allo stesso tempo colorano il ritmo monotono della sticomitia; c) l’impiego di parole tematiche, combinato con un’interazione attentamente variata, che garantisce l’unità del dialogo (cf. COLLARD 1980, 81). Gli strumenti elencati vengono qui analizzati a partire da uno studio sintattico e pragmatico dei versi in esame, unito a una costante attenzione per i nodi inquadrati dalle parole tematiche.

L’analisi sintattica del brano si fonda principalmente sull’articolo di IRELAND (1994), che tratta appunto del ruolo drammatico della sintassi e dei connetto-

4. Il concetto di ‘normale conversazione’ riferita a parlanti ateniesi di V secolo meriterebbe un approfondimento a sé; ai fini del mio studio mi appoggio all’interpretazione fornita da HANCOCK (1917,5) della definizione di Polluce (cfr. *supra*, p. 3), secondo la quale la sticomitia sarebbe percepita come una naturale variante della conversazione.
5. Cf. e.g. WILAMOWITZ 1895, 537; GROSS 1905, 87; FRAENKEL 1950, 626; GREENWOOD 1953, 129, 136.
6. Al contrario, osserva WILAMOWITZ 1895, 537, i moderni la accettano tranquillamente soltanto in occasione di alterchi molto animati.
7. Rileva IRELAND (1994, 33) che la sticomitia si mantiene costantemente il mezzo più frequente attraverso cui Eschilo porta in diretto contatto i suoi personaggi, e addirittura, nell’*Oresteia*, diventa uno strumento non solo per l’espressione, ma anche per l’azione (cf. JENS 1955, 22; SEIDENSTICKER 1971, 198; GARVIE 1986, 86).

ri nelle sticomitie, dei quali Eschilo si serve con grande abilità non soltanto per variare la struttura fissa della sticomitia, ma soprattutto per adattarla al contesto drammatico nel quale è inserita. Secondo lo studioso, l'impiego di paratassi, ipotassi e connettori, già significativo all'interno dei singoli versi, assume rilevanza ancora maggiore quando mette in relazione una battuta con l'altra, mostrando il rapporto tra i personaggi e le loro intenzioni all'interno dello scambio. A partire dalla forma sintattica più semplice — una successione di constatazioni indipendenti, o di domande e risposte non connesse sintatticamente — le variazioni possono attuarsi attraverso connessioni paratattiche o ipotattiche: domande e risposte sintatticamente dipendenti, addizione attraverso connettori, completamento di una battuta con un'altra o dipendenza di una frase dalla precedente⁸.

Lo studio sintattico di Ireland è stato ampliato da SCHUREN (2014), che ha incluso tra i campi di indagine della sticomitia la pragmatica e la narratologia, applicate alle tragedie euripidee. Attraverso un confronto con l'elenco dei quattordici tratti universali che secondo i linguisti SACKS; SCHEGLOFF; JEFFERSON (1974) caratterizzano una conversazione, Schuren ha osservato che le somiglianze tra la sticomitia e un dialogo spontaneo sono più numerose di quanto ci si potrebbe aspettare⁹. Tra queste, il sistema di turnazione, con il quale gli interlocutori si ripartiscono il diritto — o l'obbligo — di prendere parola all'interno di una conversazione, e in particolare le *turn-allocations*, o 'assegnazioni dei turni', per le quali il parlante corrente seleziona il seguente attraverso l'uso di vocativi, saluti, domande e direttive. Nel caso della sticomitia l'espedito non è strettamente necessario, perché gli interlocutori sono sempre due, ma nemmeno si tratta di semplici riempitivi (come nota SHALEV 2001, 532, anche Platone ne fa uso nella sua prosa): servono piuttosto a indicare la posizione sociale reciproca degli interlocutori, o a comunicare un intento di urgenza o cortesia, esprimendo lo stato d'animo o le intenzioni del parlante. Rilevanti anche le variazioni nell'estensione dei turni, o *turn-extent variations* — grazie alle quali il parlante esprime il proprio pensiero in un numero di versi superiore alla battuta singola che gli sarebbe assegna-

8. Come si è detto, il livello di contatto linguistico stabilito dalla sintassi riflette tendenzialmente una corrispondente vicinanza emotiva o intellettuale, che può essere reciproca, ricercata da uno solo dei personaggi, o addirittura assente.
9. Con l'eccezione dei tratti che fanno riferimento a più di due partecipanti al dialogo, alla sovrapposizione delle voci (logisticamente inopportuna, date le condizioni performative del teatro classico e la necessità di farsi comprendere dal pubblico), e alla lunghezza variabile degli interventi, emerge che nove di questi elementi compaiono anche nella sticomitia. Tra questi: interviene più di un parlante; si parla principalmente uno alla volta; le transizioni senza pause, né sovrapposizioni sono comuni; la lunghezza della conversazione non è specificata *a priori*; i contenuti della conversazione non sono specificati *a priori*; la distribuzione dei turni non è specificata *a priori*; si fa uso di tecniche di distribuzione dei turni da parte dei parlanti; le frasi possono variare nella costruzione sintattica e nella funzione pragmatica; esistono meccanismi di riparazione per ovviare a errori e violazioni di turnazione.

ta —, e i meccanismi riparativi rispetto a queste ‘violazioni’ di turnazione. Entrambi i processi sono attuati attraverso il cosiddetto *leapfrogging* (o ‘salto’) sintattico, una costruzione che prevede l’integrazione sintattica di una battuta con un’altra battuta dello stesso parlante, per la quale è necessaria un’interruzione sintatticamente irrilevante del secondo interlocutore (cf. IRELAND 1994, 511).

Segnalo infine che, quando non altrimenti dichiarato, il mio testo di riferimento è l’edizione di WEST del 1990.

Collaborazione dialogica e delega linguistica: analisi della prima sticomitia delle *Coefore*

Il dialogo tra Elettra e il Coro si estende per sedici versi, che mettono in scena fin da principio una forte compattezza sintattica. Già dal primo verso compare una subordinata comparativa nella quale Elettra riprende lessicalmente il verbo αἰδέομαι e il termine πατρός proferiti dal Coro al v. 106 (πατρός addirittura nella stessa sede metrica): una ripetizione che, unita alla presenza massiccia di connettori che punteggiano il brano, è un primo indice di cooperazione logica ed emotiva tra i personaggi. L’amore per la tomba di Agamennone dichiarato in apertura della sticomitia, nota VALGIMIGLI (1964, 178), unisce a questo punto senza dubbio Elettra e le Coefore, rendendole libere di intraprendere il gioco linguistico che segue; e l’unione dei personaggi intorno al tumulo già prepara tematicamente e visivamente il *kommos*¹⁰.

Le prime parole con cui Elettra apre la sticomitia sono λέγοις ἄν: si tratta di una *turn-allocation* — mezzo attraverso cui il parlante seleziona colui che proseguirà il dialogo —, e in particolare di un’esortazione direttiva. L’uso dell’ottativo, in una struttura concisa come la sticomitia, avrebbe per Schuren una funzione retorica interna, ossia quella di conciliarsi l’interlocutore attraverso una formula di cortesia. Sicuramente, si tratta di un incoraggiamento a prendere la parola che varrà per l’intero dialogo. Fin da principio Elettra rinuncia, per così dire, a guidare lo scambio con il Coro, prerogativa che in base allo *status* sociale dovrebbe essere sua. Come sottolineato da BATTEZZATO (2016), tuttavia, il problema centrale — in questo scambio, come nella maggior parte delle sticomitie delle *Coefore* — non è tanto l’affermazione di

10. La disposizione dei personaggi durante il *kommos*, secondo TUCKER (1901, XXXVII), è la seguente: ai piedi del tumulo, su entrambi i lati, è schierato il Coro, con il Corifeo nel mezzo, mentre Oreste ed Elettra si troverebbero in alto, ai due lati del monumento. Allo stesso modo, nella prima sticomitia Elettra e il Coro sono disposte ordinatamente accanto alla costruzione della tomba (PALEY 1870, 480 interpreta così in senso tecnico l’uso del termine *στάσει* al v. 114), mentre Oreste e Pilade sono probabilmente nascosti dietro la tomba, alla maniera di Dario nei *Persiani* (vv. 1-680), forse nella stessa posa rappresentata su un rilievo di terracotta di Melo (Berlin Terr. Inv. 6803). Ne risulterebbe, come nel *kommos*, un’Elettra in piedi alla destra del tumulo, con Pilade e Oreste alla sinistra della tomba (cf. GARVIE 1984, XLV). Per il dibattito riguardante la disposizione scenica dell’episodio, cf. *infra*, n. 18.

preminenza sociale, quanto una questione di eufemia e disfemia: «Elettra ha la necessità di coinvolgere il Coro perché vuole evitare di essere lei a pronunciare la parola ‘matricidio’, una parola ‘proibita’, che avrebbe caratterizzato in maniera negativa Elettra stessa»¹¹. Quella di Elettra è una strategia socio-linguistica, che nel séguito della tragedia si vedrà in azione anche per Oreste: Eschilo sceglie di non far pronunciare loro la parola ‘matricidio’, né tantomeno la parola ‘uccisione’ in connessione con il termine ‘madre’. La strategia del drammaturgo è legata al tabù culturale del matricidio, che Aristotele definisce come un crimine talmente odioso che la morte sarebbe preferibile: ἔνια δ’ ἴσως οὐκ ἔστιν ἀναγκασθῆναι, ἀλλὰ μᾶλλον ἀποθανεῖον παθόντι τὰ δεινότατα· καὶ γὰρ τὸν Εὐριπίδου Ἀλκμαίωνα γελοῖα φαίνεται τὰ ἀναγκάσαντα μητροκτονῆσαι (EN 1110a 26-29)¹². Allo stesso tempo, come illustra lo stesso Aristotele nella *Poetica* (1453b 23-26), il matricidio costituisce il fulcro imprescindibile della trama dell’*Orestea*: τοὺς μὲν οὖν παρελιημένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν, λέγω δὲ οἷον τὴν Κλυταμνήστραν ἀποθανοῦσαν ὑπὸ τοῦ Ὁρέστου ... αὐτὸν δὲ εὐρίσκειν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς. La strategia di rappresentazione di questo delitto è nelle mani del tragediografo, che sceglie di affrontare il problema evitando di far pronunciare ai suoi protagonisti l’espressione odiosa. In questo modo, l’eufemia di Elettra ed Oreste assume una connotazione retorica non solo interna, linguistica, ma anche esterna, drammatica, volta all’effetto che, secondo Eschilo, questo matricidio deve suscitare nel pubblico. Oltre a conservare ai suoi personaggi le simpatie degli spettatori, il tabù rende esplicita la loro consapevolezza dell’impossibilità di accettare senza mezzi termini il gesto matricida riconoscendolo come tale. L’esigenza di εὐσέβεια è infatti affrontata esplicitamente in questo dialogo (cf. vv. 122s.). Non si tratta di una scelta obbligata, come risulta dalla facilità con cui Sofocle fa riferimento fin dal principio della sua *Elettra* alla punizione destinata a Clitemestra (vv. 96-99 «mia madre e il suo compagno di letto Egisto spezzarono la testa [scil. ad Agamennone] con una scure omicida come taglialegna spezzano una quercia» e 209s. «ai quali il grande dio dell’Olimpo faccia soffrire pene che li puniscano», trad. PATTONI 1997), nonché dalla varietà di termini impiegata da Euripide, che si serve anche del termine μητροφόντης (*Or.* 479, 1140, 1587). Questa libertà espressiva si spiega con strategie drammatiche molto diverse, come osserva TUCKER (1901, LVIII): Sofocle sceglie di giustificare completamente Oreste ed Elettra, privando Clitemestra della benché minima simpatia da parte dello spettatore, ciò che consente ai figli di riferirsi alla sua uccisione senza ombra di rimorso. Per Euripide, d’altra parte, l’obiettivo è proprio quello di accentuare il *pathos* inerente alla situazione drammatica e mettere in dubbio la giustizia della vendetta, provocando una pietà ancora più inten-

11. Si veda lo studio di L. BATTEZZATO su *Eufemia e disfemia nelle Coefore*, esposto durante il seminario sulle *Coefore* tenutosi all’Università di Bologna il 5 maggio 2016.

12. Aristotele allude qui a un frammento dell’*Alcmeone a Psofi* di Euripide, riportato da un commentatore antico dell’*Etica Nicomachea* (fr. 69 K.).

sa per i fratelli che vi sono costretti. Eschilo intraprende una strada chiaramente diversa, portando il conflitto tragico a livello terminologico e mettendo in scena personaggi talmente consci dell'empietà del matricidio che la stessa parola non può essere da loro pronunciata. Questo tabù è tanto più forte per Elettra, che in quanto donna è ancor meno autorizzata a compiere un'infrazione sociale così netta¹³. Tuttavia, si tratta di un riconoscimento necessario perché l'atto possa essere compiuto. Per questo motivo, la ragazza delega al Coro, che essendo composto da schiave è più incline ad espressioni dispemiche (cf. vv. 267s.), il compito di esprimere in sua vece un atto linguistico a lei proibito, conservando così il proprio *status* sociale.

L'assunzione di questo ruolo-guida da parte del Coro è progressiva, e la cautela è presente in entrambi i parlanti. Al v. 109, infatti, il Corifeo risponde alla battuta di Elettra con un invito a parlare (l'imperativo φθέγγου, più adatto dell'ottativo alla struttura della sticomitia), che costituisce un progresso rispetto al silenzio vergognoso prospettato da Elettra al v. 96; tuttavia, si limita ancora a un suggerimento relativo "a chi vuol bene" ad Agamennone, senza pericolosi riferimenti a Clitemestra. L'ipotassi non esprime una complessità concettuale, ma semplicemente la modalità dell'azione che il Coro suggerisce a Elettra in risposta alla sua domanda ai vv. 96-98: "Oppure in silenzio senza onore [...] devo libare queste offerte?" Il Coro si oppone a questa possibilità e incoraggia Elettra a versare le libagioni pronunciando «buone parole per chi gli vuole bene» (trad. BATTEZZATO 1995, 379)¹⁴.

Al v. 110 compare un δέ, particella che crea connessione paratattica per addizione tra versi (cf. DENNISTON 1954, 173), una delle varianti più semplici attraverso cui l'autore adatta la struttura fissa e formalmente indipendente della sticomitia alla funzione drammatica del passo. Il connettore, unito all'aggettivo dimostrativo τούτους in funzione epanalettica, è una ripresa sintattica evidente del verso precedente, i cui termini vanno specificati ("Ma quali tra i parenti dirò che sono *questi* [che gli vogliono bene]?"). La particella δέ in un'interrogativa indicherebbe che le informazioni già in possesso del parlante non sono adeguate, e assumerebbe spesso una sfumatura d'impazienza, adatta al dialogo serrato della sticomitia (cf. *ibid.*). Allo stesso modo, il pronome τούτους, nella veste di un doppio accusativo in struttura sintattica compendiata (τίνας δὲ τούτους τῶν φίλων προσεννέπω; = τίνες τῶν φίλων εἰσὶ οὗτοι, οὓς προσεννέπω τούτους;), riprende epanaletticamente εὐφροσιν

13. Per una bibliografia sul ruolo della donna nella tragedia attica, cf. e.g. DENNISTON 1960, XVI, 178s.; DOVER 1983, 186-197; GAGARIN 1976, 90, 99; GOULD 1980, 38-59; SEAFORD 1986 e 1990; REHM 1994.

14. TUCKER (1901, 34) non accetta la correzione di HARTUNG (1853, 26s.) κεδνά e accoglie il σεμνά di **M** al v. 109, leggendo il termine in senso religioso («*religionis plena*», BOTHE 1831, 155, opposto all'ἀτίμως del v. 96), ma non necessariamente positivo. Per questo motivo il dativo "a chi gli vuol bene" verrebbe posto dopo una virgola, a titolo di esempio non concluso. Prima che il Coro possa spiegare che cosa chiedere per chi gli vuol bene, però, Elettra lo interromperebbe chiedendo spiegazioni più precise. GARVIE (1986, 72), col quale concordo, obietta che in Eschilo non si trovano paralleli di interruzioni di sticomitie che impediscano il completamento della frase, come invece accadrebbe qui secondo Tucker.

al verso precedente, specificandone l'identità. L'intento della sostituzione, in questo frangente, è quasi sarcastico: "e chi sarebbero i parenti di Agamennone che dovrei chiamare così?". Si noti che il pronome, come tutti i deittici presenti nel dialogo eccetto uno (v. 113), è pronunciato da Elettra, che riconferma così il suo ruolo subordinato nello scambio, ma anche la sua partecipazione intellettuale ed emotiva al progredire del discorso volutamente affidato al Coro. I deittici impiegati nei dialoghi proiettati verso il futuro, infatti, esprimono solitamente collaborazione da parte del destinatario del discorso, che mostra così di aver compreso e condividere il piano d'azione del parlante (cf. SCHUREN 2014, 196). Si assiste qui alla prima domanda esplicita posta da Elettra, che già al v. 108 aveva incoraggiato il Coro a prendere la parola, ma con un semplice ottativo di cortesia e senza chiarire in nessuna maniera il tipo di contenuto che le interessava. Con questa interrogativa aperta, invece, la giovane restringe esplicitamente il proprio campo di interesse ai beneficiari della preghiera, primo oggetto di discussione ed esame all'interno della sticomitia. Come sostiene GOLDHILL (1984, 112), questo scambio sticomitico mette in atto, attraverso il meccanismo domanda-risposta, una costante verifica e un altrettanto costante slittamento semantico dei termini proposti dal Coro, in una fitta rete di allusioni e riferimenti che escludono la possibilità di una definizione semplice: in questo caso, non tutti i parenti sono benevoli, come mostra la voluta ambiguità del termine φίλων¹⁵. La prima lettura farebbe intendere come referente del termine i parenti del parlante, ossia di Elettra, ma non è da escludere che la ragazza si riferisca qui al padre, ai *suoi* cari, in un'accezione che evidenzierebbe così il paradossale di dover indicare chi, tra i congiunti di un uomo, gli vuole davvero bene, a differenza di coloro che l'hanno ucciso. La domanda pone così al principio del dialogo il problema complesso della φιλία, un concetto niente affatto univoco in questa tragedia, in cui la confusione, anzi la perversione delle relazioni (madre/figlio e uomo/donna) viene tematizzata¹⁶, e coloro che sarebbero normalmente considerati φίλοι diventano ἐχθροί: così accade ai vv. 173, 234, 615, 906s., 993, *Ag.* 1272s., *Eum.* 100. La φιλία, spiega GOLDHILL (1984, 111), è appunto la relazione, caratterizzata dall'obbligatorietà e dalla reciprocità, turbata dall'adulterio di Clitemestra, che ha messo così a repentaglio la stabilità dell'intero *oikos*, poiché la reciprocità è il centro del sistema matrimoniale e, di conseguenza, familiare; i valori evocati da questo termine sono dunque tanto personali, quanto relazionali (cf. BENVENISTE 1969, 340). Il problema posto da Elettra attraverso la sua domanda è chiaro: pregare contro Clitemestra significa pregare contro i propri φίλοι, ciò che la ragazza ancora non osa fare. Inoltre, se si ammette con LANDFESTER (1966, 53) che Elettra ponga a referente del termine φίλος Agamennone, un personaggio 'altro' e per di più assente, il suo atteggiamento di vicinanza emotiva al padre ne risulta tanto più rafforzato: si tratterebbe di un'espressione di sentimenti since-

15. Lo stesso principio è affermato in *Cb.* 234 e *Ag.* 1272.

16. Cf. STANFORD 1942, 125 e ZEITLIN 1996, 97.

ra, e non retoricamente motivata, dato che il personaggio verso cui Elettra mostra tale empatia è morto.

La risposta del Coro al v. 111 è un esempio di dipendenza sintattica dal verso precedente: gli accusativi sottintendono il verbo reggente *προσεννέπω* proferito da Elettra, cementando così strettamente la continuità domanda-risposta. Anche *πρῶτον μὲν*, privo di un *δέ* correlato, serve a dare continuità al dialogo: lo sviluppo dell'antitesi è interrotto dall'intervento di un altro parlante (cf. DENNISTON 1954, 382). La costruzione ipotattica all'interno del verso è una frase relativa, che ancora una volta risponde alla domanda di Elettra senza far nomi. Se il Coro ha ormai assunto il ruolo formale di guida nella conversazione, infatti, si nota ancora una reticenza nell'esprimere apertamente le dure parole di condanna nei confronti di Clitemestra. Le Coefore hanno percepito il problema di eufemia della ragazza e scelgono di impiegare un mezzo più facile e spedito per indurre Elettra a rivolgere il rito dei libami contro Clitemestra: per questo motivo al v. 111 nominano Egisto, figura riguardo alla quale la fanciulla non può avere alcuno scrupolo religioso. In generale, l'enfasi su Egisto nella trilogia è piuttosto modesta: se nella tradizione precedente a Eschilo, infatti, Egisto viene assassinato prima di Clitemestra, che attacca Oreste per difendere l'amante e per questo è da lui uccisa, Eschilo subordina questo elemento, più eminentemente politico (la riconquista del regno), al suo interesse tragico, il fine religioso, ossia la vendetta ordinata da Apollo (cf. VALGIMIGLI 1964, 231). Per questo motivo, l'interesse della tragedia è tutto focalizzato su Clitemestra, sul matricidio, e il culmine dell'azione tragica sarà lo scontro finale tra madre e figlio (vv. 908-927, anch'essi sticomitici). L'evocazione di Egisto è dunque funzionale a travolgere Clitemestra nella linea di vendetta, nelle libagioni come nell'azione a venire (cf. pp. 178s.). Egisto, infatti, diventa qui l'oggetto di un verbo dal significato opposto a *φιλεῖν*, *στυγεῖν* (v. 111). In questo modo, *φιλεῖν* si definisce per contrapposizione a *στυγεῖν*, e in particolare a *στυγεῖν Αἴγισθον*: una definizione simile permette di escludere Clitemestra dalla schiera dei *φίλοι*, malgrado il vincolo che la lega sia a Elettra, sia ad Agamennone. L'apparente ritrosia del Coro assolve così una doppia funzione: la perifrasi da un lato esclude con forza Clitemestra dal campo di "chi vuol bene [ad Agamennone]", per arrivare all'affermazione paradossale che è giusto non pregare per colei che ha inviato le libagioni; dall'altro, chiama alla mente Oreste.

Al v. 112 figura un nuovo esempio di collaborazione dialogica da parte di Elettra: il connettore *τῶρ*, che prosegue il discorso in maniera logica rispondendo ai precedenti incoraggiamenti del Coro. In particolare, la particella *τοῖ* esprime un rapporto di forte vicinanza intellettuale con il destinatario, mentre *ἄρα* indica una connessione logica per la quale la frase precedente produce una sorta di illuminazione nel parlante (cf. DENNISTON 1954, 40 e 425). La combinazione delle due particelle introduce una frase che esplicita la precedente, secondo l'interpretazione individuata da GOLDHILL (1984, 112) per cui Elettra si affanna a mettere in chiaro le espressioni del Coro in modo da poter stabilire, insieme, chi sia nemico e chi amico, e che cosa sia opportuno chie-

dere per ciascuno di loro¹⁷. Com'è sua preferenza in questo scambio, Elettra si limita a riformulare in maniera esplicita, ma letterale, quanto espresso dal Coro, senza osare avventurarsi al secondo livello di comprensione (mettendo in luce ad esempio la figura di Oreste). La sua reticenza si esplicita nel τᾶδε riferito a κεδνά del v. 109, che anche qui viene così messo in evidenza: “queste cose buone, quindi, le devo chiedere per me e per te”; se la preghiera dev'essere positiva, e non una maledizione, non può riferirsi a nessun altro abitante del palazzo.

Il Coro non si rassegna al gioco di deleghe messo in atto dalla padrona e tenta ormai apertamente di restituire a Elettra autonomia deduttiva ed espressiva. Così, l'imperativo φράσαι del v. 113 costituisce allo stesso tempo la riconferma formale dell'autorità del Coro in questo frangente e la restituzione di quest'autorità alla legittima proprietaria. Inoltre, TUCKER (1901, 35) legge ἤδη come “da questo momento in poi”, per cui il Coro direbbe “lascio a te giudicare”. A sostegno di questa lettura, MATINO (1998, 101) ricorda che αὐτός si aggiunge al pronome personale se la persona deve essere indicata come esclusa da tutte le altre: “da sola ormai puoi comprendere e dire”. Segue non a caso l'unico pronome deittico pronunciato dal Coro, riferito, come afferma TUCKER (1901, 35), a un segmento implicito della frase, οὐκέτι ἐγὼ λέγω: “queste cose” non le dirà il Coro, perché Elettra ormai le ha capite ed è in grado di pronunciarle.

Solo quando Elettra replica con una nuova domanda prudentemente aperta, peraltro supportata da un οὖν ἔτ(ι) che deroga alla domanda (οὖν) pur accettandone il presupposto (ἔτ') (cf. *ibid.*), il Coro capisce che ciò che manca a Elettra non è la comprensione, ma la possibilità di essere esplicita, e si assume definitivamente l'incarico di sostituirla. In questo contesto, infatti, la particella οὖν ha il valore più comune di connettivo inferenziale: “e quindi, chi altro?”. Elettra non può non avere in mente la figura del fratello, che tra qualche verso descriverà come padre, madre, fratello e sorella (vv. 238-242); ma la sua esitazione riguardo al tema della vendetta è tale da impedirle di essere la prima a invocare il ritorno di un vendicatore e da spingerla ad affidare al Coro, al v. 115, l'espressione di un tale desiderio. La prima menzione esplicita di Oreste è fatta dunque dal Coro e, come suggeriscono TUCKER (1901, 36) e GARVIE (1986, 73), si carica presumibilmente di una forte ironia tragica. Oreste e Pilade, infatti, sono probabilmente in scena anche loro, nascosti alla vista delle Coefore; e, se anche non sono visibili, il pubblico sa che sono in ascolto¹⁸. Da questa disposizione scenica risulterebbe senz'altro in-

17. GARVIE (1986, 73) interpreta τᾶδε affermativo come una rassicurazione delle schiave da parte di Elettra, incoerente in un dialogo in cui il ruolo-guida è costantemente mantenuto dal Coro, e preferisce leggervi un'interrogativa, con PORSON (1827, XI): σοί γ' ἄρ'. TUCKER (1901, 35) e DENNISTON (1954, 555), alla cui lettura mi richiamo, suggeriscono piuttosto un'inferenza, per quanto espressa con tono interrogativo.

18. L'opinione di TAPLIN (1977, 334-338) è che Oreste e Pilade non siano usciti di scena al v. 21, ma che la loro intenzione di spiare gli eventi, dichiarata ai vv. 20s., si concretizzi nel loro nascondersi sul palco. Si tratterebbe di una tecnica impiegata anche in Eur. *El.* 111 e

tenzionale l'ironia tragica della battuta del Coro al v. 115 che, nel citare per la prima volta il nome di Oreste, ne evoca nel contempo la lontananza. Al v. 116 l'approvazione di Elettra per la menzione di Oreste da parte del Coro è messa in evidenza attraverso l'esclamazione εὖ τοῦτο, dove τοῦτο si riferisce non solo alla frase del Coro, ma più in generale al suo stesso atto linguistico, al suo nuovo atteggiamento collaborativo ed esplicito. L'asindeto che caratterizza le battute dei vv. 115-121, in questo frangente, è indice di alta cooperazione dialogica, poiché sottintende un'intesa rapidissima tra i parlanti, una ripresa sottile ed ellittica dei pensieri dell'altro (cf. HANCOCK 1917, 28). L'eccezione a questa struttura asindetica è data dal v. 117, in cui la particella νυν segnala che il Coro sta infine arrivando al punto focale della questione (cf. BAKKER; WAKKER 2009, 72-79): il discorso è finalmente approdato ai colpevoli. La tensione del momento è tale che Eschilo sceglie di sottolinearla attraverso un'interruzione, messa in atto per tramite di una costruzione sintattica molto rilevante, che IRELAND (1994, 511) definisce «grammatical leapfrogging» e JENS (1955, 6) «Unterbrechungen des einen Gesprächsteilnehmers durch den anderen», fenomeno raro in Eschilo. MASTRONARDE (1979, 58) ne parla come di un'ingerenza nella quale il secondo parlante impedisce al primo di concludere la propria frase come l'aveva intesa, ma gli fornisce allo stesso tempo, in maniera cooperativa, un elemento sintattico vitale per il completamento della proposizione originaria. La costruzione del participio μεμνημένα al v. 117, infatti, trova completamento sintattico nella seguente battuta dello stesso personaggio, al v. 119, dove compare un infinito, retto dall'imperativo sottinteso εὖχου. Il v. 118, invece, è un'interruzione da parte di Elettra, che sollecita la risposta già intrapresa dal Coro, fornendo la reggente τί φῶ, mentre l'uso di ἐξηγουμένα conferma la serietà dell'argomento

Soph. *OC* 117, ma utilizzata soprattutto nella commedia, al punto da avere forse scoraggiato un uso più frequente nella tragedia (cf. p. 335). Sul luogo del nascondiglio lo studioso si mostra incerto, ma dal momento che, a suo parere, la scena non 'rappresenta' ancora il palazzo di Agamennone, è probabile che i due si siano nascosti proprio sotto la soglia di una porta; in ogni caso, l'intervento improvviso di Oreste al v. 212 lo porta a escludere che il ragazzo sia effettivamente uscito da un'*eisodos*, poiché il dialogo indica chiaramente che egli è a conoscenza di quanto detto da Elettra. GARVIE (1984, XLV) si oppone a questo uso delle porte, poiché sarebbe risultato di difficile interpretazione per il pubblico, che le aveva già viste usare come ingressi del palazzo nell'*Agamennone*, e propone la disposizione già descritta e accolta *supra*, in n. 10. Un'obiezione a questa interpretazione è espressa da BAIN (1977, 91s.), per il quale, perché la scena risulti efficace, Oreste deve restare fuori dalla visuale del pubblico, che altrimenti verrebbe distratto dalla sua presenza. Tuttavia, come afferma VALGIMIGLI (1964, 176s.), nel teatro attico si dava spesso il caso che un attore, nel momento in cui non era incluso nel dialogo, 'sparisse' quasi dalla vista, diventasse parte del fondale, per poi tornare visibile nel momento in cui riprendeva a parlare: così accade per Cassandra, muta e ignorata fino al v. 1035 dell'*Agamennone*; forse per Clitemestra, la cui entrata al v. 258 della stessa tragedia è tuttora discusso (cf. TAPLIN 1977, 280); e per la stessa Elettra, che tace durante i versi della parodo, pur essendo entrata in scena con il Coro (vv. 22-83). Si tratterebbe dell'equivalente attoriale del *refocusing* descritto da DALE (1969, 119s.) per gli ambienti scenici. Sembra dunque più probabile che Oreste sia rimasto in vista, pronto a 'ricomparire' agli occhi del pubblico ogniqualvolta l'evocazione del suo nome lo richiami (ironicamente) in scena.

in discussione, dal momento che si tratta di un termine tecnico adatto alle prescrizioni di riti religiosi (cf. GARVIE 1986, 74). Per ottenere questo effetto bisogna dunque ricorrere a un'interruzione, che rimane comunque nel campo del naturalismo linguistico, perché il Coro 'ripara' questa contravvenzione concludendo alla battuta seguente la frase che era stata spezzata. L'espedito potrebbe ridursi a un semplice riempitivo, teso ad esprimere un concetto complesso in più versi, ma l'abilità drammatica di Eschilo carica di *pathos* questo intervento di Elettra, che pende dalla bocca del Coro per scoprire *che cosa* augurare ai colpevoli dell'assassinio di suo padre, in un misto di eccitazione ed esitazione. I due meccanismi (variazione nell'estensione del turno e riparazione alla violazione di turnazione) si vanno così a intrecciare, accentuando l'effetto di spontaneità e al tempo stesso di *pathos* del dialogo. Si noti, tra l'altro, che le interruzioni di Elettra contengono a loro volta *turn-allocations* che garantiscono formalmente al Coro la possibilità di concludere il discorso: al v. 118 una domanda e un imperativo, al v. 120 ancora una domanda. Come osserva HANCOCK (1917, 40), Elettra sta astutamente fingendo ignoranza, o esitazione, al fine di spingere il Coro a un'asserzione precisa riguardo alla preghiera di vendetta. La connessione ipotattica tra i versi, la forma di connessione più intima all'interno di una sticomitia (cf. IRELAND 1994, 519), salda tra loro le battute trasformandole in un'unità compatta.

Anche la seconda 'interruzione', al v. 120, ha un valore intrinseco, ossia quello di mostrare che Elettra è consapevole di ciò che intende il Coro, ma allo stesso tempo riluttante a esprimerlo per prima. In questo passaggio viene infatti introdotta la seconda definizione rilevante discussa in questa sticomitia, espressa dalla domanda disgiuntiva posta dalla ragazza. Il secondo termine dell'alternativa, *δικηφόρος*, costituisce un neologismo presente soltanto in Eschilo (cf. *Ag.* 525, 1577): costruzione inusuale in una sticomitia, che non si presta ad accogliere composti lunghi o magniloquenti (cf. EARP 1948, 10 e 34)¹⁹. Come osserva CITTI (1994, 160s.), l'uso particolare di un composto in un dialogo si spiega perché «i momenti in cui compaiono le neoformazioni sono di norma quelli più tesi e drammatici, dove non è chiaro in che direzione procederanno gli eventi o quale valutazione di essi sarà data dai personaggi o dal Coro: i momenti cioè in cui sulla scena si affaccia più prepotente il "tragico"»: ciò che appunto si vede in atto in questo caso. Il significato di questa parola si spiega alla luce del confronto con il primo termine: se il *δικαστής* è il giudice, il *δικηφόρος* è senz'altro il vendicatore, qualcuno che "ricambi l'uccisione" (v. 121, cf. GAGARIN 1976, 189). L'uso del composto, in questa sede, indica che la seconda alternativa è quella corretta (così come al v. 119 il 'vendicatore' a cui pensa il Coro è un mortale, non un dio), perché la

19. Il linguaggio della sticomitia, infatti, è spesso più diretto e disadorno di quello lirico, anche per le sue dichiarate finalità pratiche, che richiedono chiarezza e vivacità, più che una dizione esotica (cf. EARP 1948, 48). La naturalezza dei dialoghi di Eschilo, secondo lo studioso (p. 61), avrebbe anzi quasi tratti di realismo; il linguaggio elevato permetterebbe semplicemente al personaggio di esprimere i propri pensieri con la maggior forza espressiva consentitagli dal contesto.

giustizia operata all'interno delle *Coefore* è una questione di mutua vendetta, non una decisione giudiziaria (cf. GARVIE 1986, 74). Per questo motivo la catena di sangue non si fermerà con la vendetta di Oreste, ma dovrà essere espiata e regolata da un tribunale civile all'interno delle *Eumenidi*, come questo verso sembra già preannunciare, per il fatto stesso di offrire un'alternativa alla vendetta (cf. *ibid.*). La legge a cui pensano le schiave, e che si apprestano a insegnare a Elettra (v. 123), è però ancora quella del taglione, il tipico codice morale greco secondo il quale è giusto far del male ai propri nemici e fare del bene ai propri amici²⁰; naturalmente, il problema sta proprio nel fatto che la persona che il Coro identifica tanto facilmente come ἐχθρός è allo stesso tempo la madre di Elettra, dunque sua φίλη (cf. GARVIE 1986, 74). La difficoltà si era già posta ai vv. 110s., e la tragicità del dramma risiede proprio qui: nella necessità di uccidere un φίλος di sangue che è allo stesso tempo ἐχθρός.

Al termine di questo scambio (v. 121) il Coro arriva finalmente a menzionare chiaramente (ἀπλωσί) l'uccisione, pur continuando a non citare Clitemestra. La risposta delle Coefore, a livello puramente sintattico, non è necessaria per completare il v. 119: la prosecuzione risponde proprio all'interrogativo di Elettra, che presenta una domanda in forma alternativa (πότερα) a cui il Coro risponde con un ἀπλωσί, un "semplicemente" che esprime singolarità: la risposta è univoca. Si osservi però che la subordinata relativa, ancora una volta, evita di fare nomi, in particolare quello di Clitemestra. Malgrado questa reticenza, il v. 121 è la battuta che esorta e insieme autorizza Elettra (il φράζουσα si riferisce a lei) a parlare esplicitamente di omicidio, poiché ormai la prima menzione è già stata fatta dal Coro.

Nei due versi successivi prosegue l'uso dei nessi (καί al v. 122, δέ al v. 123) per indicare la collaborazione dialogica tra le parti. Il καί, unito al ταῦτα epanalettico, riprende le durissime parole del Coro ("chi dia morte in contraccambio") per domandare ancora una volta se tutto ciò non sia empio. Davanti a un invito tanto esplicito, Elettra non può che smettere di ricorrere a espedienti di reticenza e accettare di esprimere apertamente il proprio dubbio, se sia o no pio *per lei* chiedere queste cose. Il pronome μοι — su cui batte l'accento della frase — conferma che il timore di Elettra non è l'evocazione dell'omicidio di per sé, ma da parte sua, femmina, nobile, e figlia di Clitemestra. Anche l'ultimo ταῦτα, con funzione ancora epanalettica, è il più 'ritroso' di tutti, perché rifiuta di esprimere proprio la preghiera la cui religiosità sta mettendo in dubbio.

La domanda della ragazza è sincera, come ha dimostrato la sua esitazione durante il dialogo, e dunque il ruolo 'istruttivo' del Coro nei suoi confronti, almeno per quanto riguarda la battuta seguente, è indubitabile: sono le donne di casa, nella loro anzianità, a insegnare alla giovane la saggezza antica (ruolo che verrà ribaltato nella seguente sticomitia, come messo in luce dal v. 171). Lo stesso ruolo istruttivo è assunto dal Coro nei confronti di Oreste du-

20. Cf. e.g. Archil. fr. 126 W.², Theogn. 869-872.

rante il *kommos* (vv. 324-331, 451-455), mentre al termine del rituale sarà il ragazzo a prendere il comando del dialogo, interpretando il sogno di Clitemestra e dando istruzioni sul modo di comportarsi a palazzo. In questo modo, la sticomitia tra Elettra e il Coro si presenta come una controparte del *kommos*, nel quale i dubbi e le esitazioni di Oreste riguardo alla vendetta vengono mitigati dall'intervento del Coro e dai suoi insegnamenti (cf. LEBECK 1971, 106). Questo compito tipico del Coro è messo bene in luce da DI BENEDETTO; MEDDA (1997, 254), secondo i quali i consigli impartiti dal Coro ai personaggi, improntati a una saggezza di cui è depositaria la comunità stessa (al v. 313 la legge del δράσαντι παθεῖν è descritta come τριγέρον μῦθος), rivelano il suo carattere collettivo, che si mantiene anche nel corso di una sticomitia, in cui soltanto il Corifeo si confronta con l'attore²¹. Al ruolo-guida del Coro contribuiscono altri elementi essenziali della sua natura: l'assennatezza derivata dalla vecchiaia (cf. v. 171) e la sua costante presenza sulla scena, che garantisce una conoscenza approfondita delle vicende in corso. KONISHI (1990, 28) nota che da questo punto di vista le *Coefore* rappresentano un rovesciamento dell'*Agamennone*²²: se là era Clitemestra a persuadere il Coro ad accettare il tradimento di Agamennone (cf. vv. 1412-1567), qui sono le ancelle a persuadere Elettra e poi Oreste alla vendetta. Il fatto di elargire consigli costituisce un'azione scenica vera e propria, se pure soltanto a livello verbale, poiché spinge gli attori a mettere mano a un'azione o a trattenersi dal compierla: così, KONISHI (p. 12) affianca il Coro a Elettra e poi a Pilade nel

21. Durante le sticomitie o altre forme di interazione con gli attori, a parlare era solo il Corifeo; nel *kommos*, tuttavia, il tragediografo era libero di alternare parti singole e corali, a seconda dell'effetto desiderato (cf. PICKARD-CAMBRIDGE 1968, 246). È comunque presumibile che ai vv. 264-478 la totalità dei coreuti fosse rivolta all'interlocutore (cf. *Vit. Ar. 36, schol. Ar. Eq. 505*).
22. Come nota LEBECK (1971, 59), molti dei più importanti sistemi di immagini all'interno dell'*Oresteia* hanno uno scopo specifico: quello di trasformare gli eventi del dramma in un'illustrazione concreta del principio παθεῖν τὸν ἔοξάντα. In questo senso, è condivisibile l'affermazione di KONISHI (1990, 26), per il quale nella seconda tragedia gli dèi imitano i trucchi impiegati dai mortali nella prima per punirli delle loro azioni, mettendo in scena una serie di ripetizioni della tragedia precedente, rovesciate però nei risultati. I parallelismi e le specularità di azioni e immagini tra le prime due tragedie della trilogia mettono in mostra il principio della *lex talionis*, che guida la giustizia privata: l'atto di vendetta richiede a sua volta un'espiazione, che può avvenire solo attraverso il versamento di altro sangue (cf. vv. 66s., 400-402). Il principio 'sangue per sangue' costituisce il modello di fondo dell'azione dell'*Oresteia* (cf. GAGARIN 1976, 60), ma è centrale soprattutto nelle *Coefore* (cf. vv. 122s., 309-314, 400-404, 556-558, 803-805, 888, 930, 1007-1017), dove però viene anche evidenziata l'infinita circolarità di questa giustizia che diventa ingiusta, come esemplarmente sintetizzato da Oreste al v. 930 ἔκτανες δὲν οὐ χροῖν, καὶ τὸ μὴ χροεὼν πάθε. Tra le immagini ribaltate nel passaggio da una tragedia all'altra, figura per esempio l'inaspettata uscita di Clitemestra dalle porte del palazzo ai vv. 668-673, che marca la vicinanza con l'incontro tra Clitemestra e il marito nell'*Agamennone* (v. 855) e la specularità delle due situazioni, che Oreste si accinge a ribaltare nell'esito: ancora una volta il legittimo signore della casa è accolto da Clitemestra, che di nuovo detterà i termini del suo ingresso. L'uomo è giunto da lontano, dopo una lunga assenza, e ancora una volta deve ottenere il permesso di oltrepassare la soglia del suo proprio palazzo (cf. TAPLIN 1977, 343).

ruolo di agenti che spingono Oreste a compiere il matricidio²³. Come ricorda VALGIMIGLI (1964, 166), la scelta del Coro non è accessoria all'interno della composizione poetica, e anzi «tutti i cori di Eschilo sono connessi strettamente all'azione e muovono dall'azione; e sono parte essenzialissima, sempre, di tutta la concezione e immaginazione tragica». In questo caso, Eschilo crea nelle *Coefore* un Coro che ha tutte le caratteristiche di un attore senza perdere le sue funzioni di normale Coro tragico, inventando un contesto plausibile per cui i coreuti possono naturalmente presentarsi come gruppo unito agli attori, rievocare il passato, offrire sentenze gnomiche, e allo stesso tempo partecipare all'azione²⁴.

Lo scopo delle domande che la ragazza rivolge al Coro nella sticomitia, si è già detto, è quello di evitare lo *phthonos* di pronunciare personalmente una maledizione sulla madre, così da non subire insieme la riprovazione divina per un'azione empia e quella umana per un atto disonorevole. Come ricorda WINNINGTON-INGRAM (1983, 96), nella tragedia il carattere deriva dalla motivazione; e la motivazione è vincolata ai valori sociali. Ovvero, il personaggio non è un individuo di per sé stesso, bensì è inserito nella società, alle cui norme è chiamato a rispondere. A questo scopo, il Coro è sempre presente sulla scena, a rappresentare la comunità davanti ai cui occhi si consuma l'azione (cf. DI BENEDETTO; MEDDA 1997, 254), e per questo motivo la disfemia di Elettra ha un peso tale per la giovane, chiamata a pregare insieme alle donne del Coro. Come nota MACLEOD (1982, 139), l'onore, la *τιμή*, era sia una posizione, sia una funzione nella società antica, che si fondava su un ordinato sistema di relazioni; per questo motivo, quando la *τιμή* di un individuo era a rischio, lo era la stessa società. Anche per questo, le ancelle accettano tanto prontamente di collaborare con Elettra, per risparmiarle il disonore (oltre che l'empietà) di doversi riferire al matricidio, in particolare al momento della preghiera, ma anche nel resto dei suoi discorsi. Il mantenimento dell'onore della casa a cui tanto si sentono legate²⁵ dipende anche dall'onore di Elettra.

23. Ciò non significa che il Coro instilli nei fratelli un desiderio di vendetta, bensì che il suo insegnamento fornisce una giustificazione divina a questo desiderio, poiché rivela il codice universale che si cela dietro l'oracolo di Apollo. Allo stesso modo, al v. 899, Pilade interverrà per ricordare questa legge a Oreste. Ciò che trattiene i fratelli è la paura dell'empietà del gesto: in questo senso, si può dire che il Coro li spinge all'azione, sgomberando i dubbi di sacrilegio che li inibiscono.

24. La dimostrazione più concreta del ruolo attivo del Coro all'interno delle *Coefore* si presenta nel colloquio tra Coro e nutrice ai vv. 766-782.

25. Come nota VALGIMIGLI (1964, 166), le donne del Coro non sono più giovani (v. 171), eppure sono state portate via dalle case paterne (vv. 75-77), e dunque presumibilmente fatte prigioniere in giovane età: lo studioso ne deduce che siano schiave non troiane, bensì presenti a palazzo da prima della partenza di Agamennone. Valgimigli, però, riconosce che Eschilo non fa menzione della provenienza delle donne, e che si tratta di una reticenza consapevole, atta a raffigurarle come parte integrante della reggia, legata alle sue sorti e ai suoi membri: lamentano le sventure della casa (vv. 49-54), piangono la morte del re come fosse il loro sovrano (vv. 81-83), hanno venerazione della tomba di Agamennone (v. 108), sono complici del piano di vendetta e si uniscono ai fratelli nell'intonazione del *kommos*. Se Eschilo avesse rivelato esplicitamente a quale paese o a quale gente appartene-

In effetti, in questo episodio è il Coro a insegnare a Elettra la lezione di Dike, come farà poi con Oreste durante il *kommos* (cf. vv. 306-314, 400-404). La domanda che Elettra si pone ai vv. 87s., infatti, è la stessa pronunciata da Oreste al principio del *kommos* (vv. 315-317): qual è la preghiera giusta da fare in tali circostanze? L'interrogativo ha un tratto di convenzionalità rituale che nel contesto della tragedia assume un significato nuovo, poiché il lamento per un uomo assassinato implica normalmente la richiesta di vendetta: ma sulle labbra dei due fratelli, questo atto di pietà tradizionale rischia di essere sacrilego (cf. v. 122).

La replica del Coro al v. 123 rassicura Elettra, ricordandole la morale del *δράσαντι παθεῖν* (v. 313)²⁶, espressa nella forma proverbiale tipica della saggezza popolare (cf. STANFORD 1942, 43-45); la sfumatura colloquiale è confermata dalla domanda breve che precede la massima (cf. p. 49). Il *πῶς δ' οὔ* del Coro, una domanda retorica che sollecita l'assenso silenzioso dell'interlocutore davanti all'autoevidenza dell'affermazione, attribuendole un senso d'inevitabilità (cf. DENNISTON 1954, 176), ribatte con forza all'esitazione che ha caratterizzato la posizione di Elettra fino a questo momento, proferendo la legge di giustizia che da qui in avanti autorizzerà le azioni di Elettra e poi di Oreste. Tuttavia, la peculiarità della situazione stride con la saggezza tradizionale proposta dal Coro, che attraverso l'uso del termine *ἄπλωστί* sembra fornire un'assicurazione quasi ironica della possibile semplicità/singularità del linguaggio (cf. GOLDHILL 1984, 115) a fronte del problema rimasto irrisolto della definizione di *φιλία*. In ogni caso, Elettra accetta il consiglio e sale sul tumulo a pregare nella maniera in cui è stata istruita. In effetti, attraverso la formulazione generica della risposta, il Coro le ha davvero suggerito una soluzione linguistica al suo problema: se, nel versare le libagioni, Elettra invocherà la vendetta sui nemici del padre, le sue parole non potranno dirsi empie, come ella ha paventato al v. 122. La strategia linguistica eufemica messa in atto durante tutto il dialogo si mantiene così operante anche nei versi della preghiera (vv. 124-151), questa volta su iniziativa del Coro, e non più solo di Elettra. In questo senso, l'insegnamento delle schiave le è prezioso, poiché permette di intonare la supplica che verrà presto esaudita dall'apparizione di Oreste, e che darà avvio al piano di vendetta. A livello di sviluppo drammatico, infatti, VERRALL (1893, XXI) legge la scena delle libagioni come l'introduzione fortuita del personaggio di Elettra sulla strada di Oreste: l'assistenza nella casa del nemico è evidentemente indispensabile; e questa assistenza gli

nevano, «tutto questo, appesantendo in certo modo la loro schiavitù, le avrebbe troppo rigidamente distinte e distaccate dalla casa e dalla famiglia di cui ora fanno parte» (p. 167).

26. Adotto per il v. 313 il testo trådito *δράσαντι παθεῖν*, accolto da WEST (1990). Nonostante PAUW (1745) abbia corretto il dativo nell'accusativo *δράσαντα*, seguito da PAGE (1972), la maggior parte degli studiosi concorda nell'accettare la tradizione, che trova paralleli in fr. 456 R.² e Plat. *Leg.* 872e. Come afferma VERRALL (1893, 44), la presenza di *τάδε* conferma che le parole *δράσαντι παθεῖν* sono citate in forma frammentaria, com'è tipico delle riprese proverbiali. GARVIE (1986, 127) concorda che la brevità ellittica è una marca proverbiale, e che pertanto è superfluo correggere in *δράσαντα*, che pure allineerebbe il passo ad Ag. 1564. La traduzione, con TUCKER (1901, 77), diventa così «to the doer, the suffering».

si offre provvidenzialmente al momento del suo arrivo, nella forma di un personaggio già impegnato nel suo medesimo rituale. La provvidenzialità dell'incontro tra i fratelli è sicuramente importante, come ha evidenziato VALGIMIGLI (1964, 168)²⁷: tuttavia, a livello di trama questa scena ha una rilevanza più specifica. Per KONISHI (1990, 146), l'obiettivo di Eschilo nella sequenza delle libagioni (vv. 22-163) sarebbe quello di rendere Oreste pienamente consapevole del ruolo che ci si aspetta che egli assuma al suo ritorno a casa: quello di vendicatore (δικηφόρος, v. 120). Questa posizione trova conferma nell'interpretazione di BASTA DONZELLI (1978, 102-135) riguardo alla scena del riconoscimento (vv. 164-234). Secondo la studiosa, l'atteggiamento di Elettra è una conferma visibile, per gli spettatori, del fatto che la ragazza è pronta ad accogliere nel fratello colui che riporterà giustizia, l'"amore della casa paterna e speranza di salvezza" (vv. 235s.), ed è la corrispondenza tra il suo desiderio e l'attitudine di Oreste a permettere che il riconoscimento avvenga²⁸. La preghiera di Elettra, all'altezza delle libagioni, non ha ancora posto in relazione le sue due speranze, che Oreste torni a casa e che qualcuno compia la vendetta, ma i vv. 212s. fanno credere che il ragazzo in ascolto sia stato spinto dalle parole della sorella a vedere il proprio ritorno come la risposta degli dèi alla prima parte della sua preghiera (vv. 130-139): e dunque forse anche alla seconda (vv. 142-144). In ogni caso, la scena ha dimostrato a Oreste, in un contesto non sospetto, la fedeltà della sorella e delle schiave nei suoi confronti, e la condivisione del desiderio di vendetta per Agamennone: ciò che lo spinge a rivelarsi liberamente nella scena del riconoscimento²⁹. La prima parte della preghiera, insomma, è ciò che fa sì che la comparsa di Oreste davanti alla sorella si costituisca come una risposta degli dèi alla sua supplica, e che dunque permette a Elettra di riconoscerlo nell'episodio che segue³⁰. Per

27. Secondo lo studioso, gli arrivi contemporanei di Oreste e di Elettra alla tomba del padre sono «espressione e conseguenza dello stesso ordine» (VALGIMIGLI 1964, 168) mandato da Apollo, al giovane per mezzo degli oracoli, a Clitemestra attraverso un sogno. La volontà divina, l'ineluttabilità della vendetta, sarebbe così visivamente rappresentata da questo incontro davanti agli occhi del pubblico.

28. Le considerazioni della studiosa toccano anche la funzione scenica complessiva del riconoscimento descritto da Eschilo che, attraverso la figura di Elettra e le sue aspettative, introdurrebbe il protagonista del dramma non solo come vendicatore, ma anche come salvatore della casa degli Atridi. Il ruolo drammatico della giovane, che non a caso si esaurisce nella prima metà della tragedia, sarebbe quello di rappresentare drammaticamente «il legame tra l'esule e la sua casa [...], la continuità dei diritti del γένος in assenza del legittimo erede» (BASTA DONZELLI 1978, 123). Il tema del riconoscimento, dunque, parrebbe già suggerire che il compimento della vendetta realizzerà pienamente il ritorno dell'erede defraudato, destinato a riacquisire i κτήνη del padre (cf. v. 1), i suoi beni e i suoi affetti; e mediatrice di questa reintegrazione sarebbe proprio Elettra, l'ultima discendente legata all'*oikos*, che riconosce e accoglie l'esule come suo fratello.

29. Per Elettra, la conferma della partecipazione di Oreste alla sua causa è data proprio dal fatto che l'identità dello straniero corrisponde alle sue aspettative: così, la scena del riconoscimento è per Elettra il corrispettivo della scena delle libagioni per Oreste.

30. Se, come ha notato MARTINA (1975, 72), le apparizioni del ricciolo e poi delle impronte corrispondono ad altrettante preghiere esaudite dagli dèi, il ritorno di Oreste è insieme la dimostrazione dell'incalzare della vendetta, per la quale Elettra ha pregato, e l'innescò del

quanto riguarda la seconda parte, la realizzazione del ritorno di Oreste — omparso in scena prima ancora che lei versi i libami — conferisce alla sua preghiera una sanzione di successo (cf. GOLDHILL 1984, 117).

Il tabù linguistico nelle *Coefore*

Dalla mia analisi risulta evidente come le strategie messe in atto segnalino svolte negli atteggiamenti e nelle argomentazioni dei personaggi che hanno una valenza tematica significativa. Emerge come Elettra fin dalla sua prima apparizione scelga consapevolmente e tacitamente di delegare al Coro l'evocazione verbale del matricidio, così come in séguito delegherà a Oreste il ruolo di vendicatore dell'*oikos*. Soprattutto, emerge il tabù linguistico imposto ai figli di Clitemestra, che illumina chiaramente la psicologia e il ruolo di entrambi all'interno della tragedia³¹. Contrariamente a quanto affermato da KONISHI (1990, 7), non si può dire che Oreste non scelga mai pienamente di compiere il matricidio; ma non si può dire neppure che questa decisione non gli appaia problematica. La scelta deliberata di evitare di menzionare il matricidio attesta che i figli di Agamennone (e, di riflesso, lo stesso tragediografo) sono pienamente consapevoli della gravità dell'atto a cui si apprestano. Questa consapevolezza della propria responsabilità personale, tuttavia, rischia di inibirli al momento dell'azione, come dimostrano le interrogative a catena espresse da Elettra in questo scambio, e come massimamente rappresentato nella domanda tragica di Oreste al v. 899, e per questo motivo i giovani scelgono di delegarla linguisticamente ad altri agenti fino a *dopo* aver compiuto il matricidio: scelta che rivela, oltre all'orrore ispirato dal gesto, la determinazione a non farsene scoraggiare³². L'adozione di una strategia specifica per non venire paralizzati dall'angoscia nel processo di attuazione del piano è

processo, che inizia materialmente ad avverarsi. Come nota GARVIE (1986, 98), la preghiera di Elettra viene esaudita dal ritorno di Oreste, proprio come la preghiera del ragazzo nel prologo aveva trovato immediata risposta nella comparsa di Elettra e del Coro. Oreste incoraggia Elettra a domandare che anche il resto delle sue preghiere venga esaudito, com'era pratica comune all'epoca: le preghiere esaudite dagli dèi in altre occasioni costituivano una sorta di precedente, di *da quia dedisti* (cf. NERI; CINTI 2017), da ricordare loro al momento di una nuova richiesta (cf. *e.g. Il.* I 451-455, XVI 236-238, Sapph. fr. 1 V.). In questo modo, il ragazzo rende chiara fin da subito la sua disponibilità a trasformarsi nell'eroe vendicatore (δικηφόρος, v. 120) per il quale la sorella ha versato libagioni. Dal momento in cui ricomincia a parlare, insomma, Oreste dimostra, «avendo constatato in entrambi una sola volontà» (MARTINA 1975, 80), di corrispondere alla disposizione della sorella, che sente la vicinanza del consanguineo, e che desidera affidargli il compito di vendicarla: ed ecco che Oreste conferma nel contempo l'identità dei loro sentimenti e il suo proprio desiderio di vendetta.

31. Preciso che, quando mi riferisco alla 'psicologia' dei personaggi, mi richiamo alla causalità 'regressiva' di cui parla Genette (1968, 20): ovvero, il testo della tragedia delinea per gli spettatori caratteri che il drammaturgo ha costruito in tal modo per un preciso fine drammatico.
32. Si noti che la delega rende partecipi di questa responsabilità anche i coreuti, e di conseguenza in qualche modo perfino il pubblico.

messa a punto per la prima volta con grande successo da Elettra proprio in questa sticomitia, che si svolge — è bene ricordare — davanti agli occhi del fratello Oreste, pronto a raccoglierla e a servirsene nelle scene successive. Come Elettra, infatti, anche Oreste agisce all'interno di una società per la quale il genitore è oggetto supremo di αἰδώς, inteso come forza che trattiene (cf. CAIRNS 1993, 2): non a caso, il verbo impiegato da Clitemestra per trattenerne la spada sguainata del figlio al v. 896, e da lui ripetuto al v. 899, è αἰδέομαι (cf. WINNINGTON-INGRAM 1983, 141). Per questo motivo, per tutta la prima parte del *kommos* fino ai vv. 434-438, Oreste evita di affermare la necessità del matricidio in maniera esplicita, incapace di usare una parola che spicca per la sua assenza (cf. LEBECK 1971, 123). La sua segreta ripugnanza per il gesto, che GARVIE (1986, XXXIII) nega affiori dal testo, è invece affermata a livello linguistico proprio da questo rifiuto costante di una contaminazione verbale, che consisterebbe nel proferire insieme i tre termini "io"/"madre"/"omicidio". Perfino nei discorsi seguenti al momento in cui il giovane, spinto dal Coro e da Elettra, osa parlare apertamente di uccisione (vv. 434-438), il soggetto dell'azione resterà sempre un agente 'altro' da lui, un mediatore che gli permetterà di accettare più liberamente questo gesto, a partire dal serpente in cui si identifica ai vv. 549s. L'unica volta che Oreste parlerà in prima persona pronunciando insieme questi tre termini, infatti, sarà nella domanda tragica per eccellenza del v. 899, che appunto esprime tutta la sua angoscia paralizzante, dopo che Clitemestra gli ha mostrato il seno; ma già nella sticomitia seguente, dopo la spettacolare rassicurazione di Pilade³³, questa affermazione esplicita non compare più, e a uccidere Clitemestra saranno, nell'ordine, la Moira (v. 911), la stessa Clitemestra (v. 923) e infine il destino del padre (v. 927). Soltanto dopo aver compiuto l'omicidio, nota GOLDHILL (1984, 117), Oreste è finalmente libero di pronunciare la parola "madre", che tra i vv. 986, 989, 1027, 1054 appare per la prima volta in modo ricorrente, a riconferma della censura volontaria imposta alle sue precedenti battute, quando ancora il ragazzo aveva bisogno di nascondere a sé stesso la gravità dell'atto al fine di riuscire a compierlo. La natura tragica dell'uccisione, infatti, si lega tutta alla compresenza dei poli 'madre' e 'figlio': in assenza di uno qualsiasi dei due, la missione di Oreste non sarebbe che un gesto naturale di vendetta. Proprio per rimarcare questa convivenza drammatica, Eschilo ricorda continuamente al pubblico l'orrore del gesto incombente, mostrando lo strazio di Oreste attraverso il suo tabù linguistico. È necessario, infatti, che il pubblico guardi all'azione innominabile del matricidio in modo abbastanza accondiscendente perché le sue simpatie restino comunque con Oreste; e, allo stesso tempo, che comprenda a pieno la gravità del nodo tragico tematizzato, abbastanza da provarne orrore e pietà (cf. Arist. *Po.* 1452b 30-34). Per TUCKER (1901, LIXs.), ci sono tre sistemi attraverso cui il poeta può convincere

33. Per una bibliografia sull'ingresso in scena di Pilade e il significato della sua unica battuta si vedano GARVIE 1986, I; PICKARD; CAMBRIDGE 1968, 135-140; TAPLIN 1977, 353; THOMSON 1966, 176; VALGIMIGLI 1964, 237; VERRALL 1893, XVII-XX.

il pubblico a giustificare il matricidio: il primo è quello di indugiare sull'enormità dei delitti di Clitemestra (l'adulterio, il tradimento, l'assassinio del suo re e marito, la crudeltà verso i figli, la tirannide); il secondo è quello di assegnarle una parte che attiri spontaneamente le antipatie del pubblico (ad esempio, facendola parlare con arroganza, crudeltà, empietà o ipocrisia); il terzo è quello di accumulare elementi 'esterni' che ribadiscano il principio della giustizia compensatrice, promossa attraverso l'oracolo, il Coro, o le diffuse rivendicazioni della *lex talionis*. Un drammaturgo che intenda assolvere completamente Oreste, senza lasciare alcuna empatia nei confronti di Clitemestra, userà tutti e tre questi strumenti (è il caso dell'*Elettra* di Sofocle); chi voglia mettere in dubbio la correttezza del gesto di Oreste e suscitare in questo modo la pietà del pubblico per i due fratelli, pieni di dolore e di rimorso per le loro azioni, smorzerà i toni di ciascuno di questi elementi, come appunto fa Euripide nella sua *Elettra*. Eschilo, invece, volendo presentare l'azione come giusta, ma allo stesso tempo contaminante, non può allontanare in maniera così completa il pubblico — né tantomeno Oreste — dalla madre: per questa ragione, trascura il secondo punto ed evita di esacerbare, con la condotta di Clitemestra, l'antipatia degli spettatori, rendendo in qualche modo condivisibili, seppure non vincenti, le parole della donna durante la sticomitia conclusiva³⁴. Il peso della giustizia e della religione, affiancato alle azioni turpi della donna, riesce a rendere accettabile al pubblico perfino il matricidio, che nel contesto si rivela un atto giusto, senza che però Eschilo nasconda né ai suoi personaggi, né al pubblico, la profonda problematicità del gesto (cf. TUCKER 1901, LXIII).

Conclusione

Con la mia analisi linguistica ho messo in luce gli atteggiamenti collaborativi che contraddistinguono i rapporti tra i personaggi in scena, in una sorta di rappresentazione verbale della cooperazione tra le diverse forze del dramma a raggiungere il loro fine tragico, il matricidio, che si consuma 'verbalmente' proprio nell'unica sticomitia competitiva dell'opera (cf. ROSENMEYER 1982, 205 e LANZA 1997, 198). Allo stesso tempo, le immagini che attraversano il dramma rimandano a un disegno unitario che caratterizza specificamente le *Coefore*, ovvero il versamento dei libami da parte di Elettra e Oreste per conto della regina, volto a placare Agamennone, che entro la fine del dramma si trasforma nel sangue di Clitemestra versato da Oreste per vendicare il padre. Se a un livello puramente razionale questa concorrenza di elementi volti al

34. Proprio alla luce di questa strategia, VALGIMIGLI 1964, 236 difende la sincerità delle perorazioni di Clitemestra ai vv. 896-898 e 908-929: «se Eschilo non avesse riespresso questo accento di madre, se non avesse rivalutata e rinnovata in Clitemestra la madre [...], questa scena non sarebbe quello che è nella sua angoscia truce. E i tre versi 896-898 sono essenziali non a questa scena soltanto, ma a tutta la tragedia, dove Oreste uccide la madre, non la moglie impudica e omicida».

medesimo fine può stridere con la concezione di verosimiglianza odierna, la sua subordinazione a un preciso fine poetico ne rende chiaro lo statuto strategico e intenzionale nella poesia eschilea.

Dal mio studio emerge inoltre che l'elaborazione di una strategia linguistica di importanza tematica fondamentale all'interno del dramma viene impostata a partire dal primo dialogo sticomitico proprio su iniziativa di Elettra, la figura che non a caso verrà messa in risalto dai tragediografi successivi nelle rispettive riscritture di questa tragedia. Il ruolo di Elettra, così palesemente subalterno a livello narratologico, non è per questo meno attivo nello sviluppo del dialogo: è la sua continua richiesta rivolta al Coro di osare di più, di spingersi dove lei non può, che porta le schiave a descrivere così esplicitamente la preghiera per il ritorno di Oreste, prossima alla realizzazione, e per la vendetta, che avverrà prima della fine del dramma. Come nota HANCOCK (1917, 8), è Elettra a stabilire la direzione del discorso attraverso le sue domande, e il suo scopo è esattamente quello di condurre il Coro a prendere l'iniziativa del discorso. Il ruolo della ragazza all'interno del dramma, come risulta chiaro con il procedere delle sticomitie, è quello di 'regista apparentemente debole': attraverso la sua insistita ritrosia, ella spinge i suoi interlocutori ad assumere un ruolo attivo, prima all'interno del dialogo, e in seguito nell'azione. Se in questo scambio la strategia messa in atto con il Coro si limita alla delega linguistica, nelle sticomitie seguenti lo stesso procedimento incoraggerà Oreste ad assumere in maniera dichiarata e decisa il suo ruolo di vendicatore del padre per conto di entrambi i fratelli.

Attraverso la reticenza linguistica messa a punto da Elettra ed impiegata poi da Oreste, il tabù del matricidio si propaga dal livello linguistico a quello drammatico, rendendo partecipi anche gli spettatori della tragicità insita nel gesto. Lo scontro è linguistico, prima che fattuale, poiché la realtà dell'uccisione è inevitabile, sia per i personaggi (è un ordine di Apollo), sia per il pubblico (cf. Arist. *Po.* 1453b 23-26): in discussione è piuttosto il suo significato, il modo in cui leggerla, se come matricidio o come legittima vendetta. Se è impossibile che Oreste nel momento culminante del dramma non uccida la madre, egli deve comunque sostenere la propria posizione ("non sto uccidendo mia madre; o, se devo riconoscere che si tratta di mia madre, non sono davvero io a ucciderla") davanti a un avversario che attraverso la sua stessa esistenza gli ricorda il contrario; gli scambi precedenti con Elettra e con il Coro lo hanno preparato a questo momento, ma sono avvenuti tra gente amica, che ha collaborato a rafforzare l'idea del giovane: questo è invece il banco di prova finale. Il successo di Oreste consiste nel riuscire a negare la realtà che Clitemestra gli prospetta; una negazione che gli consente di compiere l'omicidio al quale è destinato, ma non di sfuggire alle sue conseguenze oggettive, evitando la comparsa delle Erinni. Alla conciliazione di queste due posizioni è dedicata la tragedia successiva: l'obiettivo delle *Coe-fore* è quello di giungere all'omicidio di Clitemestra mostrando al pubblico tutto l'orrore che esso costituisce per l'eroe, e la sticomitia finale rappresenta l'ultima scena che prelude a tale momento. In questo modo, viene alla luce

la visione eschilea del nodo tragico delle *Coefore*, che è appunto la consapevolezza dell'orrore pienamente cosciente e responsabile insito nell'atto matricida, del suo carattere insieme necessario e inaccettabile.

BIBLIOGRAFIA

- D. BAIN 1977, *Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford.
- S.J. BAKKER; G.C. WAKKER (edd.) 2009, *Discourse Cohesion in Ancient Greek*, Leiden-Boston.
- G. BASTA DONZELLI 1978, *Studio sull'Elettra di Euripide*, Catania.
- L. BATTEZZATO 1995, in DI BENEDETTO; MEDDA; PATTONI; BATTEZZATO 1995 [q.v.].
- E. BENVENISTE 1969, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris.
- F.H. BOTHE 1831, *Poetae Scenici Graecorum*, IX, Lipsiae.
- D.L. CAIRNS 1993, *Aidos: the psychology and ethics of honour and shame in ancient Greek literature*, Oxford.
- V. CITTI 1994, *Eschilo e la lexis tragica*, Amsterdam.
- V. CITTI 2006, *Studi sul testo delle Coefore*, Amsterdam.
- C. COLLARD 1980, «On stichomythia», *LCM* 5.4, pp. 77-85.
- D.J. CONACHER 1987, *Aeschylus' Oresteia. A Literary Commentary*, Toronto.
- A.M. DALE 1969, *Collected Papers*, Cambridge.
- J.D. DENNISTON 1954² [1934], *The Greek Particles*, Cambridge.
- J.D. DENNISTON 1960 (1939), *Euripides' Electra*, Oxford.
- V. DI BENEDETTO; E. MEDDA; M.P. PATTONI; L. BATTEZZATO 1995, *Eschilo. Oresteia*, Milano.
- V. DI BENEDETTO; E. MEDDA 1997, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino.
- G. DINDORF 1827, *Aeschyli tragoediae ex recensione Ricardi Porsoni passim reficta*, Lipsiae.
- K.J. DOVER 1983, *La morale greca all'epoca di Platone e di Aristotele*, trad. it., Brescia (ed. or. Oxford 1974).
- F.R. EARP 1948, *The Style of Aeschylus*, Cambridge.
- E. FRAENKEL 1950, *Aeschylus: Agamemnon*, Oxford.
- M. GAGARIN 1976, *Aeschylean Drama*, Berkeley-Los Angeles.
- A.F. GARVIE 1986, *Aeschylus, Choephoroi*, Oxford.
- G. GENETTE 1968, «Vraisemblance et motivation», *Communications* 11, pp. 5-21.
- S. GOLDHILL 1984, *Language, Sexuality, Narrative. The Oresteia*, New York.
- J. GOULD 1978, «Dramatic character and 'human intelligibility' in Greek tragedy», *PCPS* 24, pp. 43-67.
- J. GOULD 1980, «Law, custom and myth: aspects of the social position of women in classical Athens», *JHS* 100, pp. 38-59.
- L.H.G. GREENWOOD 1953, *Aspects of Euripidean Tragedy*, Cambridge.
- A. GROSS 1905, *Die Stichomythie in der Griechischen Tragödie und Komödie*, Berlin.

- J.L. HANCOCK 1917, *Studies in Stichomythia*, Chicago.
- J.A. HARTUNG 1853, *Aeschylus' Werke*, Leipzig.
- S. IRELAND 1994, «Stichomythia in Aeschylus: the dramatic role of syntax and connecting particles», *Hermes* 102, pp. 509-524.
- W. JENS 1955, *Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie*, München.
- J. JONES 1962, *On Aristotle and Greek Tragedy*, London .
- H. KONISHI 1990, *The Plot of Aeschylus' Oresteia. A Literary Commentary*, Amsterdam.
- M. LANDFESTER 1966, *Das griechische Nomen 'philos' und seine Ableitungen*, Hildesheim.
- D. LANZA 1997, *La disciplina dell'emozione: un'introduzione alla tragedia greca*, Milano.
- A. LEBECK 1971, *The Oresteia. A Study in Language and Structure*, Cambridge, Mass.
- C. W. MACLEOD 1982, «Politics and the Oresteia», *JHS*, pp. 124-144.
- A. MARTINA 1975, *Il riconoscimento di Oreste nelle Coefore e nelle due Elettre*, Roma.
- D.J. MASTRONARDE 1979, *Contact and Discontinuity. Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Scene*, Berkeley.
- G. MATINO 1998, *La sintassi di Eschilo*, Napoli.
- E. MEDDA; M.P. PATTONI 1997, *Sofocle. Aiace, Elettra*, Milano.
- C. NERI; F. CINTI 2017, *Saffo. Poesie, frammenti e testimonianze*, Milano.
- D. PAGE 1972, *Aeschyli septem quae supersunt Tragoedias*, Oxonii.
- F.A. PALEY 1870, *The Tragedies of Aeschylus*, London.
- M.P. PATTONI 1997, in MEDDA; PATTONI 1997 [q.v.]
- W.A. PICKARD-CAMBRIDGE 1968 [1952], *The Dramatic Festivals at Athens*, Oxford.
- R. PORSON 1827, in DINDORF 1827 [q.v.]
- R. REHM 1994, *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton.
- T.G. ROSENMEYER 1982, *The Art of Aeschylus*, Berkeley.
- H. SACKS; E.A. SCHEGLOFF; G. JEFFERSON 1974, «A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation», *Language* L/4-1, pp. 696-735.
- L. SCHUREN 2014, *Shared Storytelling in Euripidean Stichomythia*, Amsterdam.
- R. SEAFORD 1986, «Wedding ritual and textual criticism in Sophocles' Women of Trachis», *Hermes* 114, pp. 50-59.
- R. SEAFORD 1990, «The imprisonment of women in Greek tragedy», *JHS* 110, pp. 76-90.
- D. SHALEV 2001, «Illocutionary clauses accompanying questions in Greek drama and in Platonic dialogue», *Mnemosyne* 54, 4, pp. 531-561.
- W.B. STANFORD 1942, *Aeschylus in His Style. A Study in Language and Personality*, Dublin.
- O. TAPLIN 1977, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.

- G. THOMSON 1966, *The Oresteia of Aeschylus*, Amsterdam.
- T.G. TUCKER 1901, *The Choephoroi of Aeschylus*, Cambridge.
- M. VALGIMIGLI 1964, *Poeti e filosofi di Grecia*, Firenze.
- E. VAN EMDE BOAS 2017, «Analyzing Agamemnon: conversation analysis and particles in Greek tragic dialogue», *CPh* 112, pp. 411-434.
- A.W. VERRALL 1893, *The Choephoroi of Aeschylus*, Cambridge.
- M.L. WEST 1990, *Aeschyli Tragoediae cum incerti Poetae Prometheus*, Stuttgart.
- U. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1895, *Euripides: Herakles*, Berlin.
- R.P. WINNINGTON-INGRAM 1983, *Studies in Aeschylus*, Oxford.
- F.I. ZEITLIN 1996, *Playing the Other. Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama*, Chicago.