

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PARMA

DOTTORATO DI RICERCA IN

*FILOLOGIA GRECA E LATINA
(E FORTUNA DEI CLASSICI)*

XXVII ciclo

**Macchine teatrali e funzionalità drammaturgica
nella tragedia classica greca**

Coordinatore:
Chiar.mo Prof. Giuseppe Gilberto Biondi

Tutor:
Prof.ssa Anika Nicolosi

Dottorando: Tiziano Mariani

PREMESSA

Come noto, il teatro greco classico era caratterizzato da notevoli limiti e da una sostanziale povertà tecnica. Il drammaturgo poteva talora farvi fronte ricorrendo alla cosiddetta *convenzione scenica*, per cui gli spettatori dovevano immaginare ciò che sulla scena non era possibile realizzare e, in questa operazione, erano aiutati dalle dettagliate descrizioni del poeta.

Tuttavia, alcune macchine rudimentali potevano essere utilizzate per rispondere a particolari esigenze. Tra queste, la *mechané*, una specie di gru, serviva a tenere sospeso in aria o a far approdare sul tetto un personaggio in atto di volare; invece l'*ekkyklema* era impiegato per rendere visibile, in una sorta di *tableau*, l'interno della facciata scenica occupato da più persone e da oggetti di vario tipo. Se e quando tali macchine furono utilizzate nel teatro greco è tuttora oggetto di dibattito, soprattutto in ragione del fatto che le testimonianze antiche e scoliastiche che vi fanno riferimento sono tutte successive al V secolo.

Con la presente ricerca intendo esaminare, orientativamente in ordine cronologico, i passi tragici a proposito dei quali si discute, in modo specifico, sull'uso dell'*ekkyklema* (*Agamennone*, vv.1372 ss.; *Coefore*, vv.869-930 e 973-1076; *Eumenidi*, vv.64-233; *Aiace*, vv.344-594, 815-865, 891 ss.; *Antigone*, vv.1293 ss.; *Edipo Re*, vv.1297 ss.; *Elettra*, vv.1458 ss.), della *mechané* (*Prometeo*, vv.1-396, ss.; *Alcesti*, vv.1-76; *Medea*, vv.1316 ss.; *Andromaca*, vv.1226 ss.; *Supplici*, vv.1183 ss.; *Troiane*, vv.1-92; *Ione*, vv.1-59 e 1549 ss.; *Ifigenia in Tauride*, vv.1435 ss.; *Elena*, vv.1642 ss.; *Filottete*, vv.1409 ss.; *Oreste*, vv.1567 ss.; *Baccanti*, vv.1-63 e 1330 ss.), o sull'uso di entrambe (*Ippolito*, vv.1-56, 170 ss., 808 ss., 1283 ss.; *Ecuba*, vv.1-58 e 1049 ss.; *Eracle*, vv.822-875 e 1028 ss.; *Elettra*, vv.1172 ss.).

Alle seguenti tragedie è dedicato un capitolo specifico: *Prometeo*, *Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*; *Aiace*, *Antigone*, *Edipo re*, *Filottete*; *Medea*, *Ippolito*, *Ecuba*, *Eracle*. Inoltre, ho scelto di analizzare in uno stesso capitolo l'*Elettra* di Sofocle e l'*Elettra* di Euripide, prendendo spunto da un celebre articolo di Wilamowitz (*Die beiden Elekten*): prossimità cronologica, identità di contenuto, possibilità di analisi contrastive mi hanno spinto in questo senso.

Gli altri passi sono stati analizzati in un capitolo introduttivo ai passi euripidei, dedicato al prologo espositivo e al *deus ex machina* (pp.113-122).

Dunque, alla *Premessa* (pp.2-3) e alla *Nota bibliografica* (pp.4-23) segue una

Introduzione incentrata su alcuni elementi di civiltà teatrale greca (pp.24-34), con un'importante appendice dedicata a Eschilo (pp.35-38).

Quindi, dopo i capitoli monografici, il lavoro si chiude con un capitolo conclusivo, in cui sono riassunti i risultati dell'analisi condotta nella presente ricerca (pp.168-174), e un *Indice* (p.175).

Per il testo di Eschilo mi sono attenuto all'edizione di West (*Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheus*, edidit M. L. West, Stuttgartiae 1990); per il testo di Sofocle all'edizione di Lloyd-Jones-Wilson (*Sophoclis fabulae*, recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt H. Lloyd-Jones et N.G. Wilson, Oxonii 1990); per Euripide a quella di Diggle (*Euripidis fabulae*, tomus II, recognovit brevique adnotatione critica instruxit J. Diggle, Oxonii 1981).

Per le abbreviazioni degli autori antichi citati e dei loro testi mi sono attenuto a quelle proposte da LSJ; tuttavia, cito Eschilo con *Aesch.*, Sofocle con *Soph.* ed Euripide con *Eur.*

BIBLIOGRAFIA

Studi

- AELION 1983=R. Aéliion, *Euripide Héritier d'Eschyle*, Parigi 1983.
- ALBINI 1992=U. Albini – G. Petrone, *Storia del teatro*, Milano 1992.
- ANDRISANO 2004=A.M. Andrisano, *Il prologo delle Eumenidi eschilee. Clitemestra immagine di sogno (vv.104 ss.)*, <<Dioniso>> N.S. 3, 2004, 36-51.
- ANDRISANO 2011= A.M. Andrisano, *Il teatro è un'arte visiva*, <<Dionysus ex machina>> 2, 2011, rivista on line (www.dionysusexmachina.it). Dalla mostra *In scaena. Il teatro di Roma antica*, Roma, Colosseo, 3 ottobre 2007-17 febbraio 2008.
- ANTI 1947=C. Anti, *Teatri Greci Arcaici da Minosse a Pericle*, Padova 1947.
- ANTI 1948=C. Anti, *L'<<Oresteia>> come la rappresentava Eschilo*, Padova 1948.
- ARNOTT 1962=P. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Oxford 1962.
- ARNOTT 1987=W.G. Arnott, *The time-scale of Menander's Epitrepontes*, <<Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik>> 70, 1987, 19-31.
- AVEZZU' 1998=G. Avezzu', *Il teatro tragico in Storia della civiltà letteraria greca e latina*, diretta da I. Lana e E.V. Maltese, I, *Dalle origini al IV secolo*, Torino 1998, 236-457.
- AVEZZU' 2007=G. Avezzu', *Esegesi e annotazioni drammaturgiche negli <<scholia vetera>> sofoclei*, in *La cultura letteraria antica. Persistenza, innovazione, trasmissione*. Atti del convegno COFIN 2003, Università di Tor Vergata, 19-21 settembre 2005, a cura di R. Pretagostini ed E. Dettori, Roma 2007.
- BAIN 1981=D. Bain, *Masters, Servants and Orders in Greek Tragedy. A Study of Some Aspects of Technique and Convention*, Manchester 1981.
- BASTA DONZELLI 1978=G. B. Basta Donzelli, *Studio sull'Elettra di Euripide*, Catania 1978.
- BATES 1930=W.N. Bates, *Euripides, a student of human nature*, Philadelphia 1930.
- BATES 1940=W.B. Bates, *Sophocles Poet and Dramatist*, Philadelphia 1940.
- BATTEZZATO 1995=L. Battezzato, *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa 1995.
- BEARE 1950=W. Beare, *The Roman Stage*, London 1950.
- BELARDINELLI 1990=A.M. Belardinelli, *Menandro: scene vuote e legge dei tre attori*, <<Dioniso>> 60, 1990, 45-60.
- BELARDINELLI 2000=A.M. Belardinelli, *A proposito dell'uso e della funzione*

- dell'ekkyklema: *Eur. Hipp.* 170-266, 808-1101; *Men. Asp.* 309-399, *Dysk.* 689-758a, <<Seminari Romani di Cultura Greca>> III, 2, 2000, 243-265.
- BELARDINELLI 2005=A.M. Belardinelli, *La parodo del Coro nelle tragedie greche: alcune riflessioni sui movimenti scenici*, <<Seminari Romani di Cultura Greca>>, VIII, 1, 2005, 13-43.
- BETHE 1896=E. Bethe, *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum*, Leipzig 1896.
- BETHE 1934=E. Bethe, *Ekkyklema und Thyroma*, <<Rheinisches Museum>> 83, 1934, 21-38.
- BIEBER 1961=M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton 1961².
- BLASINA 2003=A. Blasina, *Eschilo in scena. Damma e spettacolo nell'Oresteia*, Stuttgart 2003.
- BONANNO 2006= M.G. Bonanno, *L'ekkyklema di Aristofane: un dispositivo paratragico?*, in *KOMODOTRAGODIA - Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a. C.*, Atti del convegno, Pisa 24-25 giugno 2005, Pisa 2006, 69-82.
- BONDESTAINER 1893=E. Bondesteiner, *Szenische Fragen über den Ort des Auftretens und Abgehens von Schauspielern und Chor in Griechischen Drama*, <<Jahrbücher für Classische Philologie>> Suppbd. 19, 1893, 637-808.
- BROWN 1982=A.L. Brown, *Some Problems in the Eumenides of Aeschylus*, <<Journal of Hellenic Studies>> 102, 1982, 26-32.
- BLUME 1978=H. D. Blume, *Einführung in das Antike Theaterwesen*, Darmstadt 1978.
- BULLE 1937=H. Bulle, *Das Theater zu Sparta*, München 1937.
- BURZACCHINI 1999=G. Burzacchini, *L'umanizzazione dell'eroe: struttura e fortuna dell'«Eracle» di Euripide*, in *Studi sulla tradizione classica per Mariella Cagnetta*, a cura di L. Canfora, Bari 1999, 61-101.
- CAPPS 1891=E. Capps, *The Greek Stage according to the Extant Drama*, <<Transactions and Proceedings of the American Philological Association>> 22, 1891, 5-78.
- CERRI 1975= G. Cerri, *Il linguaggio politico nel Prometeo di Eschilo, Saggio di semantica*, Roma 1975.
- COMOTTI 1989=G. Comotti, *Scenografia e spettacolo: le macchine teatrali*, <<Dioniso>> 59, II, 1989, 283-296.
- CRISCUOLO 1998=U. Criscuolo, *Il secondo prologo nella tragedia greca*, in

Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego, eds. E. Garcia Novo-I. Rodriguez Alfageme, Madrid 1998, 67-83.

CSAPO-SLATER 1995=A.Csapo – W.J Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, 1995.

DALE 1956=A. M. Dale, *Seen and Unseen on the Greek Stage: a Study in Scenic Convention*, <<Wiener Studien>> 69, 1956, 96-106 (=Dale 1969, 119-129).

DALE 1969=A.M. Dale, *Collected Papers*, Cambridge 1969.

DALE 1969a=A. M. Dale, *Interior Scenes and Illusion in Greek Drama*, in Dale 1969, 259-271.

DEARDEN 1976=A.W. Dearden, *The Stage of Aristophanes*, London 1976.

DEL CORNO 1991=D. Del Corno, *Indicazioni di tempo nella scenografia verbale della commedia greca*, in *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, Palermo 1991, 275-281.

DI BENEDETTO 1971=V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino 1971.

DI BENEDETTO 1978= V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca, Ricerche su Eschilo*, Torino 1978.

DI BENEDETTO 1983=V. Di Benedetto, *Sofocle*, Firenze 1983.

DI BENEDETTO 1984=V. Di Benedetto, *La casa, il demone e la struttura dell'Oresteia*, <<Rivista di Filologia e di Istruzione Classica>> 112, 1984, 385-406.

DI BENEDETTO 1989=V. Di Benedetto, *Spazio e messa in scena nelle tragedie di Eschilo*, <<Dioniso>> 59, II, 1989, 65-101.

DI BENEDETTO-MEDDA 1997=V. Di Benedetto – E. Medda, *La Tragedia sulla Scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997.

DI MARCO 2000=M. Di Marco, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma 2000.

DI MARCO 2007= M. Di Marco, *Le lacrime assetate di Elettra: Aesch. Cho. 185-186*, <<Paideia>> 2007, 62, 301-344.

DÖRPFELD 1886=W. Dörpfeld, *apud Moeller* 1886.

DÖRPFELD-REISCH 1896=W. Dörpfeld – E. Reisch, *Das griechische Theater; Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theater und anderer griechischer Theater*, Athens 1896.

DOVER 1966=K. Dover, *The skene in Aristophanes*, <<Proceedings of the Cambridge Philological Society>> 12, 1966, 2-17.

EVANS 1991=A. S. Evans, *A reading of Sophocles' Ajax*, <<Quaderni Urbinati di

- Cultura Classica>> 38, 1991, 69-85.
- EXON 1900=B.Exon, *A new theory of the ekkyklema*, <<Hermathema>> 11, 1900, 132-143.
- FANTUZZI 1990=M. Fantuzzi, *Sulla scenografia dell'ora (e del luogo) nella tragedia greca*, <<Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici>> 24, 1990, 9-30.
- FIECHTER 1950=E. Fiechter, *Das Dionysos-Theater in Athen, IV, Das Theater im Piraeus, das Theater auf Thera*, Stuttgart und Köln 1950.
- FLICKINGER 1938=R. C. Flickinger, *The Greek Theatre and its Drama*, Chicago 1938.
- FLICKINGER 1939=R.C. Flickinger, *Off-stage speech in Greek tragedy*, <<Classical Journal>> 34, 1939, 355-360.
- FRISS JOHANSEN 1964=H. Friss Johansen, *Die Elektra des Sophokles*, <<Classica et Mediaevalia>> 25, 1964, 9-32.
- GARDINER 1979-1980=B.P. Gardiner, *The Staging of the Death of Ajax*, <<Classical Journal>> 75, 1979-1980, 10-14.
- GARZYA 1961=A.Garzya, *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*, Napoli 1961.
- GEBHARD 1974=E. Gebhard, *The Form of the Orchestra in the Early Greek Theater*, <<Hesperia>> 43, 1974, 428-440.
- GHIRON-BISTAGNE 1977=P. Ghiron-Bistagne, *Iconografia delle Coefore e problemi scenici*, <<Dioniso>> 48, 1977, 203-231.
- GOOSSENS 1962=R. Goessens, *Euripide et Athènes*, Bruxelles 1962.
- GRISOLIA 2001=R. Grisolia, *Struttura e tecnica drammatica negli scolî antichi ai testi drammatici*, Napoli 2001.
- HAIGH 1896=A.E. Haigh, *The tragic Drama of the Greek*, Oxford 1896.
- HAIGH 1907=A. E. Haigh, *The Attic Theatre*, Third edition revised and in part rewritten by A. W. Pickard-Cambridge, Oxford 1907.
- HAMILTON 1978=R. Hamilton, *Announced Entrances in Greek Tragedy*, <<Harvard Studies in Classical Philology>> 82, 1978, 63-82.
- HAMMOND 1972=N. G. L. Hammond, *The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus*, <<Greek Roman and Byzantin Studies>> 13, 1972, 387-450.
- HAMMOND 1988=N.G.L. Hammond, *More on conditions of production to the death of Aeschylus*, <<Greek Roman and Byzantine Studies>> 29, 1988, 5-33.
- HEAT 1987=M. Heart, *The Poetics of Greek Tragedy*, London 1987.
- HEAT-OKELL 2007=Heat, M.F. - Okell, E.R., *Sophocles' Ajax: expect the unexpected*,

- <<Classical Quarterly>> n. s. 57, 2007, pp. 363-380.
- HERBSE 1984=H. Herbse, *Studien zum Prolog der Euripideischen Tragödie*, Berlin 1984.
- HOURMOUZIADES 1965=N. C. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides. Form and Function of the Scenic Space*, Athens 1965.
- JENS 1971=W. Jens, *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971.
- JOERDEN 1960=K. Joerden, *Hinterszenischer Raum und Auszerszenischer Zeit*, Tübingen 1960.
- JOUANNA 2001=J. Jouanna, *La double fin du Philoctète de Sophocle: rythme et spectacle*, <<Revue des Etudes Grecques>> 114, 2001, 359-382 (e cfr. anche *La doppia fine del Filottete di Sofocle: rotture e continuità*, in *Il dramma sofocleo. Testo, lingua, interpretazione*, Atti del Seminario Internazionale, Verona 24-26.01.2002), a cura di G. Avezzi, Stuttgart-Weimar 2003, 155-178.
- KAIMIO 1970=M. Kaimio, *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and the Number Used*, Helsinki 1970.
- KÄPPEL 1998=L. Käppel, *Die Konstruktion der Handlung der Orestie des Aischylos, die Makrostruktur des Plot als Sinnträger in der Darstellung des Geschlechterfluchs*, München 1998.
- KNOX 1961=B.M. W. Knox, *The Ajax of Sophocles*, <<Harvard Studies in Classical Philology>> 65, 1961, 1-37.
- KNOX 1972=B.M. W. Knox, *Aeschylus and the third actor*, << American Journal of Philology >> 93, 1972, 104-124.
- LANZA 1992=D. Lanza, *La poesia drammatica: i caratteri generali, il dramma satiresco*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, direttori G. Gambiano, L. Canfora, D. Lanza, vol 1.1, Roma 1992, pp. 279-300.
- LANZA 1997=D. Lanza, *La disciplina dell'emozione: un'introduzione alla tragedia greca*, Milano 1997.
- LEBECK 1967=A. Lebeck, *The first stasimon of Aeschylus' Choephoroi: Myth and Mirror Image*, <<Classical Philology>> 62, 1967, 182-184.
- LEY 1986=G. Ley, *A scenic Plot of Sophocles' Ajax and Philoctetes*, << Eranos >> 86, 1986, 85-115.
- LEY-EVANS 1985=G. Ley – M. Evans, *The Orchestra as acting Area in Greek tragedy*, <<Ramus>>14, 1985, 75-84.
- LESKY 1931=A. Lesky, *Die Orestie des Aischylos*, <<Hermes>> 66, 1931, 190-214.

- LESKY 1956=A.Lesky, *Tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1956 (= *La poesia tragica dei Greci*, trad. P. Rosa, Bologna 1996).
- LESKY 1962=A. Lesky, *Storia della letteratura greca*, vol. I, trad. F.Codino, Milano 1962. Titolo originale *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern 1957 (München 1973 3^a ed.).
- LESKY 1966=A. Lesky, rec. a Hourmouziades' *Production and Imagination in Euripides*, <<Gnomon>> 38, 1966, 740-745.
- LLOYD-JONES 1965=H. Lloyd-Jones, *A problem in the Tebtunis Inachus-Fragment*, <<Classical Review>> 15, 1965, 241-243 [ora in *Greek Epic, Lyric, and Tragedy. The Academic Papers of Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford 1990, 397-399].
- LOSSAU 1999=M. J. Lossau, *Aeschylus*, Darmstadt, 1999.
- MAHR 1938=A.C. Mahr, *The Origin of the Greek Tragic Form*, New York 1938.
- MAKURDY 1905=G.H.Makurdy, *The Chronology of the Extant Plays of Euripides*, diss. Columbia University 1905.
- MASTROMARCO 1994=G. Mastromarco, *Introduzione ad Aristofane*, Roma-Bari 1994.
- MASTRONARDE 1979=D. J. Mastronarde, *Contact and Discontinuity. Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, Berkeley and Los Angeles 1979.
- MASTRONARDE 1990=D. J. Mastronarde, *Actors on High: the Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama*, <<Classical Antiquity>> 9, 1990, 247-294.
- MASTRONARDE 2010=D.J. Mastronarde, *The art of Euripides, Dramatic, Technique and Social context*, Cambridge 2010.
- MEDDA 1999=E. Medda, *La casa e la città: spazio scenico e spazio drammatico nell'Oreste di Euripide*, <<Studi Italiani di Filologia Classica>> 17, 1999, 12-65.
- MELCHINGER 1974=S. Melchinger, *Das Theatre der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*, München 1974.
- MILLS 1980-1981=S. P. Mills, *The death of Ajax*, <<Classical Journal>> 76, 1980-1981, 129-135.
- MONACO 1982=G. Monaco, *La scena allargata in Eschilo*, <<Dioniso>> 53, 1982, 5-18.
- MONACO 1984-1986=G. Monaco, *La scena allargata in Sofocle*, <<Dioniso>> 55-56, 1984-1986, 7-16.
- MÜLLER 1886=A.Moeller, *Lehrbuch der Griechischen Bühnenaltertümer*, Freiburg

1886.

MURRAY 1940=G. Murray, *Aeschylus The Creator of Tragedy*, Oxford 1940.

NAVARRE 1901=O. Navarre, rec. a C. Exon, *A new theory of the ekkyklema* <<*Hermathema*>> .XI XXVI, 1900, 132-143), <<*Revue des Etudes Anciennes*>> 3, 1901, 102-103.

NAVARRE 1925=O. Navarre, *Le théâtre grec. L'édifice, l'organisation matérielle, les représentations*, Paris 1925.

NEWIGER 1979=H. J. Newiger, *Drama und Theater*, in *Das Griechische Drama*, herausgegeben von G. A. Seek, Darmstadt 1979, 434-503.

NEWIGER 1985=H. J. Newiger, rec. A. S. Melchinger, *Das Theater der Tragödie*, München 1974, in <<*Gnomon*>> 57, 1985, 401-408.

NEWIGER 1989=H. J. Newiger, *Ekkyklema e mechané nella messa in scena del dramma greco*, <<*Dioniso*>> 59, 1989, 173-185 (= *Ekkyklema und Mechané in der Inszenierung des griechischen Dramas*, <<*Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*>> 16, 1990, 33-42=*Drama und Theater. Ausgewählte Schriften zum griechischen Drama*, Stuttgart 1996, 96-106).

OWEN 1936=A.S. Owen, *The date of Sophocles' Electra*, in *Greek Poetry and Life. Essays presented to G. Murray*, Oxford 1936, 145-157.

PARK POE 1992=P.J. Park Poe, *Entrance-annoncements and entrance-speeches in Greek Tragedy*, <<*Harvard Studies in Classical Philology*>> 94, 1992, 121-156.

PATHMANATHAN 1965=R. Sri Pathmanathan, *Death in Greek Tragedy*, <<*Greece and Rome*>> 12, 1965, 2-14.

PATTONI 1987= M.P. Pattoni, *L'autenticità del Prometeo incatenato di Eschilo*, Pisa 1987.

PATTONI 2007= M.P. Pattoni, *Eschilo, Coefore 969-971*, <<*Rheinisches Museum*>> 2006 149 (1), 1-30.

PERROTTA 1935=G. Perrotta, *Sofocle*, Messina 1935.

PETERSMANN 1971=H. Petersmann, *Philologische Untersuchungen zur antiken Bühnentür*, <<*Wiener Studien*>> 5, 1971, 91-109.

PICKARD-CAMBRIDGE 1946=A. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford 1946.

PICKARD-CAMBRIDGE 1968=A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Second Edition revised by J. Gould and D. M. Lewis, Oxford, 1968² (= *Le feste drammatiche di Atene*, trad. A. Blasina, Scandicci 1996).

- POHLENZ 1930=M. Pohlenz, *Die griechische Tragödie*, I-II, Leipzig und Berlin 1930.
- PÖHLMANN 1986=E. Pöhlmann, *Die Bühne und Handlung im Aias des Sophokles*, <<Antike und Abendland>>, 32, 1986, 20-32.
- PÖHLMANN 1989=E. Pöhlmann, *Scene di ricerca e di inseguimento nel teatro attico del quinto e quarto secolo. (La tecnica teatrale delle Eumenidi, dell'Aiace, degli Acarnesi e del Reso)*, in L. de Finis (a cura di), *Scena e spettacolo nell'antichità. Atti del convegno internazionale di Studio. Trento, 28-30 marzo 1988*, Firenze 1989, 89-109.
- POLACCO 1990=A. Polacco, *Problemi di scenografia nell'Aiace*, <<Numismatica e Antichità Classica>> 19, 1990, 77-97.
- REES 1911=K. Rees, *The significance of the parodoi in the Greek Theatre*, <<American Journal of Philology>> 32, 1911, 377-402.
- REES 1915=K. Rees, *The function of the Prothyron in the Production of greek Plays*, <<Classical Philology>> 10, 1915, 117-138.
- REHM 1988=R. Rehm, *The Staging of Suppliant Plays*, <<Greek Roman and Byzantine Studies>> 29, 1988, 263-307.
- REINHARDT 1947=K. Reinhardt, *Sophokles*, Frankfurt 1947³.
- REINHARDT 1949=K. Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Bern 1949.
- RICHTER 1892=P. Richter, *Zu dramaturgie des Äschylos*, Leipzig 1892.
- ROBERT 1896=C. Robert, *Die Scenerie des Aias und der Eirene des Prometheus*, <<Hermes>> 31, 1896, 530-577.
- ROBERTS 1984=D. Roberts, *Apollo and his Oracle in the Oresteia*, Göttingen 1984.
- RODE 1966=J. Rode, *Untersuchungen zur Form des Aischyleischen Chorlieders*, Tübingen 1966.
- ROSENMEIER 1982=T. G. Rosenmeier, *The Art of Aeschylus*, Berkeley 1982.
- ROSSI 1999=L. Rossi, *Strategie oratorie nelle Eumenidi di Eschilo*, <<Seminari Romani di Cultura Greca>> II, 2, 1999, 199-214.
- ROUX 1961=J. Roux, *A propos du décor dans les tragedies d'Euripides*, <<Revue des Etudes Grecques>> 74, 1961, 25-60.
- RUSSO 1984=C. F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1984² (= *Aristophanes Author for the Stage*, Revised and expanded English Edition, English Translation by K. Wren, London and New York 1994).
- SAÏD 1989=S. Saïd, *L'espace d'Euripide*, <<Dioniso>> 59, 1989, II, 107-136.
- SCOTT 1984=W. Scott, *Splitting choral lyrics in Oresteia*, <<American Journal of Philology>> 105, 1984, 150-165.

- SCULLION 1994=S. Scullion, *Three Studies in Athenian Dramaturgy*, Stuttgart 1994.
- SCULLION 2002=S. Scullion, *Tragic dates*, <<Classical Quaterly>> N.S. 52 (1), 81-101.
- SEALE 1982=C. Seale, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, London&Cambera 1982.
- SEGAL 1995=C. Segal, *Sophocles' Tragic World*, Oxford 1995.
- SIDER 1978=D. Sider, *Stagecraft in the Oresteia*, <<American Journal of Philology>> 99, 1978, 12-27.
- SNELL 1951=B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino 1951.
- SOMMERSTEIN 1996=A.H. Sommerstein, *Aeschylean Tragedy*, Bari 1996.
- SOMMERSTEIN 2002=A.H. Sommerstein, *Greek Drama and Dramatists*, London and New York 2002.
- SPITZBARTH=A. Spitzbarth, *Untersuchungen zur spieltechnik der Griechischen Tragödie*, Zürich 1946.
- SPRANGER 1925=J. A. Spranger, *The political element in the Heraclidae of Euripides*, <<Classical Quaterly>> 19, 1925, 117-129.
- STEIGER 1897=H. Steiger, *Warum schrieb Euripides seine Elektra*, <<Philologus>> 56, 1897, 561-600.
- STELLUTO 1990=S. Stelluto, *La visualizzazione scenica dell'Aiace*, <<Civiltà Classica e Cristiana>> 11, 1990, 33-64.
- TAPLIN 1977=O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford 1977.
- TAPLIN 1978=O. Taplin, *The Greek Theatre in Action*, Oxford 1978.
- TAPLIN 1989=O. Taplin, *Spazio e messa in scena in Sofocle*, <<Dioniso>> 59, II, 103-105.
- TELO' 2001=M. Telò, *Contatto fisico vero o presunto? A proposito di Soph. Phil. 813-818 (con considerazioni su Soph. El. 1205-1210)*, <<Seminari Romani di Cultura Greca>> IV, 2, 2001.
- TELO' 2002 a=M. Telò, *Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (I) : cadere a terra, alzarsi, coprirsi il volto*, <<Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici>> 48, 2002, 9-75.
- TELO' 2002 b=M. Telò, *Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (II) : la supplica* <<Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici>> 49, 2002, 9-51.
- THIERCY 1986=P. Thiercy, *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris 1986.
- TOSI 2011=R. Tosi, *Testo ed esegesi di alcuni scolî eschilei*, in *Contributi critici sul*

- testo di Eschilo – Ecdotica ed esegesi*, Tübingen 2011.
- TOWNSEND 1986=R. F. Townsend, *The Fourth Century Skene of the Theater of Dionysos at Athens*, <<Hesperia>> 55, 1986, 421-438.
- UNTERSTEINER 1935=M. Untersteiner, *Sofocle*, I, Firenze 1935.
- VAHLEN 1891=J. Wahlen, *Zu Sophokles und Euripides Elektra*, <<Hermes>> 26, 1891, 351-365.
- VÖGLER 1967=A.Vögler, *Vergleichende Studien zur sophokleischen und euripideischen Elektra*, Heidelberg 1967.
- WALTON 1984=J. M. Walton, *The Greek Sens of Theatre. Tragedy reviewed*, London and New York 1984.
- WEBSTER 1936=T. B. L. Webster, *Sophocles*, Oxford 1936.
- WEBSTER 1956=T. B. L. Webster, *Greek Theatre Production*, London 1956.
- WEBSTER 1960=T.B.L. Webster, *Staging and scenery in the ancient greek theater*, <<Bulletin of the John Rolands Library>> 42, 1959-1960, 493-509.
- WEBSTER 1967=T. B. L. Webster, *The Tragedies of Euripides*, London 1967.
- WELCKER 1829=F. G. Welcker, *Über den Aias des Sophocles*, <<Rheinisches Museum von Niebur und Brandis>> 3, 1829, 43-92, 229-271 (= *Kleine Schriften*, Bonn 1845, 264-355).
- WEST 1979=M.L.West, *The Prometheus Trilogy*, <<Journal of Hellenic Studies>> 99, 1979, 130-148.
- WEST 1990=M. L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990.
- WHALLON 1995=W. Whallon, *Doors and Perspective in Choe.*, <<Classical Quaterly>> 45, 1995, 233-236.
- WILAMOWITZ 1883=U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Die beiden Elektren*, <<Hermes>> 18, 1883, 213-263.
- WILAMOWITZ 1886=U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Die Bühne des Aischylos*, <<Hermes>> 21, 1886, 597-622.
- WILAMOWITZ 1897=U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Die Perser des Aeschylus*, <<Hermes>> 32, 1897, 382-398.
- WILAMOWITZ 1899=U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Excuse zum Oedipus Sophokles*, <<Hermes>> 34, 1889, 55-80.
- WILAMOWITZ 1914=U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos Interpretationen*, Berlin 1914.
- WILAMOWITZ 1917=T. von Wilamowitz – Moellendorff, *Die Dramatische Technik*

des Sophokles, Berlin 1917.

WILES 1997=D. Wiles, *Tragedy in Athens*, Cambridge 1997.

WINNINGTON – INGRAM 1980=R. P. Winnington – Ingram, *Sophocles. An interpretation*, Cambridge 1980.

Edizioni, commenti, traduzioni

Eschilo

SMITH=*Scholia graeca in Aeschylum quae extant omnia*, I, *scholia in Agamemnonem, Choephoros, Eumenides, Supplices* continens, edidit O. L. Smith, editio correctior editionis primae (MCMLXXXV), Stuttgartiae et Lipsiae 1993.

DINDORF=Aeschylus, *Tragoediae superstites et deperditarum fragmenta*, ex recensione G. Dindorfii, tomus III, *scholia graeca ex codicibus aucta et emendata*, Hildesheim 1962.

MÜLLER 1833=K. O. Müller, *Aeschylus Eumenides*, Griechisch und Deutsch mit erläuternden Abhandlungen über die äußere Darstellung und über der Inhalt und Composition dieser Tragödie, Göttingen 1833.

HERMANN 1842=*Aeschyli Tragoediae*, II, *adnotationes*, recensuit G. Hermannus, Lipsiae 1842.

SIDGWICK 1884=*Aeschyli Choephoroe*, with introduction and notes by A. Sidgwick, Oxford 1884.

WECKLEIN 1888=*Aischylos Orestie*, mit erklärenden Anmerkungen von N. Wecklein, Leipzig 1888.

VERRALL 1889=*The Agamemnon of Aeschylus*, with an introduction, commentary and translation by A. W. Verrall, London 1889.

VERRALL 1893=*The 'Coephoroi' of Aeschylus*, with an introduction, commentary and translation by A. W. Verrall, London 1893.

WILAMOWITZ 1896=*Aischylos Orestie*, Griechisch und Deutsch von U. von Wilamowitz-Moellendorff, Berlin 1896.

MAZON 1903=*L'Orestie d'Eschyle*. traduction, introduction et commentaire par P. Mazon, Paris 1903.

VALGIMIGLI 1904, Eschilo, *La trilogia di Prometeo*, Saggio di una esposizione critica del mito e di una ricostruzione scientifica della trilogia, Bologna 1904.

BLASS 1906=*Aischylos' Choephoron*. Erklärende Ausgabe von F. Blass, Halle 1906.

WILAMOWITZ 1914=*Aeschyli Tragoediae*, edidit U. von Wilamowitz-Moellendorff, Berolini 1914.

ROMAGNOLI 1921=*Eschilo Le tragedie*, II, *Agamennone, Le Coefore, Le Eumenidi*, traduzione di E. Romagnoli, Bologna 1921.

SMYTH 1926=*Aeschylus Agamemnon, Libations Bearers, Eumenides, Fragments*, II, edited by H. Lloyd-Jones, with an English translation by H. W. Smyth, London 1926.

LAWSON 1932=*The Agamemnon of Aeschylus*, a revised text with introduction, verse translation and critical notes by J. C. Lawson, Cambridge 1932.

UNTERSTEINER 1947=*Eschilo Le tragedie*, II, *Sette contro Tebe, Agamennone, Coefore, Eumenidi*, edizione critica con traduzione e note italiane di M. Untersteiner, Milano 1947.

VALGIMIGLI 1948=*Eschilo, La Oresteia*, traduzione di M. Valgimigli, Firenze 1948.

MAZON 1949=*Eschyle, II, Agamemnon, Les Choéphores, Les Eumenides*, texte établi et traduit par P. Mazon, Paris 1949.

TRAVERSO 1949=*Eschilo, Orestide*, a cura di L. Traverso, Torino 1949.

FRAENKEL 1950=*Aeschylus Agamemnon, III, commentary on 1056-1673, appendixes, indexes*, edited with a commentary by E. Fraenkel, Oxford 1950.

BUSHOR 1953=*Aischylos Die Perser; die Orestie*, vier tragödien übertragen und erläutert von E. Bushor, München 1953.

DENNISTON-PAGE 1957=*Aeschylus Agamemnon*, edited by J. D. Denniston and D. Page, Oxford 1957.

ROSE 1958=*A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*, by H. J. Rose, Amsterdam 1958.

WERNER 1959=*Aischylos Tragödien und Fragmente*, herausgegeben und übersetzt von O. Werner, München 1953.

BUSHOR 1963=*Aischylos Die Perser – Die Orestie*. Übertragen und erläutert von E. Bushor, München 1963.

THOMSON 1966=*The Oresteia of Aeschylus*, edited with introduction and commentary in which is included the work of the late W. Headlam by G. Thomson, new edition revised and enlarged, Praga 1966.

MORANI 1982=*Eschilo Tragedie e frammenti* a cura di G. e M. Morani, Torino 1982.

GRIFFITH 1983=*Aeschylus, Prometheus Bound*, edited M. Griffith, Cambridge 1983.

HOGAN 1984=*A commentary on the complete greek tragedies*, I, *Aeschylus*, by J. C. Hogan, Chicago and London 1984.

GARVIE 1986=*Aeschylus Choephoris*. Edited with introduction and commentary by A. F. Garvie, Oxford 1986.

CONACHER 1987=D. J. Conacher, *Aeschylus Oresteia*, a literary commentary, Toronto 1987.

PODLECKY 1992=*Aeschylus Eumenides*, edited with introduction, translation and commentary by A.J. Podlecky, Warminster 1992 (2nd ed., 1st ed. 1989).

SOMMERSTEIN 1989=*Aeschylus Eumenides*, edited by A.H Sommerstein, Cambridge 1989.

MEDDA-BATTEZZATO-PATTONI 1995=*Eschilo Oresteia, Agamennone Coefore Eumenidi*. Introduzione di V. Di Benedetto, traduzione e note di E. Medda, L. Battezzato, M. P. Pattoni, Milano 1995.

COLLARD 2002=*Aeschylus Oresteia*, translation by C. Collard, Oxford 2002.

CENTANNI 2003=*Eschilo, Le tragedie*, traduzione, introduzione e commento a cura di M. Centanni, Milano 2003.

MANDRUZZATO 2004=*Eschilo, Prometeo incatenato con i frammenti della trilogia*, introduzione, traduzione e note di E. Mandruzzato, Milano 2004.

PODLECKY 2005=*Aeschylus, Prometheus Bound*, Edited with an Introduction, Translation and Commentary by A.J. Podlecki, Oxford 2005.

Sofocle

PAPAGEORGIUS=*Scholia in Sophoclis vetera*, edidit P. N. Papageorgius, Lipsiae 1817.

CHRISTODOULOU=G.A. Kristodoulou, *Tà ἀρχαῖα σχόλια εἰς Αἴαντα τοῦ Σοφοκλεου*, Atene 1977.

LOBECK 1835=*Sophoclis fabulae*, commentario perpetuo illustravit C. A. Lobeck, Lipsiae 1835².

JEBB 1883=*Sophocles The plays and Fragments, The Oedipus Tyrannus*, with critical notes, commentary and translation by R.C. Jebb, Cambridge 1883.

SCHNEIDEWIN 1886=*Sophokles, IV, Antigone*, erklärt von F. W. Schneidewin, neunte auflage besorgt von A. Nauk, Berlin 1886.

JEBB 1888=*Sophocles The Plays and Fragments, III, The Antigone*, with critical notes, commentary and translation in english prose by R. C. Jebb, Cambridge 1888.

JEBB 1894=*Sophocles The Plays and Fragments, I The Ajax, VI The Electra*, with critical notes, commentary and translation in english prose by R. C. Jebb, Cambridge 1894.

STORR 1913=*Sophocles*, II, *Ajax*, *Electra*, *Trachiniae*, *Philoctetes*, with an english translation by F. Storr, London 1913.

MASQUERAY 1922=*Sophocle*, I, *Ajax*, *Antigone*, *Oedipe roi*, *Electre*, texte établi et traduit par P. Masqueray, Paris 1922.

CESAREO 1926=*Sofocle Antigone*, con note di P. Cesareo, Torino 1926.

ROMAGNOLI 1926=*Sofocle Le tragedie*, I, *Aiace*, *Filottete*, III, *Elettra*, *Le Trachinie*, *I satiri alla caccia*, traduzione di E. Romagnoli, Bologna 1926.

ROMAGNOLI 1926a=*Sofocle Le tragedie*, *Edipo re*, *Edipo a Colono*, *Antigone*, traduzione di E. Romagnoli, Bologna 1926.

DE FALCO 1939=*Sofocle Aiace*, traduzione di V. De Falco, Napoli 1939².

KAMERBEEK 1953=*The Plays of Sophocles. The Ajax*, commentaries by J. C. Kamerbeek, Leiden 1953.

BUSHOR 1954=*Sophokles Antigone, König Oidipus, Oidipus auf Kolonos*, übertragen und erläutert von E. Bushor, München 1954.

MAZON 1955=*Sophocle*, I, *Les Trachiniennes*, *Antigone*, texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon, Paris 1955.

MAZON 1958=*Sophocle*, II, *Ajax*, *Oedipe roi*, *Electre*, texte établi par A. Dain, traduit par P. Mazon, Paris 1958.

BUSHOR 1959=*Sophokles Ajax, Die Mädchen von Trachis, Elektra, Philoktetes*, übertragen und erläutert von E. Bushor, München 1959.

STANFORD 1963=*Sophocles Ajax*, edited with introduction, revised text and commentary by W. B. Stanford, New York 1963.

WILLIGE 1966=*Sophokles Tragödien und Fragmente*, griechisch und Deutsch herausgegeben und übersetzt von W. Willige, überarbeitet von K. Bayer, München 1966.

SCHADEWALDT 1968=*Sophokles Tragödien*, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von W. Schadewaldt, Zürich und Stuttgart 1968.

KELLS 1973=*Sophocles Electra*, edited with a commentary by J. H. Kells, Cambridge 1973.

KAMERBEEK 1967=*The plays of Sophocles, The Oidipus Rex*, commentaries by J.C. Kamerbeek, Leiden 1967.

WEBSTER 1970=*Sophocles Philoctetes*, edited by T.B.L. Webster, Cambridge 1970.

KAMERBEEK 1974=*The Plays of Sophocles, The Electra*, commentaries by J. C. Kamerbeek, Leiden 1974.

KAMERBEEK 1978=*The Plays of Sophocles, The Antigone*, commentaries by J. C.

Kamerbeek, Leiden 1978.

O'BRIEN 1978=*Guide to Sophocles' Antigone*, a student edition with commentary, grammatical notes and vocabulary by J. V. O'Brien, London and Amsterdam 1978.

KAMERBEEK 1980=*The plays of Sophocles. Commentaries VI, The Philoctetes*, Leiden 1980

SAVINO 1981=*Sofocle Aiace, Elettra, Trachinie, Filottete*, introduzione di U. Albini, traduzione, nota storica e note di E. Savino, Milano 1981.

DOWE 1982=*Sophocles Oedipus Rex*, edited by R.D. Dawe, Cambridge 1982

PADUANO 1982=*Tragedie e frammenti di Sofocle, I, Aiace, Antigone, Le Trachinie, Edipo re, II, Elettra, Filottete, Edipo a Colono*, a cura di G. Paduano, Torino 1982.

BROWN 1987=*Sophocles Antigone*, edited with translation and notes by A. Brown, Warminster 1987.

MARTINA 1989=*Sofocle, Edipo Re*, commento di A. Martina, Napoli 1989.

MEDDA - PATTONI 1997=*Sofocle, Aiace Elettra*, introduzione e note di E. Medda, traduzione M. P. Pattoni, Milano 1997.

CIANI 1999=*Sofocle Aiace*, prefazione e traduzione di traduzione di M. G. Ciani, testo e commento di S. Mazzoldi, Venezia 1999.

GRIFFITH 1999=*Sophocles Antigone*, edited by M. Griffith, Cambridge 1999.

PUCCI 2003=*Sofocle Filottete*, introduzione e commento di P. Pucci, testo critico a cura di G. Avezzi, traduzione di G. Cerri, Milano 2003.

FINGLASS 2007=*Sophocles Electra*, edited with Introduction, Translation and Commentary by P.J. Finglass, Cambridge 2007.

FINGLASS 2011=*Sophocles Ajax*, edited with Introduction, Translation and Commentary by P.J. Finglass, Cambridge 2011.

Euripide

KANNICHT=*Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*, vol. 5 (*Pars prior e Pars posterior*), *Euripides*, Editor R. Kannicht, Göttingen 2004.

SCHWARTZ=*Scholia in Euripidem, I, scholia in Hecubam, Orestem, Phoenissas*, collegit, recensuit, edidit E. Schwartz, Berolini 1887.

WILAMOWITZ 1889=*Euripides Herakles*, Einleitung, Text und Commentar von U. von Wilamowitz-Moellendorff, III voll., Berlin 1889 (1895 2^a ed.).

WILAMOWITZ 1909=*Euripides Herakles*, erklärt von U. von Wilamowitz-Moellendorff (zweite bearbeitung, Berlin 1909).

WECKLEIN 1907=*Euripides Helena*, mit erklärenden Anmerkungen von N. Wecklein, Leipzig und Berlin 1907.

WAY 1912=*Euripides*, I, *Iphigenia at Aulis, Rhesus, Hecuba, the Daughters of Troy, Helen*, II, *Electra, Orestes, Iphigenia in Taurica, Andromache, Cyclops*, edited by A. Page, with an English translation by A. R. Way, London 1912.

PARMENTIER 1925=*Euripide*, IV, *Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Electre*, texte établi et traduit par L. Parmentier, Paris 1925.

MERIDIER 1925=*Euripide*, II, *Hippolyte, Andromaque, Hécube*, texte établi et traduit par L. Méridier, Paris 1925.

PARMENTIER 1927=*Euripide*, III, *Héraclès, Les Suppliantes, Ion*, texte établi et traduit par L. Parmentier, Paris 1927.

ROMAGNOLI 1928=*Euripide Le tragedie*, III, *Le Supplici, Ercole, Ippolito*, traduzione di E. Romagnoli, Bologna 1928.

ROMAGNOLI 1930=*Euripide Le tragedie*, VI, *Elettra, Oreste*, traduzione di E. Romagnoli, Bologna 1930.

ROMAGNOLI 1930a=*Euripide Le tragedie*, V, *Reso, Le Troadi, Ecuba*, traduzione di E. Romagnoli, Bologna 1930.

DENNISTON 1939=*Euripides Electra*, edited with introduction and commentary by J. D. Denniston, Oxford 1939.

CAMPBELL 1950=*Euripidis Helena*, edited with commentary and general remarks by A. Y. Campbell, Liverpool 1950.

HADLY 1950=*The Hecuba of Euripides*, edited by W.S Hadly, Cambridge 1950.

MERIDIER 1960=*Euripide*, II, *Hyppolyte, Andromaque, Hécube*, texte établi et traduit per L. Méridier, Paris 1960.

BARRETT 1964=*Euripides Hippolytos*, edited with introduction and commentary by W. S. Barrett, Oxford 1964.

DALE 1966=*Euripides Alcestis*, edited with introduction and commentary by A.M. Dale, Oxford 1966 (3^e edizione).

DALE 1967=*Euripides Helen*, edited with Introduction and Commentary by A. M. Dale, Oxford 1967.

KANNICHT 1969=*Euripides Helena*, herausgegeben und erklärt von R. Kannicht, Einleitung und Text, II voll., Heidelberg 1969.

BUSHOR 1972=*Euripides*, III, *Die Bittflehenden Mutter, der Wahnsinn des Herakles, Die Troerinnen, Elektra*, übersetzt von E. Bushor München 1972.

- SEECK 1972=*Euripides*, II, *Die Kinder des Herakles, Hekabe, Andromache*, übersetzt von E. Bushor, herausgegeben von G.A Seeck, München 1972.
- EBENER 1975=*Euripides tragödien*, II, *Hyppolytos, Hekabe, Andromache*, Griechisch und Deutsch von D. Ebener, Berlin 1975.
- COLLARD 1975=*Euripides 'Supplices*, edited with introduction and commentary by C. Collard, Groningen 1975.
- EBENER 1976=*Euripides Tragödien*, III, *Herakles, Die Kinder des Herakles, Die Hilfeflehenden*, Griechisch und Deutsch von D. Ebener, Berlin 1976.
- BOND 1981=*Euripides Heracles*, with introduction and commentary by G. W. Bond, Oxford 1981.
- DI BENEDETTO-FERRARI 1982=*Euripide Medea, Troiane, Baccanti*, introduzione di V. Di Benedetto, premessa al testo e note di F. Ferrari, traduzioni di M. Valgimigli (*Medea*), E. Cetrangolo (*Troiane*), C. Diano (*Baccanti*), Milano 1982.
- WILLINK 1986=*Euripides Orestes*, with introduction and commentary by C. W. Willink, Oxford 1986.
- WEST 1987=*Euripides Orestes*, edited with translation and commentary by M. L. West, Warminster 1987.
- CROPP 1988=*Euripides Electra*, with translation and commentary by M. J. Cropp, Warminster 1988.
- COLLARD 1991=*Euripides Hecuba*, with introduction, translation and commentary by C. Collard, Warminster 1991.
- MUSSO 1993=*Euripide*, II, *Eracle, Ione, Troiane, Elettra*, a cura di O. Musso, Torino 1993.
- BARLOW 1996=*Euripides Heracles*, with introduction, translation and commentary by S. A. Barlow, Warminster 1996.
- CIANI – SUSANETTI 1997= *Euripide Medea*, introduzione e traduzione di M.G. Ciani, commento di D. Susanetti, Venezia 1997.
- DI BENEDETTO-CERBO 1998
Euripide Troiane, introduzione di V. Di Benedetto, traduzione di E. Cerbo, note di E. Cerbo e V. Di Benedetto, Milano 1998.
- GUIDORIZZI 2001=*Euripide, Ione*, a cura di G. Guidorizzi, Milano 2001.
- MEDDA 2001= *Euripide Oreste*, introduzione, traduzione e note di E. Medda, Milano 2001.
- SUSANETTI 2001=*Euripide Alceste*, a cura di D. Susanetti, Venezia 2001.

MASTRONARDE 2002=*Euripides Medea*, edited by D.J. Mastronarde, Cambridge 2002.

DI BENEDETTO 2004=*Euripide, Le baccanti*, premessa, introduzione, traduzione, costituzione dl testo originale e commento di V. Di Benedetto, appendice metrica di E. Cerbo, Milano 2004.

ALLAN 2008= *Euripides Helen*, edited by W. Allan, Cambridge 2008.

MATTHIESSEN 2008=*Euripides, Hekabe*, Herausgegeben, kommentiert und übersetzt von K. Matthiessen, Berlin 2008.

SEECK 2008=*Euripides Alkestis* Herausgegeben, kommentiert und übersetzt von G. A. Seeck, Berlin 2008.

SIRTO 2009=*Euripide Ione*, a cura di M. S. Mirto, Milano 2009.

BATTEZZATO 2010=*Euripide, Ecuba*, introduzione, traduzione e commento di L. Battezzato, Milano 2010.

Edizioni, commenti e traduzioni degli altri autori antichi citati

Aristofane

WILSON=*Prolegomena de Comoedia, Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes*, I b continens *Scholia in Aristophanis Acharnenses*, edidit N.G.Wilson, Groningen 1975.

HOLWERDA=*Prolegomena de Comoedia, Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes*, III 1 continens *Scholia vetera in Nubes*, edidit D. Holwerda, cum duabus appendicibus, quas subministravit W.J.W. Koster, Groningen 1977.

BLAYDES 1890=*Aristophanis, IX, Nubes*, annotatione critica, commentario exegetico et scholiis Graecis inxstruxit F.H.M. Blaydes, Halis Saxonum 1890.

VAN LEEUWEN 1902=*Aristophanis Aves*, cum prolegomenis et commentariis edidit J. Van Leeuwen, Lugduni-Batavorum 1902.

ROGERS 1913=*The Peace of Arisophanes*, the greek text revised with a translation into corresponding metres, introduction and commentary by B. B. Rogers, London 1913.

ROGERS 1916=*The Clouds of Aristophanes*, the greek text revised with a translation into corresponding metres, introduction and commentary by B. B. Rogers, London 1916.

ROGERS 1920=*The Thesmophoriazusae of Aristophanes*, the greek text revised with a free translation into english verse, introduction and commentary by B.B. Rogers, with a preface by G. Murray, London 1920.

CANTARELLA 1954=*Aristofane, Le Comedie, III, Nuvole Vespe*, edizione critica e traduzione a cura di R. Cantarella, Milano 1954.

CANTARELLA 1956=*Aristofane, Le Comedie, Gli Uccelli, Lisistrata, Le Tesmoforiazuse*, edizione critica e traduzione a cura di R. Cantarella, Milano 1956.

DOVER 1968=*Aristophanes Clouds*, edited with introduction and commentary by K.J. Dover, Oxford 1968.

MASTROMARCO 1983=*Le commedie di Aristofane*, a cura di G. Mastromarco e P. Totaro, I-II, Torino 1983.

SOMMERSTEIN 1985=*The Comedies of Aristophanes, V, Peace*, reprinted with corrections, edited with translation and notes by A.H. Sommerstein, Warminster 1985.

ZANETTO-DEL CORNO 1987=*Aristofane Gli Uccelli*, a cura G. Zanetto, introduzione e traduzione di D. Del Corno, Milano 1987.

DUNBAR 1994=*Aristophanes Birds*, Edited with Introduction and Commentary by N. Dunbar, Oxford 1994.

OLSON 1998=*Aristophanes Peace*, edited with introduction and commentary by S. D. Olson, Oxford 1998.

SOMMERSTEIN 1998=*The comedies of Aristophanes, III, Clouds*, reprinted with corrections, edited with translation and Notes by A.H. Sommerstein, Warminster 1998².

AUSTIN-OLSON 2004=*Aristophanes Thesmophoriazuseae*, Edited with Introduction and Commentary by C. Olson and S.D. Olson, Oxford 2004.

K.-A.=*Poetae Comici Graeci (PCG)*, ediderunt R. Kassel et C. Austin, vol. III2, *Aristophanes, Testimonia et Fragmenta*, Berolini et Novi Eboraci, 1984.

Menandro

BELARDINELLI 1994=*Menandro. Sicioni*, introduzione, testo e commento a cura di A.M. Belardinelli, Bari 1994.

Sussidi

ALLEN-ITALIE=J.T.Allen-G.Italie, *A concordance to Euripides*, Oxford 1954.

BECK=*Index Graecitatis Euripideae*, auctore C.D. Beckio, editio accuratior cui nunc primum accedit praecipuarum editionum quoad versuum notationem attinet collatio, Cantabrigiae 1829.

DELG=P. Chantraine, *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque, Histoire des Mots*, Paris 1968-1980.

ELLENDT-GENTHE=*Lexicon Sophocleum, adhibitis veterum interpretum explicationibus, grammaticorum notationibus, recentiorum doctorum commentariis* composuit F. Ellendt, editio altera emendata curavit H. Genthe, Berolini 1872.

IG=*Inscriptiones Graecae, XI, Inscriptiones Deli, p.2, Inscriptiones Deli liberae. Tabulae archontum. Tabulae Hieropoerum annorum 314-250*, edidit F. Dürrbach, Berolini 1912.

HUMBERT 1960=J. Humbert, *Syntaxe Grecque*, Parigi 1960³.

KÜHNER-BLASS 1892=R. Kühner, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache, erster Teil: Elementar und Formenlehre*, dritte Auflage in zwei Bänden, in neuer Bearbeitung besorgt von F. Blass, zweiter Band, Hannover 1892.

LSJ=H.G. Liddell and R. Scott, *A Greek-English Lexicon. A new (9th) edition* by Sir H.S.Jones with the assistance of R. Mc. Kenzie, Oxford 1940. A Supplement Edited by E.A. Barber with the assistance of P. Maas, M. Schellerand, M.L. West, Oxford 1968. A revised *Supplement* edited by P.C.W. Glare with the assistance of A.A. Thompson, Oxford 1996.

MARINONE 1959=N. Marinone, *Nozioni di Sintassi Greca*, Torino 1959.

MÜGLER 1964=C. Mügler, *Dictionnaire historique de la terminologie optique, douze siècles de dialogues avec la lumière*, Paris 1964.

PIERACCIONI 1954=D. Pieraccioni, *Morfologia storica della lingua greca*, Firenze 1954.

RE = Real Encyclopädie der Klassischen Altertumswissenschaft, Stuttgart-München 1893-1978.

ROSSI 1995=L. E. Rossi, *Letteratura greca*, Firenze 1995.

SCHWYZER-DEBRUNNER 1950=E. Schwyzler, *Griechische Grammatik, Zweiter Band* vervollständigt und herausgegeben von A. Debrunner, München 1950.

ThGL=*Thesaurus Graecae Linguae* ab H. Stephano constructus. Post editionem Anglicam novis additamentis auctum, ordineque alphabetico digestum tertio ediderunt C. B. Hase, G. R. L. de Simmer et Th. Fix, I-VIII Parisiis 1831-1865 (I-IX, rist. Graz 1954).

INTRODUZIONE

Una ricostruzione parziale.

Non è facile per noi lettori moderni ricostruire l'azione scenica di un testo teatrale greco del V secolo a. C. I drammaturghi dell'epoca scrivevano opere destinate alla rappresentazione nei teatri e non alla circolazione libraria¹. I testi teatrali antichi, dunque, proprio perché destinati originalmente alla scena, sono privi di didascalie sceniche, a tal punto che a volte risulta perfino impossibile ricostruire i movimenti degli attori, le maschere, i costumi, la scenografia. Nell'Atene del V secolo, la rappresentazione di tragedie e commedie avveniva durante gli agoni drammatici nell'ambito di feste religiose (le Dionisie e le Lenee) nel teatro di Dioniso², sulle cui caratteristiche architettoniche indicazioni possono essere tratte dai risultati di campagne archeologiche di scavo realizzate in vari centri (per esempio ad Atene, Efeso, Eretria, Oropo), da testimonianze vascolari che riproducono scene di drammi, dalle notizie tramandate dall'esegesi antica sul teatro, da fonti iconografiche in senso lato³ e, naturalmente, dall'analisi testuale dei drammi conservati.

Le caratteristiche dell'edificio teatrale

L'edificio teatrale sorgeva su un declivio naturale costituito dalla cavea, dove prendevano posto gli spettatori, dall'orchestra e dalla cosiddetta piattaforma T. Tale piattaforma doveva contare una lunghezza di circa 8 metri, una profondità di circa 3 e un'altezza di poco più di 1 metro⁴. Lungo la piattaforma correva la facciata scenica, che dovette essere di legno fino alla ricostruzione d'epoca licurgica, quando fu realizzata in pietra⁵. Sull'epoca della prima realizzazione di una *skené* fissa, in legno appunto, generalmente, sulla scorta di Wilamowitz 1886, 597-622, gli studiosi ritengono che questa sia avvenuta intorno al 460: infatti, l'*Agamennone* di Eschilo (rappresentato nel

¹Non sarà un caso che solo all'epoca di Licurgo (nell'anno 330) ci si preoccupò di stabilire un testo scritto definitivo delle tragedie del V secolo, proprio per evitare che gli interventi degli attori, che le rimettevano in scena, compromettessero e sfigurassero i testi nella loro configurazione originaria.

²A proposito dello svolgimento e dell'organizzazione degli agoni drammatici dionisiaci e lenaici rimane tuttora fondamentale Pickard-Cambridge 1968, 25-42 e 57-124, ma si vedano i più recenti Mastromarco 1983, 9-14, Albin 1992, 67-122, Di Benedetto-Medda 1997, 5-6, Di Marco 2000, 34-36 e 42-45.

³Su questo si veda, in particolare, Andrisano 2011.

⁴Sulla piattaforma T, cfr. in particolare Pickard-Cambridge 1946, 21-23.

⁵Sulle caratteristiche del teatro greco prima e dopo la ristrutturazione dell'epoca di Licurgo si vedano, tra gli altri, Dörpfeld-Reisch 1896, 36-73; Pickard-Cambridge 1946, 27-28, Fiechter 1950, 134-174, Webster 1960, 493-509, Bieber 1961, 70 e 108-128, Newiger 1979, 489-490, Townsend 1986, 421-438, Di Benedetto-Medda 1997, 7-10, Di Marco 2000, 59-60.

458) si apre con un prologo recitato da una sentinella (vv.1-39); essa fa un chiaro riferimento al tetto della reggia degli Atridi (cfr., in particolare, *κοιμώμενος / στέγαις Ἀτρείδων ἄγκαθεν*, vv.2-3) e da questo pare si possa evincere che l'attore si trovasse in alto rispetto alla piattaforma scenica, appunto su un tetto che doveva essere praticabile⁶.

A proposito poi dell'orchestra e della cavea di tale edificio anteriore all'età di Licurgo, l'opinione più diffusa tra gli studiosi della prima metà del secolo scorso era quella che proiettava nel V secolo le caratteristiche del teatro del tardo IV secolo e ipotizzava un'orchestra circolare di circa venticinque metri di diametro come nucleo dell'azione scenica. Intorno a tale struttura c'era un emiciclo costituito da gradinate concentriche suddivise in cunei e settori da numerose scalette⁷. Contro questa teoria si era espresso già Anti 1947, 77-78, il quale sosteneva che l'orchestra del teatro di Dioniso del V secolo e, per buona parte, del IV secolo, avesse avuto una forma rettangolare all'interno di un teatro nella sostanza trapezoidale. Tale ipotesi, contestata da Bieber 1961, 55, è stata accolta da Gebhard 1974, 428-440, Newiger 1985, 406, Pöhlmann 1989, 89-109, Mastronarde 1990, 248-249, Mastromarco 1994, 106, Belardinelli 1994, 61, n.103 e, da ultimi, anche da Di Benedetto-Medda 1997, 10-12, e Di Marco 2000, 55⁸.

Alle estremità laterali della cavea erano due corridoi, le *eisodoi* che conducevano alla *skené*. Tali corridoi erano utilizzati dal Coro e dagli attori per entrare e

⁶ Non condividono questa ricostruzione Di Benedetto-Medda 1997, 13-16 e 30-31, secondo i quali si deve ritenere che “per tutto il V secolo a. C. la *skene* consistette in una struttura di legno e tessuti, facilmente collocabile e rimuovibile” (p.31). Per un riscontro più ampio su questo problema scenico decisivo nell'ambito della presente ricerca, si veda quanto osservato nell'*Appendice all'Introduzione*.

⁷ Per primi hanno sostenuto questa ipotesi Moeller 1886, 82-106, Dörpfeld 1886, 415-416 e Wilamowitz 1886, 597-622.

⁸ In particolare, Pöhlmann 1989, 89-109, ritiene che in uno spazio scenico a forma di rettangolo allungato fosse utilizzata qualsiasi parte della *skéné* per lo svolgimento dell'azione scenica: in questo modo, a parere dello studioso tedesco, si possono spiegare cambiamenti di luogo in tragedie antiche quali le *Eumenidi* di Eschilo e l'*Aiace* di Sofocle e in commedie come gli *Acarnesi* di Aristofane. E tuttavia a ragione Di Marco 2000, 55 sottolinea che la ricostruzione sopra riportata “non è priva di suggestione, ma gli indizi raccolti a suo favore non appaiono tali da imporla, allo stato attuale delle nostre conoscenze, come assolutamente certa”.

Le *Eumenidi* presuppongono addirittura due cambiamenti di scena: fino al v.234 ci troviamo a Delfi, come risulta dal prologo (vv.1-133); dal v.235 siamo ad Atene, sull'Acropoli; infine, dopo il secondo stasimo (vv.490-565) proprio di fronte all'Areopago. Nell'*Aiace*, i vv.1-814 sono ambientati davanti alla tenda di Aiace sulla spiaggia, mentre i vv.815-1420 in un boschetto di fronte al mare. Negli *Acarnesi*, il dramma inizia ad Atene, sulla Pnice (vv.1-234); il segmento successivo è ambientato in campagna e la facciata scenica rappresenta la casa rurale di Diceopoli, il quale vi festeggia le Dionisie Rurali. A questo punto, nota Russo 1984, 82, dopo l'irruzione sulla scena del Coro dei carbonai di Acarne, di nuovo “dalla campagna la casa è collocata ad Atene con lenta progressione drammatica e scenica. Intanto viene ricollocato ad Atene il personaggio. ‘Ora debbo andare da Euripide’, dirà Diceopoli al v.394 e si avvia espressivamente dall'orchestra alla facciata [...]; il ritorno in città del contadino [...] passa inosservato. Quindi apparirà il guerriero ateniese Lamaco, e Diceopoli e Lamaco prendono posto l'uno accanto all'altro nella facciata scenica” (p.82).

uscire di scena. Per convenzione, le *eisodoi* mettevano in comunicazione la scena con la campagna o il porto, il mercato o la città. Nonostante la testimonianza di Polluce IV 126-127⁹, rappresenta un problema ancora irrisolto quale di questi luoghi fosse raggiungibile da quella di destra e quali da quella di sinistra. L'ipotesi più probabile è che le direzioni delle *eisodoi* fossero stabilite volta per volta, a seconda delle esigenze sceniche¹⁰.

Dalle tre aperture presenti sulla facciata scenica dovevano essere rappresentate tre porte, di cui solo quella centrale era di norma attiva nelle tragedie del V secolo: sembra che faccia eccezione l'*Andromaca*, dramma che richiede l'uso di una seconda porta scenica rappresentante il tempio in onore di Tetide.

Secondo ipotesi ormai datate, formulate a partire da allusioni presenti in alcuni drammi, davanti alla porta centrale della facciata scenica era il *prothyron*; questo poteva essere rappresentato da un colonnato che correva lungo tutta la parete frontale dell'edificio scenico, o da una fila di semicolonne di legno addossate alla facciata, o da un breve colonnato che correva solo lungo una piccola porzione della scena, o da un paio di colonne che fiancheggiavano la porta centrale, oppure, infine, da un semplice disegno con i particolari architettonici raffigurati in prospettiva¹¹. In ogni caso, allo stato attuale delle ricerche si ritiene superata questa ipotesi, in quanto tale elemento architettonico, comunque fosse realizzato, doveva essere caratteristico dei teatri solo a partire dall'età ellenistica.

Un elemento importante nell'azione drammatica è il tetto della facciata scenica, cui si accedeva per mezzo di una scala interna ad essa. Sul tetto potevano trovarsi tre o anche più attori i quali, però, non dovevano recitare scene troppo lunghe (Hourmouziades 1965, 29); per quanto riguarda le dimensioni, Mastronarde 1990, 249-250 osserva che questo doveva essere largo circa 5 metri e profondo circa 12-15 metri¹².

Talvolta sulla piattaforma scenica poteva essere un altare (da non confondere con la *thymèle* eretta al centro dell'orchestra in onore di Dioniso), come per esempio

⁹ τῶν μέντοι παρόδων ἢ μὲν δεξιὰ ἀγρόθειν ἢ ἐκ λιμένος ἢ ἐκ πόλεως ἄγει· οἱ δὲ ἀλλαχόθει πεζοὶ ἀφικνούμενοι κατὰ τὴν ἑτέραν εἰσίσασιν.

¹⁰ Per alcune delle ipotesi formulate sulle direzioni indicate dalle *eisodoi* nel teatro tragico si vedano, in particolare, Rees 1911, 377-402, Flickinger 1938, 233-234, Hourmouziades 1965, 128-136 e Taplin 1977, 450-451.

¹¹ Sul *prothyron*, cfr. Rees 1915, 117-138 e Hourmouziades 1965, 25-28.

¹² Per un generale riscontro sulla vitalità scenica del tetto, in modo particolare nelle tragedie di Euripide, cfr. Hourmouziades 1965, 29-34, Taplin 1977, 440-441 e Mastronarde 1990, 249-252. Un episodio esemplare per l'organizzazione delle scene sul tetto è attestato nelle *Fenicie* di Euripide ai vv.88-201; dopo il prologo recitato da Giocasta, il pedagogo e Antigone salgono sul tetto della facciata scenica e dal di là osservano lo schieramento argivo che è in procinto di attaccare Tebe per portare Polinice al potere. Una puntuale analisi del passo in Mastronarde 1990, 255-257 e 1994, 167-206.

nell'*Eracle*, oppure altri elementi architettonici funzionali alla rappresentazione del dramma, come la tomba di Agamennone nelle *Coefore*.

Convenzione scenica e scenografia verbale.

In ogni caso, come è noto, il teatro greco era caratterizzato da notevoli limiti e da una sostanziale povertà tecnica: ad essa il drammaturgo poteva far fronte ricorrendo alla cosiddetta *convenzione scenica*. Spesso, ad esempio, gli spettatori dovevano immaginare ciò che sulla scena non era possibile realizzare e in questa operazione erano aiutati dalle dettagliate descrizioni del poeta. Uno degli casi più significativi è nella *parodo* dello *Ione*, quando le coreute, le ancelle che accompagnano Creusa a Delfi, si additano l'una all'altra e descrivono le scene mitologiche scolpite sul frontone del tempio di Apollo a Delfi (vv.184-218). Come sottolinea Fantuzzi 1990, 18, “della facciata del tempio la *skené* avrà dato con ogni probabilità solo una raffigurazione assai approssimativa [...], ma certo non avrà potuto rappresentare dettagli, come i fregi, che del resto gli spettatori non potevano arrivare a distinguere. Quindi erano solo le parole del Coro che permettevano al pubblico di partecipare a questa visione”. La parola dell'attore, quindi, fungeva da vera e propria didascalia scenica, suggerendo alla mente degli spettatori quello che non potevano vedere o vedevano in modo approssimativo¹³; la convenzione scenica permetteva anche al poeta di proporre un'ambientazione particolare per il suo dramma: nell'*Ifigenia in Aulide*, ad esempio, dalle parole di Agamennone e del Vecchio, che costituiscono la prima parte del prologo (vv.1-48)¹⁴, si evince che è ancora notte; è possibile che sulla scena vi fossero delle torce accese ad indicare l'ambientazione notturna, ma poi gli spettatori dovevano *immaginarsi* la notte per mezzo delle parole degli attori che, infatti, nei primi versi fanno chiaro riferimento alle stelle e al firmamento¹⁵.

¹³ Una buona teorizzazione sulla convenzione scenica si deve, in modo particolare, a Dale 1956, 96-106 (=Dale 1969, 119-129), seguita poi da Arnott 1962, 86-87, Newiger 1979, 434-436 e, specificamente per il teatro comico, da Mastromarco 1983, 25-27 e Del Corno 1991, 275-281.

¹⁴ L'autenticità dell'inizio di questa tragedia è tuttavia dubbia: è questione controversa se debbano essere considerati una interpolazione degli attori il dialogo (in dimetri anapestici) tra Agamennone e il Vecchio o il monologo seguente di Agamennone (in trimetri giambici) oppure entrambi. Per lo *status quaestionis* si vedano G. Burzacchini, *Note al prologo dell'Ifigenia in Aulide*, «Giornale Filologico Ferrarese» XII, 2, 1989, 101-107 e W. Stockert, *Euripides, Iphigenie in Aulis*, I, Einleitung und Text, Wien 1992, 68-79.

¹⁵ Il *Reso*, addirittura, ha un'ambientazione notturna durante tutto il suo svolgimento; ma, com'è noto, è probabile che la tragedia non sia stata composta da Euripide e che appartenga al IV secolo.

Macchine e strumentazione teatrale.

Tuttavia, occorre ricordare che alcune macchine rudimentali potevano essere utilizzate per rispondere a particolari esigenze. Tra questi il *brontéion*, che, come attesta Polluce IV 130 era costituito da “otri pieni di pietre, sbattuti contro tavole metalliche”¹⁶ e produceva il rumore del tuono, lo scoppio della folgore e fenomeni analoghi, come, ad esempio, il terremoto dei vv.586-603 delle *Baccanti* (il quale, peraltro, veniva reso scenicamente anche con la descrizione che ne faceva il Coro).

La *mechané* era una specie di gru che serviva a tenere sospeso in aria o a far approdare sul tetto divinità o un personaggio in atto di volare¹⁷. A eccezione di Barrett 1964, 396, sul suo impiego nel teatro del V secolo (e sulla sua struttura) sussiste un accordo generalizzato tra gli studiosi, e si discute, se mai, sul momento della sua introduzione nella prassi scenica: si vedano, ad esempio, Pickard-Cambridge 1946, 55-56, Webster 1956, 12-13, Arnott 1962, 72-74, Hourmouziades 1965, 169, Taplin 1977, 443-444, Newiger 1989, 174-181, Mastronarde 1990, 265-272 (e 290-294 per la forma e la struttura), Di Benedetto-Medda 1997, 19-22, e, da ultimo, anche Di Marco 2000, 61-62¹⁸. La conferma del suo impiego in tragedia già nel V secolo ci viene dall’analisi di alcuni passi aristofanei¹⁹: di particolare importanza è il passo della *Pace* (vv.79-178), in cui Trigeo, sul dorso di uno scarabeo stercorario, cerca di raggiungere il cielo per liberare la Pace prigioniera. Nel momento in cui comincia la sua ascesa, Trigeo si rivolge direttamente a colui che, presumibilmente, si occupava della macchina e del suo

¹⁶ τὸ δὲ βροντεῖον, ὑπὸ τῆ σκηνῆ ὄπισθεν ἄσκοι ψήφων ἔμπλεοι διωγκωμένοι φέρονται κατὰ χαλκωμάτων.

¹⁷ Cfr. Polluce IV 128 ἡ μηχανὴ δὲ θεοὺς δείκνυσι καὶ ἥρωσ τοὺς ἐν ἀέρι Βελλεροφόντας ἢ Περσέας, καὶ κεῖται κατὰ τὴν ἀριστερὰν πάροδον, ὑπὲρ τὴν σκηνὴν τὸ ὕψος. Polluce, dunque, fa esplicito riferimento a due tragedie euripidee: *Bellerofonte* e *Andromeda*, entrambe conservate frammentariamente. Alla *mechané* fanno esplicito riferimento anche altre testimonianze antiche e scolastiche. Per un completo elenco dei passi di autori antichi e degli scoli alle tragedie si vedano Pickard-Cambridge 1946, 115-119, e, da ultimi, Csapo-Slater 1995, 270-272. Uno studio sul ruolo e sul valore delle testimonianze scolastiche in relazione alle tecniche drammatiche propone anche R. Grisolia, *Struttura e tecnica drammatica negli scoli antichi ai testi drammatici*, Napoli 2001, e, nello specifico per Eschilo, Tosi 2011, 251-260.

¹⁸ I passi tragici, in opere conservate per intero, per i quali si ipotizza l’uso della *mechané* sono tutti, se si esclude il *Prometeo*, di tragedie euripidee e, in particolare: *Med.* 1316 ss. (apparizione di Medea), *Hipp.* 1283 ss. (Artemide), *Andr.* 1226 ss. (Tetide), *Supp.* 1183 ss. (Atena), *HF* 815 ss. (Iride e Lissa), *IT* 1435 ss. (Atena), *El.* 1238 ss. (Dioscuri), *Hel.* 1642 ss. (Dioscuri), *Ion* 1549 ss. (Atena), *Or.* 1625 ss. (Apollo ed Elena), *Ba.* 1330 ss. (Dioniso). Per un’analisi di questi passi cfr. *infra* i capitoli della presente ricerca.

¹⁹ Cf. *Nu.* 218-238 (apparizione di Socrate), *Pax* 79-178 (volo di Trigeo, parodia del volo di Bellerofonte nella omonima tragedia di Euripide), *Av.* 1196-1261 (volo di Iride), *Th.* 1098-1134 (Euripide travestito da Perseo: parodia del volo di Perseo per liberare Andromeda nell’*Andromeda* euripidea). Per il passo delle *Nuvole* si vedano, tra gli altri, Blaydes 1890, 272, Dover 1970, 91 e Mastromarco 1983, 349; per quello della *Pace* Mastromarco 1983, 579, Sommerstein 1990, 138-139 e Olson 1998, 82-83; per quello degli *Uccelli* Van Leeuwen 1902, 185, Cantarella 1956, 177, Zanetto in Zanetto-Del Corno 1987, 275, Dunbar 1994, 612; per quello delle *Tesmoforesie* Rogers 1920, 118, Cantarella 1956, 525, Austin-Olson 2004, 326 (ma questi ultimi con qualche dubbio).

funzionamento, il *mechanopoiòs* (μηχανοποιέ, πρόσεχε τὸν νοῦν, v.176)²⁰: inoltre, è stato osservato che il volo di Trigeo è una parodia di quello di Bellerofonte, il quale, nell'omonima tragedia di Euripide, tentava sul suo cavallo alato di raggiungere il cielo per conoscere i segreti degli dei (cfr. fr.306, 307, 308 Nauck). Come ha sottolineato Newiger 1989, 176-179, “poiché nella maggior parte dei passi delle commedie si riscontra una parodia delle tragedie ed un accentuato gioco con l'illusione, l'uso della macchina è assicurato anche per la tragedia [...]. Se la si vuole bandire dal quinto secolo, Aristofane avrebbe, dunque, parodiato qualcosa che non esisteva affatto”. E questo perché la parodia di Aristofane non è solo lessicale, metrica, musicale, ma anche tecnica, investe, cioè, anche l'uso dei moduli drammaturgici²¹.

Decisamente più complesso il discorso circa l'*ekkyklema*. Questo macchinario era impiegato per rendere visibile, in una sorta di *tableau*, l'interno della facciata scenica occupato da più persone e da oggetti di vario tipo. Se e quando una tale macchina fu utilizzata nel teatro greco è tuttora oggetto di dibattito²². Come nel caso della *mechané*, le testimonianze antiche e scoliastiche sono tutte successive al periodo in questione; il termine stesso *ἐκκύκλημα* non è attestato con sicurezza prima del II secolo d.C. (Polluce IV 128). È tuttavia possibile che tali testimoni attingessero a fonti più antiche, magari di origine alessandrina, come sembra evincersi chiaramente dallo scolio a Eur. *Hipp.* 171, dove lo scoliaste riporta l'osservazione di Aristofane di Bisanzio sull'uso della macchina in quella scena. Anche in questo caso, comunque, non si risale oltre il III secolo a. C. e, cioè, a un periodo di circa duecento anni posteriore. Le uniche attestazioni coeve sono in Aristofane e riguardano non il sostantivo ma il verbo *κυκλεῖν*, attestato sia nella forma *ἐκκυκλεῖν* (cf. Ar. *Ach.* 408, 409 e *Th.* 96), che nella forma *εἰσκυκλεῖν* (cfr. Ar. *Th.* 265)²³. Ma anche sul valore di queste ultime testimonianze non c'è accordo fra gli studiosi. Secondo alcuni, il significato è generico in senso lato, cioè di ‘rivelare’, ‘mostrare’ e non tecnico, come sarebbe se intendessimo

²⁰ Un analogo riferimento al macchinista era presente anche in un brevissimo frammento di una commedia perduta di Aristofane, il *Dedalo* (fr.192 K.-A.: ὁ μηχανοποιὸς ὁπότε βούλει τὸν τροχὸν / ἔαν + κἀνεκάς + λέγε ”χαῖρε φέγγος ἡλίου”).

²¹ Cf. a questo proposito Mastromarco 1994, 109-110.

²² Come detto nella *Premessa*, i passi tragici nei quali si discute circa il possibile impiego dell'*ekkyklema* sono: *Ag.* 1372 ss.; *Cho.* 869-930 e 973 ss.; *Eu.* 64-233 (Eschilo); *Aj.* 344-594 ss., 815-865 e 891 ss.; *Ant.* 1293 ss.; *OT* 1297 ss.; *El.* 1458 ss. (Sofocle); *Hipp.* 170 ss. e 808 ss.; *HF* 1028-1038; *Hec.* 1049 ss.; *El.* 1172 ss. (Euripide).

²³ Il verbo *κυκλεῖν* è attestato in un passo omerico, *Il.* VII 332-333 (*κυκλήσομεν ἐνθάδε νεκροῦς / βουσι καὶ ἡμίονοισιν*) in cui lo scoliaste annota: *κυκλήσομεν: ἐπὶ ἀμαξῶν κομίσομεν* (*Schol.* Hom. *Il.* VII, 332. Cf. *Scholia Graeca in Homeri Iliadem* (*Scholia vetera*), recensuit H.Erbse, II, *Scholia ad libros E-I continens*, Berolini 1971). Come nota Hourmouziades 1965, 95, “the transition from *κυκλεῖν*, ‘bring along on on a wheeled vehicle’, to *ἐκκυκλεῖν*, ‘bring out on a wheeled platform’ seems very natural”.

‘rivelare per mezzo dell’*ekkyklema*’²⁴ e pertanto, sulla base di questa considerazione, è stata ipotizzata la totale assenza della macchina nel teatro del V secolo: scoliasti e autori tardi che vi fanno riferimento, perciò, si sarebbero attenuti alla prassi loro contemporanea oppure avrebbero proposto ipotesi personali sulla messa in scena di alcune tragedie. Più precisamente, sono state avanzate tre diverse ipotesi, alternative all’impiego della macchina.

La prima è sostenuta da Dörpfeld-Reisch 1896, 234-248, Pickard-Cambridge 1946, 100-122, Jens 1971, 410-412, e, da ultimi, Di Benedetto-Medda 1997, 22-31: la rivelazione dell’interno della facciata scenica sarebbe stata realizzata tramite la semplice apertura delle porte, da cui poteva eventualmente uscire il protagonista per recitare le proprie battute oppure inservienti che portavano sulla piattaforma oggetti o cadaveri. Gli studiosi italiani, in particolare (ma si veda già Di Benedetto 1989, 78-80), come si è detto prima, non accettano la tesi di Wilamowitz 1886, 597-622 (secondo la quale una ristrutturazione del teatro ateniese sarebbe avvenuta intorno al 460 a. C. e avrebbe comportato la costruzione di una *skéné* fissa prima inesistente) e ritengono più probabile che almeno fino alla fine del V secolo la *skéné* fosse costituita da una struttura di legno e tessuti, facilmente collocabile e asportabile all’occorrenza. In questo modo sarebbe stato possibile per una larga parte di pubblico vedere ciò che veniva rivelato.

La seconda ipotesi è stata sostenuta per primo da Bethe 1934, 21-38: sulla base di scoperte archeologiche nei teatri ellenistici di Oropo, Eretria, Efeso, lo studioso ipotizza che anche la *skéné* del teatro classico fosse costituita da una piattaforma scenica allungata, rialzata rispetto al piano dell’orchestra e suddivisa in tre grandi parti o sezioni (“Teilbühnen”), ciascuna dotata di una porta molto ampia, un *θύρωμα* appunto, che avrebbe permesso la rappresentazione di scene d’interno. Nel caso in cui una di queste aperture non fosse utilizzata, essa poteva essere ricoperta con un vero e proprio sipario, che ne indicasse, appunto, la estraneità all’azione scenica.

Infine, Rees 1915, 117-138, anch’egli sulla base di ricostruzioni proposte per teatri ellenistici, ha ipotizzato che l’area tra le porte della facciata scenica e il colonnato che vi si trovava di fronte, il *prothyron* appunto, cui si è in precedenza accennato, fosse

²⁴ In particolare, sostengono questa tesi Russo 1984, 85-92, e Di Benedetto-Medda 1997, 23 n.28, secondo i quali nessuna delle due citate commedie di Aristofane permetterebbe di ipotizzare l’impiego della macchina: le due scene di *Acarnesi* e *Tesmofoziazuse*, in cui il poeta prende in giro rispettivamente Euripide (vv.407 ss.) e Agatone (vv.95 ss.), sarebbero scene d’esterno, non scene d’interno rivelato al pubblico: era, perciò, sufficiente che i protagonisti venissero presentati sulla scena su piccoli letti trasportati da inservienti e che da questi stessi fossero poi ricondotti all’interno della facciata scenica. Per Hourmouziades 1965, 95, e Dearden 1976, 50-54, invece, il significato generico del verbo sarebbe sicuramente posteriore al periodo in questione.

deputata allo svolgimento delle scene d'interno. Anche in questo caso, un vero e proprio sipario collocato all'altezza del colonnato avrebbe permesso agli attori di prendere posizione per la composizione del *tableau*, che sarebbe poi stato rivelato al pubblico.

È, invece, convinzione della maggioranza degli studiosi che l'*ekkyklema* fosse realmente in uso nel teatro attico del V secolo, anche perché le soluzioni alternative proposte non sembrano risolvere i complessi problemi che la regia di alcune scene determina²⁵. Come notano tutti questi studiosi, se si postula la semplice apertura delle porte, la rivelazione dell'interno sarebbe divenuta visibile solo a una parte molto ristretta di pubblico, in sostanza solo la parte centrale della *proedria*: questo non appare sostenibile in un teatro come quello greco, dove l'elemento spettacolare e visivo era parte integrante dell'agire tragico. Del resto, la proposta di Di Benedetto-Medda 1997, 31, di rigettare la tesi di Wilamowitz 1886, 597-622, pare avanzata proprio per evitare questa obiezione. Resta il fatto, invece, che a partire dall'*Oresteia* (rappresentata nell'anno 458), le tragedie greche sembrano fare spesso chiaro riferimento ad una facciata scenica fissa, tanto che, come si è detto, nell'*Agamennone* il prologo è recitato dalla sentinella, probabilmente sul tetto della facciata scenica: se è vero che, come ricorda Di Marco 2000, 54, solo nell'età periclea furono realizzati "importanti lavori di ristrutturazione e di ampliamento dell'intera area teatrale" fino alla definitiva risistemazione nel tardo quarto secolo, sotto Licurgo, si dovrà in ogni caso ritenere che già intorno al 458 la facciata scenica, magari realizzata in legno, fosse una costruzione fissa e permanente.

Un altro punto sottolineato da questi studiosi è che, anche se teoricamente è possibile ipotizzare rivelazioni dell'interno realizzate da attendenti che portassero sulla scena personaggi (in genere cadaveri) e oggetti, questa scelta avrebbe determinato un "ruinous cost" (Dale 1969, 264) per l'effetto spettacolare; l'impatto emotivo sarebbe stato certamente più forte se la macchina avesse portato sulla scena il *tableau* già composto. Non sarà un caso, del resto, se, nella maggior parte delle tragedie in cui si valuta l'impiego della macchina, esso sia in corrispondenza di vere e proprie svolte narrative, scene in cui, cioè, l'azione scenica culmina nell'evento decisivo: proprio l'impiego della macchina poteva ben servire a sottolineare e ad intensificare il *pathos* di una scena fondamentale del dramma. A proposito poi delle tesi di Bethe 1934, 21-34 e

²⁵ Si vedano, in particolare, le osservazioni di Exon 1900, 132-143, Haigh 1907, 201-209, Bates 1930, 29, Bulle 1937, 81, 89-90, Webster 1956, 17-19 e 1960 493-508, Dale 1956, 96-106 (=1969, 119-129) e 1969, 259-271, Bieber 1961, 76, Arnott, 1962, 78-88, Hourmouziades 1965, 93-98, Melchinger 1974, 191-194, Dearden 1976, 50-54, Taplin 1977, 443-447, Blume 1978, 66-72, Newiger 1989, 181-185, e, da ultimi, Wiles 1997, 161-174 e Lanza 1997, 45.

di Rees 1915, 117-138, si dovrà ripetere che appare azzardato ipotizzare presenti, nel teatro del V secolo, caratteristiche che i ritrovamenti archeologici assegnano con sicurezza solo a teatri della prima età ellenistica: appunto tali *thyromata* e il *prothyron*. In ogni caso, come ha ben sottolineato, fra gli altri, Hourmouziades 1965, 95, non pare corretto teorizzare la presenza di quei veri e propri sipari che si rendono necessari nelle ipotesi riportate sopra: fra le non molte certezze di cui disponiamo sul teatro classico, una è proprio che la scena era sempre in vista e mancava la moderna concezione del sipario.

Infine, è convinzione generale degli studiosi che la piena comprensione dei passi aristofanei prima citati e la loro effettiva riuscita artistica siano proprio da ricercare nel fatto che Aristofane parodiava alcune scene enciclematiche realizzate da Euripide: la parodia perderebbe completamente di significato se Aristofane non facesse davvero riferimento ad una macchina realmente in uso nel teatro tragico (ma su questo cfr, diffusamente Bonanno 2006, 69-82). Dunque, anche l'impiego dell'*ἐκκύκλημα* deve considerarsi quanto meno probabile anche nel V secolo. Non sappiamo, però, quale forma avesse; sulla base della testimonianza di Polluce IV, 128, si potrebbe ipotizzare che la macchina fosse costituita da una piattaforma munita di ruote con una parete perpendicolare, caratterizzata da un movimento anteriore-posteriore attraverso la porta della facciata scenica²⁶. Ad una macchina siffatta Polluce fa riferimento anche nel paragrafo successivo (129), ma con il nome di *ἐξώστρα* (*τὴν δὲ ἐξώστραν ταῦτὸν τῷ ἐκκυκλήματι νομίζουσιν*): il sostantivo è chiaramente composto sul radicale del verbo *ἠθέω*, il cui significato è, appunto, quello di “spingere”²⁷. Considerato, però, che nelle stesse fonti ricorre più volte la variante *ἐγκύκλημα*, alcuni studiosi hanno ipotizzato che la macchina consistesse in una piattaforma su ruote che ruotava sul proprio asse in

²⁶ καὶ τὸ μὲν ἐκκύκλημα ἐπὶ ξύλων ὑψηλὸν βάθρον, ᾧ ἐπίκειται θρόνος· δείκνυσι δὲ τὰ ὑπὸ σκηνῆν ἐν ταῖς οἰκίαις ἀπόρρητα πραχθέντα, καὶ τὸ ῥῆμα τοῦ ἔργου καλεῖται ἐκκυκλεῖν. ἐφοῦ εἰσάγεται τὸ ἐκκύκλημα, εἰσκύκλημα ὀνομάζεται, καὶ χρητὸν τοῦτο καθ' ἐκάστην θύραν, οἰοεὶ καθ' ἐκάστην οἰκίαν.

Quest'ultima notizia circa il numero delle macchine, “una per ogni porta, così come per ogni edificio”, naturalmente andrà riferita all'età ellenistica. Non pare corretto, però, sulla base di questa osservazione, screditare del tutto la notizia di Polluce, come hanno fatto gli studiosi che negano la presenza della macchina nel V secolo. L'autore poteva riferirsi ad una macchina già presente nel teatro classico e indicare l'uso particolare che se ne faceva al suo tempo. Andrà notata, piuttosto, l'alternanza tra la forma con preposizione *ἐκ* e quella con preposizione *εἰς* (come, del resto, abbiamo notato per il verbo *κυκλεῖν*): in ogni caso, viene suggerito un movimento anteriore-posteriore, dal momento che con *ἐκ* veniva indicata molto probabilmente l'uscita dalla facciata scenica, mentre con *εἰς* la reintroduzione della macchina all'interno di essa. Sul valore di queste preposizioni-preverbi cfr. *DELG*, I, s.v. *εἰς* p.326 e s.v. *ἐκ* pp.352-353.

²⁷ Il termine è attestato per la prima volta in una iscrizione di Delo; cf. a proposito *IG XI 2 n.199* (Delos 274 a. C.), iscr. A, ll.94-95: ...τὰ ἐξώστρα...

corrispondenza della porta della facciata scenica²⁸. Flickinger 1936, 285, Comotti, 1989, 294-295, e, da ultimo, Lanza 1997, 45, sostengono addirittura la presenza di entrambe le tipologie di *ekkyklema* e ritengono che la forma ruotante intorno al proprio asse fosse quella più antica (così si spiegherebbe la presenza della variante *ἐγκύκλημα*) e più adatta alle condizioni del teatro di Dioniso intorno al 450 a C., che doveva disporre di una facciata scenica in legno, cosa che avrebbe reso possibile la realizzazione di un siffatto congegno. Quando poi, secondo Flickinger 1936, 287 intorno al 430, la *skéné* venne realizzata in pietra, si passò alla forma caratterizzata da un movimento anteriore-posteriore e la nuova macchina venne chiamata *ἐξώστρα* (o *ἔξωστρα*, le due forme sono entrambe attestate)²⁹. Tuttavia, come giustamente hanno notato, fra gli altri, Hourmouziades 1965, 94-95 e Dale 1969, 265, la forma ad asse ruotante era certamente più difficile da realizzare dal punto di vista tecnico e rimane del tutto da dimostrare che essa fosse la più adatta per le condizioni del teatro attico di metà quinto secolo. Hourmouziades 1965, 95, poi, dopo aver ricordato, come si è già segnalato, lo scolio a *Il. VII* 332-333 (dove *κυκλεῖν* è chiosato con *ἐπὶ ἀμαξῶν κομίσομεν*), propone anche un'altra considerazione: se ipotizziamo l'impiego di una macchina che ruota intorno al proprio asse in corrispondenza della porta della facciata scenica, una volta che essa entra in azione, quella porta diventa praticamente inservibile per eventuali entrate o uscite dall'edificio rappresentato dalla facciata scenica.

Se la *mechané* è universalmente riconosciuta come la macchina del volo, si segnalano pareri contrastanti a proposito anche del significato e della funzione da attribuire alla presenza in scena dell'*ekkyklema*. Secondo Dale 1969, 260-265, l'*ekkyklema* poteva essere utile al poeta per rispondere a due necessità particolari ed imprescindibili anche in un teatro tecnicamente povero ed estremamente convenzionale, e cioè il cambio di scena e la rivelazione dell'interno della facciata scenica, “slight

²⁸ Il primo a sostenere questa ipotesi è stato Exon 1900, 132-143, poi seguito da Navarre 1925, 87-89 (ma si veda già Navarre 1901, 103, dove l'autore sottolineava che in questo modo l'effetto scenico era “beaucoup plus heureux et saisissant” rispetto alla piattaforma con moto anteriore-posteriore). Questa teoria si basa anche su alcuni scolii tragici e comici: *Schol. Aesch. Eu.* 64 Smith: *στραφέντα γὰρ μηχανήματα ἔνδηλα ποιεῖ τὰ κατὰ τὸ μαντεῖον ὡς ἔχει. Schol. Ar. Ach.* 408 Wilson *ἐκκύκλημα ὅπερ περιστρεφόμενον τὰ δοκοῖντα ἔνδον ὡς ἐν οἰκίᾳ πράττεσθαι καὶ τοῖς ἔξω ἐδείκνυε. Schol. Ar. Nub.* 184 Holwerda: *στραφέντος τοῦ ἐγκυκλήματος.*

²⁹ Sulle dimensioni ipotizzate per la forma a moto anteriore-posteriore, Webster 1960, 502 ritiene che “starting from the possibilities of T we arrive at 2.55x1.30 as the maximum size for the ekkylema; starting from the other end, the requirements of the plays, I think we can see that the platform 2.55 wide by 1.3 m. deep would provide enough room for the required tableaux, [...] for Herakles, the bodies of his wife and children, and the broken column in Euripides' *Herakles*”. Sulle possibili dimensioni dell'altra forma, invece, Navarre 1925, 87-89 sostiene “qu'à Ephèse (où l'ouverture centrale a 4 mètres) l'ekkykléma offrait une surface semi-circulaire de 4 mètres de diamètre sur 2 mètres de rayon”.

concessions to something like realism”³⁰. Inoltre, questa studiosa (come già Webster 1957, 17-19) ritiene che l'*ekkyklema* servisse anche per presentare sulla scena (o per allontanarli) oggetti che fossero particolarmente pesanti o in numero tale da non poter essere portati da inservienti. Per Hourmouziades 1965, 95, e Newiger 1989, 185, invece, l'unica funzione sicuramente assegnabile alla macchina è quella della rivelazione dell'interno: che in corrispondenza di ciò potesse avvenire un cambio di scena sarebbe soltanto una possibile conseguenza. Non solo; secondo Hourmouziades, tale rivelazione avverrebbe “against all realism and vraisemblance and by an obvious violation of the spatial relations determined by the actual features of the scenic structure”, determinando ciò che lo stesso studioso greco definisce “theatre with-in the theatre”. Proprio per questo motivo, egli contesta le affermazioni di quegli studiosi che considerano l'uso della macchina secondo un'ottica di realismo: Bates 1930, 29, ad esempio, la definisce “clumsy and inartistic” e “one of the strangest and the most conventional pieces of machinery that any theatre has ever seen”; per Bulle 1937, 87, l'*ekkyklema* sarebbe un vero e proprio “monster”. Secondo Hourmouziades 1965, 95, piuttosto, la macchina deve essere considerata come pura e semplice “convention” all'interno di una unità già estremamente convenzionale quale era la tragedia. Già Arnott 1962, 86-87 aveva richiamato l'attenzione su questo particolare e ricordato che l'*ekkyklema* non era “an apology for the Greek inability to show interiors on the stage [...]. The *ekkyklema* was a convention partly dictated by practical difficulties, partly of value in itself as introducing effective tableaux at suitable moments of the drama – a function performed in the modern theatre by curtains or lighting” (p.87). Perciò, l'impiego dell'*ekkyklema* non andrà inteso come un espediente di ricerca di realismo, bensì (e in questo lavoro tale sarà considerato) come strumento per la composizione di *tableaux* di forte impatto emotivo sul pubblico e per la loro rivelazione sulla scena dall'interno della *skéné*.

³⁰ Quest'ultima osservazione è condivisa anche da Comotti 1989, 294-295; per lo studioso italiano, infatti, è verosimile “l'ipotesi di un passaggio graduale dello spettacolo greco da un primo stadio di ricerca di realismo e di illusione nella rappresentazione ad uno stadio finale in cui l'interesse per la verosimiglianza dell'azione scenica passa in secondo piano rispetto ad altri elementi, come, ad esempio, il virtuosismo dell'attore”.

APPENDICE

Eschilo: un ineludibile termine di confronto per ogni tentativo di ricostruzione sulle modalità di messa in scena nel teatro tragico.

Se è vero che la tragedia come espressione religiosa e culturale non nasce con Eschilo, è però vero, come da sempre è stato riconosciuto e come ha recentemente ricordato anche Centanni 2003, XXVII, che con Eschilo, nel V secolo, essa diventa “forma della città-Atene, perché è il *poiema* che più corrisponde alla sua contraddittoria natura”. Insomma “Eschilo inventa una rappresentazione di Atene. I precedenti del genere tragico – la leggendaria attività di Tespi, i drammi di Frinico, i ditirambi – costituiscono certo lo sfondo indispensabile per capire il senso e la portata dell’invenzione eschilea. Ma più che la continuità con la tradizione è interessante sottolineare l’innovazione che Eschilo opera sul genere” (p.XXXIX). Si potrebbe anzi dire che Eschilo scopre e formalizza un genere, cioè rende la tragedia propriamente genere, facendone da evento sacrale evento globalmente letterario e culturale, perciò eminentemente ‘politico’.

Ecco perché ogni possibile ricostruzione sulle modalità di messa in scena nel teatro tragico del V secolo non può evitare il confronto con i drammi eschilei, in modo particolare, per motivi diversi ma non divergenti tra loro, il *Prometeo* e l’*Oresteia*. Dall’analisi di alcuni passi di questi drammi apparirà più chiaro che non è azzardato definire Eschilo il padre della tragedia. E, forse, anche il drammaturgo più rivoluzionario, spregiudicato e innovativo.

Il *Prometeo incatenato*, un mistero apparente?

Come noto, non solo la datazione ma pure la paternità dell’opera risultano controverse. Si tratta di un dibattito tutto novecentesco, poiché, come ha sottolineato Griffith 1983, 32, la tragedia “has certainly been regarded as Aeschylean at least since the third century B.C., and no doubts as to its authenticity are recorded from authors or in the scholia to the play”³¹. Senza volermi addentrare nella questione (e in quella ad essa connessa, delle relazioni tra il *Prometeo incatenato* e gli altri drammi che, stando

³¹ Per un quadro dettagliato dello *status quaestionis* (anche dal punto di vista bibliografico) si vedano, in particolare, B. Marzullo, *I sofismi di Prometeo*, Firenze 1993 (stroncato da E. Degani, *Prometeiche provocazioni*, in AA.VV., *Μοῦσα*, <<Scritti in onore di Giuseppe Morelli>>, Bologna 1997, 67-78), Mandruzzato 2004, 38-41 e Podlecki 2005, 195-200. Rimane tuttora fondamentale la monografia di M.P. Pattoni, *L’autenticità del Prometeo incatenato di Eschilo*, Pisa 1987, in particolare l’*Introduzione* (pp.15-32).

alla tradizione, componevano la tetralogia eschilea³²), affermo la necessità di partire, nella considerazione dei problemi scenici oggetto della presente ricerca, proprio da questa tragedia, almeno per quanto riguarda la *mechané*. Come chiarirò nella trattazione specifica dei singoli passi sulla base delle osservazioni tuttora fondamentali proposte da Mastronarde (1990, 247-292), salvo alcuni passi paratragici della commedia di Aristofane, le tragedie per cui viene valutato l'impiego della *mechané* sono tutte euripidee. Il, *Prometeo*, dunque vanterebbe anche questa sorta di unicità: di essere l'unica tragedia non euripidea (conservata per intero naturalmente) a usare la *mechané*³³.

Ma il *Prometeo incatenato*, proprio nei passi in cui viene valutato l'impiego della *mechané*, ci introduce anche a un altro rilevante problema, ovvero la presenza o meno, nel teatro del V secolo, di una *skené* se non fissa almeno stabile; e, in caso di risposta affermativa, a partire da quale epoca questa fu introdotta. Infatti è evidente che poter dare una risposta a queste due domande orienta in modo decisivo la considerazione delle problematiche relative alla presenza o meno anche dell'altra macchina teatrale, ovvero l'*ekkyklema*.

L'*Oresteia*, un capolavoro anche dal punto di vista drammaturgico.

Parlare dell'*Oresteia* significa attraversare un campo sterminato di significati e di temi, ma anche di soluzioni drammaturgiche che danno la misura della grandezza del suo autore. Come già ricordato nell'*Introduzione*, studi recenti mettono in discussione la fortunata tesi di Wilamowitz secondo cui l'*Oresteia* sarebbe la prima trilogia per cui si possa ragionevolmente ipotizzare la presenza della *skené*³⁴. Ora, è evidente che la presenza o meno di questa struttura scenica determina una diversa interpretazione dell'uso e del significato dello spazio scenico in questo autore: infatti, solo se la *skené* è un elemento stabile, e quindi stabilmente utilizzabile, sarà possibile porsi, ad esempio, anche il problema di un eventuale uso dell'*ekkyklema*; senza contare le altre inevitabili ricadute nella considerazione globale dell'uso dello spazio. Naturalmente, non è possibile raggiungere conclusioni definitive. Per chi, come noi, deve avanzare ipotesi prevalentemente sulla base della considerazione dei testi, è necessario capire quale delle

³² Su questo cfr., da ultimo, Podlecki 2005, 27-33.

³³ Mastronarde 1990, 287, cita dubitativamente un passo di Polluce (IV 130) in cui l'autore si riferisce a una tragedia perduta, il cui titolo doveva essere *Memnon*, in cui sarebbe stata usata la *mechané* (*γέρανος*).

³⁴ Come si vedrà nel capitolo dedicato a questa tragedia, se si può ipotizzare la realizzazione della *skené* intorno al 460 a.C. circa, potremmo forse acquisire qualche elemento in più per l'analisi drammaturgica del *Prometeo*; ad esempio immaginando, con Griffith 1983, 109 e Mastronarde 1990, 267, che il Coro delle Oceanine potesse fare uso del tetto della facciata scenica. Inoltre, se la *skené* è attiva, allora, nella datazione della tragedia, il 460 circa diventa *terminus post quem* assai più cogente che non il 475.

due impostazioni risponda al testo con maggiore fedeltà e, in secondo luogo, quale delle due risolva più problemi di quanti non ne crei.

Ebbene, da una disamina delle tragedie eschilee (escluso per ora il *Prometeo*), emerge in modo evidente come prima dell'*Oresteia* non sia in nessun caso necessario ipotizzare l'uso di una *skéné* fissa. Nelle *Supplici* e nei *Sette a Tebe* non figura alcun riferimento a una struttura scenica di un qualche tipo. Nei *Persiani* si fa più volte riferimento alla Reggia da cui Atossa proviene e cui farà rientro (cfr., al v. 607, il riferimento al carro con cui la Regina ha fatto il primo ingresso sulla scena), *ma, in modo evidente, sempre come a una struttura extrascenica*³⁵. A proposito poi del riferimento a uno *στέγος ἀρχαίων* (v.140) quale sede dei Vecchi di Susa che compongono il Coro, si deve senz'altro ritenere che costituisca un esempio di scenografia verbale e non un riferimento alla struttura scenica. In altre parole, in queste tre tragedie, e in modo particolare nei *Persiani*, l'uso di determinati preverbi (come *ἐς*, *εἰς*, *ἐκ*, *ἐξ*ω), assume un valore generico, di riferimento, ad esempio, allo spazio extrascenico, o comunque a dinamiche spaziali non indicanti movimenti di entrata e uscita dalla *skéné*, che quindi possiamo ipotizzare assente.

Le cose sembrano cambiare nell'*Oresteia*. Nella trilogia, infatti, l'uso di questi avverbi va inteso come riferimento preciso ai movimenti di entrata e di uscita dei personaggi da una struttura scenica effettiva. Il valore generico sembra dunque specificarsi, per divenire un dato acquisito negli altri due tragici. Anche la deissi acquisisce un significato più specifico, soprattutto perché riferita direttamente alla struttura scenica (solitamente un edificio; nella trilogia in questione è la Reggia degli Atridi nelle prime due; nelle *Eumenidi*, invece, come si vedrà, la questione è più complessa). Ora, trascurando il riferimento al tetto della Reggia nell'*Agamennone* (*στέγαις Ἀτρείδων ἀγκαθειν*, v.3), che non costituisce da solo una prova a favore della presenza di una *skéné* fissa, mi pare evidente in tutto lo svolgimento di questa tragedia e delle *Coefore* (come peraltro è stato da più parti sostenuto) il riferimento allo spazio retroscenico come portatore di un significato e di un valore decisivi rispetto a quanto accade sulla scena. In altri termini, la dialettica tra interno ed esterno che viene a generarsi deve farci ritenere che l'uso dello spazio retroscenico sia effettivo; e che ad esso si alluda appunto specificando il valore dei suddetti preverbi, che possono indicare

³⁵ Cfr. v. 159 *λιποῦσα...ἰκάνω δόμους* (Atossa afferma di provenire dalla Reggia); v.230 *εἰς οἴκους μόλωμεν* (Atossa indica la necessità di tornare alla Reggia per offrire sacrifici agli dei); v.524 *ἐξ οἴκων ἐμῶν* (dalla Reggia saranno tratte le offerte per i sacrifici); v.530 *εἰς δόμους* (Atossa invita il Coro a condurre Serse, una volta tornato, alla Reggia); vv.608-609 *ἐκ δόμων πάλιν / ἔστειλα* (la Regina è tornata in scena provenendo dalla Reggia).

i movimenti di entrata e uscita dallo spazio retroscenico. Mi pare a questo punto che l'ipotesi di Wilamowitz debba essere considerata quanto meno probabile. Invece, mi risulta più difficile ipotizzare uno spazio retroscenico attivo, cui si fa riferimento in modo generalmente preciso (ad esempio, con i preverbi prima citati), senza che questo sia *qualcosa di più o meno stabilmente separato, anche fisicamente*, dalla scena. In altre parole, non credo si possa consegnare al concetto di scenografia verbale la dinamica spaziale scenica *dentro/fuori*. D'altra parte, soprattutto nel caso di Eschilo, neppure questa ricostruzione permette di risolvere in modo certo e univoco i problemi scenici. Nei capitoli che seguono si tenterà di ipotizzare le soluzioni che di volta in volta sembreranno più ragionevoli sulla base delle evidenze testuali e delle attuali conoscenze in merito alla prassi teatrale antica.

ESCHILO, *Prometeo incatenato*

In un ambiente naturale selvaggio e ostile, tra le rocce impervie della Scizia, giungono Kratos e Bia (muta persona), conducendo come prigioniero Prometeo. Li segue Efesto, che reca con sé maglio e catene. Efesto provvede, a malincuore, a incatenare a una rupe Prometeo. Il quale, dopo un lungo silenzio, rivolgendosi agli elementi naturali, si riconosce vinto dall'ἀνάγκη (1-114)³⁶. Prometeo percepisce un volo in avvicinamento: è il Coro delle Oceanine, che, giungendo sul suo carro alato, si posa su una rupe nelle vicinanze del prigioniero. In un dialogo con il Coro, Prometeo rivela il motivo della sua dura condizione delineando un ritratto di Zeus in cui prevale il senso di una giustizia inaccessibile, dura, esercitata con puntiglio inesorabile³⁷. Quindi, su invito del Titano (v.272, πέδοι δε βᾶσαι) il Coro si posa intorno alla rupe cui egli si trova inchiodato (vv.115-283). Nel frattempo giunge in scena, sul suo grifone alato e in corrispondenza di una breve strofa in ritmo anapestico (vv.276-282), Oceano. Oceano si rivolge a Prometeo con parole partecipi, in cui spiccano i consigli (peraltro vani) alla moderazione e alla umiltà di fronte a Zeus, nuovo signore degli Dei. Egli, intanto, si recherà da Zeus in persona e tenterà di ottenere la liberazione del Titano (v.325). Prometeo ringrazia, ma teme che il tentativo sia destinato a fallire, in considerazione anche della sorte di suo fratello Atlante (v.348) e di Tifeo, che sarà

³⁶ Dal punto di vista drammaturgico, come ricorda Centanni 2003, 904, sono da rilevare alcune anomalie: oltre al fatto che Prometeo rimane sulla scena dall'inizio alla fine del dramma, "la presenza di ben quattro attori in scena, l'esistenza di un dialogo sticomitico (tra Potere ed Efesto) e di inserti lirici (nella rhexis di Prometeo) solitamente assenti in questa sezione del dramma". La studiosa sottolinea, sulla scorta della critica recente, che queste anomalie potrebbero non costituire prove contro la paternità eschilea, ma piuttosto "invenzioni drammaturgiche che rispondono alla eccezionalità della situazione", e, se mai, potrebbero confortare l'ipotesi di una datazione bassa nella produzione di Eschilo. Tuttavia, rispetto alla datazione, la studiosa italiana (2003, 289) ritiene che il riferimento all'eruzione dell'Etna (vv.351-372) e la consonanza con i vv.15-28 della *Pitica I* di Pindaro rendano più probabile una datazione intorno al 470 e, addirittura, una messa in scena siciliana. Su questo, di parere diverso è Mandruzzato 2004, 40, secondo il quale dai dati in nostro possesso si deve pensare che "la trilogia del Prometeo sia stata rappresentata ad Atene, unica città dell'Ellade in cui ci fosse uno specifico culto divino di Prometeo". In ogni caso, giungere a conclusioni incontrovertibili sull'una e sull'altra questione è impossibile. Si può, al più, segnalare qualche dato interno: il già citato riferimento all'eruzione dell'Etna, probabilmente quella del 475, è considerato *terminus post quem*. Ma si tratta di una coordinata piuttosto vaga. Peraltro, come sottolinea Griffith 1983, 34, le caratteristiche metriche e stilistiche potrebbero far scendere la datazione fino agli anni Trenta. Questo significherebbe, naturalmente, escludere la paternità eschilea. Infine, cfr. anche n.34 dell'*Appendice alla Introduzione*.

³⁷ Mandruzzato 2004, 39, ricorda come al fondo della questione sulla autenticità della tragedia stia il fatto che lo Zeus del *Prometeo* sia ben diverso da quello onnisciente e giusto di Eschilo; il punto è che ciò si verifica in tutta lo sviluppo della religiosità greca arcaica, e quindi l'argomento non è in senso stretto probante rispetto alla questione della autenticità. Non conosciamo, inoltre, l'eventuale evoluzione ideologica nella trilogia.

responsabile di eruzioni vulcaniche in Sicilia (vv.284-396).³⁸ Segue il corale del compianto per Prometeo, cui convergono il Coro stesso, gli uomini, la natura. In particolare il Coro, riprendendo uno spunto di Prometeo, canta, ai vv.425-435, della tremenda punizione di Atlante che, ai confini occidentali del mondo, sostiene il pilastro della terra e del cielo; tale riferimento costituisce un chiaro monito a Prometeo che, come il fratello, rischia di essere condannato a una pena eterna altrettanto esemplare ai confini orientali del mondo (vv.397-435). Il prigioniero rompe a questo punto il silenzio per enumerare dolorosamente tutti i benefici che ha riversato sugli uomini, tra tutti il pensiero e la coscienza (v.444), e il numero (v.459); sono questi benefici che hanno permesso all'uomo di dar vita a una linea di progresso all'interno della storia³⁹. Ma proprio chi ha aiutato tanto gli uomini ora non può aiutare se stesso; il Coro comprende che questa vicenda è un triste monito a non sfidare il potere di Zeus (vv.436-560). In preda al delirio entra in scena Io, la fanciulla trasformata in giovenca da Zeus e costretta a un continuo errare dalla gelosia di Era. Nel corso di un drammatico e serrato confronto con Prometeo e con il Coro, la fanciulla racconta le sue sventure; il Titano, poi, descrive le traversie che ancora la attendono e, infine, preannuncia che queste avranno fine per opera di un lontano discendente, come fine avrà anche il potere di Zeus, e la stessa tremenda sua punizione (vv.561-886). Dopo che Io si è allontanata dalla scena di nuovo preda del tormento che la perseguita, compare Ermes, il quale,

³⁸ Secondo Valgimigli 1904, 330-331, il passo è interpolato dall'autore stesso, che qui avrebbe riportato versi delle proprie *Etnee* da lui stesso dirette in Sicilia. Il già citato Mandruzzato (2004, 93), che fa riferimento a questa osservazione del fine filologo di San Piero in Bagno, ritiene invece che ciò non sia necessario: quei versi “nella eccezionale ironia di questa scena davvero spericolata possono essere tutt'altro che estranei: Prometeo <<spaventa>> Oceano che vuole spaventarlo; grandioso <<persiflage>> rientrato nel mito”.

³⁹ Dalle parole di Prometeo emerge, dunque, un quadro sostanzialmente laico del progresso umano (di cui, sebbene in tempi, contesti e forme diverse, deve essersi ricordato Lucrezio, che a Epicuro riconosce il merito di avere liberato l'uomo dalle catene della schiavitù). Secondo Mandruzzato 2004, 100, l'assenza “di qualunque divinità, anche di quelle a cui s'attribuivano popolarmente i doni di molte <<technai>>” è addirittura “urlante”. Come nota Griffith 1983, 166, “in contrast to the Hesiodic account of human civilisation [...] we are given a description of human progress from primitive ignorance, savagery, and chaos to relative affluence and sophistication. The basis for that progress is technology, of which source and symbol is fire”. Non credo che questa visione del progresso, certamente in contrasto, se non in opposizione, con visioni più rassicuranti e canoniche anche nell'ambito della cosiddetta teodicea di Eschilo, possa essere avocata come argomento contro la paternità eschilea della tragedia: potrebbe essere perfettamente naturale e comprensibile che Prometeo, nel momento in cui riceve una così tremenda punizione, voglia mettere in evidenza i propri meriti nei confronti degli uomini, a discapito di quelli degli dei. Se proprio si vuole cogliere in questo famoso passo un indizio utile a contestualizzare, vi si potrebbe se mai vedere riflessa l'eredità di certe sottolineature del razionalismo sofistico rispetto al ruolo che gli uomini stessi, e non gli dei, hanno avuto nel progresso dell'umanità. Insomma, si potrebbe se mai considerare questo passo come un possibile elemento, anche se non probante, per una datazione ragionevolmente bassa all'interno della produzione di Eschilo. Più in generale, per un'interpretazione in chiave non solo politica ma anche culturale di questo passo si vedano Cerri 1975, 47-53 e Di Benedetto 1978, 44-50 e 120-136.

per conto di Zeus, tenta di estorcere a Prometeo quale fosse il grave pericolo che minaccia il suo potere. Prometeo è però inflessibile e insieme alle Oceanine, che non vogliono abbandonarlo nella sventura, viene sprofondato nelle viscere della terra (vv.887-1093).

Si discute circa l'impiego della *mechané* per il **passo dei vv.128-396**. In particolare, per l'ingresso in scena del Coro delle Oceanine (vv.128 ss.) e di Oceano (vv.284 ss.).

vv.128-283.

Dopo una sequenza anapestica (vv.120-127)⁴⁰, preceduta, in modo anomalo, da una sequenza lirica giambica e docmiaca (vv.114-119), si verifica l'entrata in scena del Coro. Ma come avveniva tale ingresso? Secondo Griffith 1983, 109 l'ipotesi più probabile è l'impiego della *mechané*; una volta veicolato sulla scena, il Coro sarebbe poi "rolled out on the roof of the stage-building", e, successivamente, avrebbe impiegato il tempo scenico del dialogo tra Oceano e Prometeo "in climbing down behind the *skené*", per poi rifluire nell'orchestra in corrispondenza dello stasimo dei vv.397-435⁴¹. Dal canto suo Mastronarde 1990, 267 ricostruisce il passo senza impiego della *mechané* ma ipotizzando, sebbene dubitativamente, un uso ampio e piuttosto elaborato del tetto della facciata scenica, sul quale potrebbero anche essere stati presenti Coreuti e carri "in concealment [...] at the start of the play and emerge into sight for the parodos". In ogni caso, ritiene che l'uso del tetto, con o senza supporti per nascondere elementi, ma con scale per accedervi che dobbiamo immaginare retrosceniche, sia la più semplice ed economica delle ricostruzioni.

Ora, è evidente come ogni ipotesi di ricostruzione sulla drammaturgia di questa tragedia non possa prescindere da un dato di fatto: si tratta di un dramma eccezionale anche sotto questo punto di vista. Eccezionale è la stessa ambientazione: dobbiamo infatti immaginare un costone roccioso, nella inospitale terra degli Sciti, al quale sarebbe stato inchiodato Prometeo. Con quali espedienti scenografici questa ambientazione veniva resa? Al v.20 si fa riferimento ad essa con la deissi:

⁴⁰ Come ricorda Griffith 1983, 107, il ritmo anapestico annuncia un'entrata o uscita di personaggi.

⁴¹ All'impiego della *mechané* fanno riferimento esplicito due scolî (*ad v. 128* e *ad v. 284* Smith). Oltre a quanto già sottolineato nell'*Introduzione* si veda il già citato Tosi 2011, 251-260 (sul *Prometeo*, in particolare, p.255): un interessante contributo, sul testo e sull'esegesi di alcuni scolî ad Eschilo, che offre anche preziose notazioni di metodo sull'interpretazione e sulla valutazione complessiva delle informazioni in essi contenute.

τῶδ' ἀπανθρώπῳ πάγῳ. Si allude con questa a una facciata scenica realizzata in modo tale da far pensare a un costone roccioso? O dobbiamo affidare tale ricostruzione al concetto di scenografia verbale? Fatto sta che, solitamente, la scenografia verbale presuppone una descrizione piuttosto dettagliata di quanto il pubblico è chiamato ad immaginare, quindi in questo caso sarà se mai probabile il ricorso al più generale principio della convenzione scenica. È certamente possibile che la *skené* fosse realizzata in modo tale che il pubblico potesse riconoscerne i caratteri di una parete rocciosa, ma non dobbiamo immaginare, credo, nulla di realistico, né di particolarmente elaborato. Allo stesso modo credo debba essere immaginata la scena dei vv.114-283. Come ricorda anche Mandruzzato 2004, 79, “la sacra rappresentazione eschilea non aveva bisogno di grandi mezzi esterni”: e, d'altra parte, ipotizzare l'impiego di due o più macchine del volo per l'ingresso del Coro sulla scena pare davvero eccessivo, anche nel caso in cui, come preferisce Griffith, il Coro stesso venisse veicolato sul tetto. Sull'uso del quale, poi, si potrebbe discutere a lungo, dal momento che, mi pare, mancano indizi cogenti in un senso o nell'altro: è possibile che esso fosse usato, visto che il testo si riferisce chiaramente al Coro come a qualcosa che si trova in alto, ma non mi pare così economico, come ritengono ancora Griffith e Mastronarde, immaginare dodici, o quindici, personaggi sul tetto della facciata scenica, comunque vi giungessero, e comunque, poi, scendessero sulla piattaforma e nell'orchestra. In altre parole, mi sembra più probabile che i Coreuti entrassero in scena al livello della piattaforma e dell'orchestra, e che, per citare le parole di Griffith, che ad ogni modo esclude questa ricostruzione, “merely pretend that they are flying”(p.109). Il Coro, dunque, afferma di essere in volo, mentre in realtà il suo volo è solo immaginato dal pubblico perché espresso verbalmente dai Coreuti. Una volta entrato in scena nei pressi della facciata scenica, là dove dobbiamo immaginare imprigionato, sempre a livello della facciata scenica, Prometeo, il Coro sarà poi rifluito nell'orchestra durante il dialogo tra Prometeo e Oceano, e nell'orchestra avrà cantato il primo stasimo (vv.397-435). Perciò, quando al v.272 Prometeo invita il Coro a scendere (*πέδοι δε βᾶσαι*) allude a una discesa solo immaginata, mentre probabilmente i Coreuti, obbedendo a quella che pare una vera e propria didascalia scenica, iniziavano a trasferirsi nell'orchestra.

vv.284-396.

Più lineare pare essere la ricostruzione di questo passo. Tutti gli studiosi sono concordi nell'ipotizzare l'uso della macchina del volo per l'ingresso in scena (segnalata

dalla sequenza anapestica dei vv.277-283), per la permanenza, e poi per l'uscita di Oceano⁴². Mi pare che in questo caso l'uso della macchina possa essere considerato attendibile, non perché Oceano sia una divinità (in questa tragedia l'unico personaggio umano è Io), quanto perché in effetti non sussistono reali obiezioni. L'entrata, se non verbalmente, è però regolarmente annunciata in metro anapestico; si fa chiara allusione a un "uccello dalle ali veloci" (v.286) che potrebbe, dietro la scenografia verbale, alludere alla *mechané* e che in ogni caso è presentato come un qualcosa di sopraelevato. Insomma tali elementi, se nel caso dell'entrata in scena del Coro non costituivano prove sufficienti per l'uso di questo dispositivo, in questo caso, quanto meno, contribuiscono a delineare un quadro di buona probabilità.

⁴² Cfr. Griffith 1983, 140, Newiger 1989, 178, Mastronarde 1990, 268, Di Benedetto-Medda 1997, 20, Centanni 2003, 917, Podlecky 2005, 95.

ESCHILO, *Agamennone*

*L'apertura della facciata scenica rappresenta la porta della reggia degli Atridi ad Argo, dove ora il potere è detenuto da Clitemestra, moglie di Agamennone, e da Egisto, amante di lei. Nel prologo (vv.1-39), una sentinella, ormai da un anno in attesa del segnale di fuoco che annunci la fine della guerra, chiede agli dèi di porre fine al più presto alla sua fatica (vv.1-21); ma improvvisamente, al v.22, intravede l'atteso segnale e si precipita a riferire la buona notizia alla regina, anche se un'atmosfera sinistra si insinua nelle sue ultime parole prima dell'uscita di scena (vv.36-39)⁴³. Ai vv.40-263 si ha la *parodos*, in cui il Coro, rievocando la guerra di Troia e la morte di Ifigenia, celebra la potenza di Zeus che concede ai mortali la saggezza tramite il dolore. Segue l'entrata in scena di Clitemestra (v.264), la quale, dialogando con il Coro, descrive il percorso del segnale di fuoco e si raffigura la scena di Troia devastata, ma formula l'augurio che i vincitori non commettano sacrilegi (vv.264-354). Il Coro rievoca allora le mitiche vicende del ratto di Elena da parte di Paride Alessandro, la prostrazione di Menelao, ma anche il malumore dell'esercito per una guerra che avrebbe tenuto gli uomini per tanto tempo lontano da casa (vv.355-488). Ai vv.489-502⁴⁴, poi, il Coro annuncia l'ingresso in scena di un messaggero, il quale,*

⁴³ Secondo quanto si evince dalle parole della sentinella al v.22-23 (*χαῖρε λαμπτήρ νυκτός...! φάος*), questa scena prologica sembra caratterizzata da un'ambientazione notturna. È possibile che sulla scena fossero presenti delle fiaccole accese ad indicare la notte, che, del resto, doveva essere anche *immaginata* dal pubblico, secondo l'espedito della *scenografia verbale*. A questo proposito va comunque tenuto presente che le rappresentazioni sceniche iniziavano molto presto, subito dopo l'alba; perciò, essendo l'*Agamennone* la prima tragedia della trilogia, è chiaro che lo sforzo di immaginazione richiesto al pubblico doveva essere attenuato proprio dalla prossimità temporale con l'oscurità.

Peraltro, come si è visto nell'*Introduzione*, è questione controversa se la sentinella fosse realmente sul tetto della facciata scenica, del cui uso questa tragedia costituirebbe la prima attestazione sicura. Arnott 1962, 118-119, ad esempio, è del parere che "the tradition that sets the Watchman on the roof has no foundation; he should surely have appeared in the normal place before the *skéné* door" (p.119). A favore della funzionalità scenica del tetto in questo caso si sono invece espressi, tra gli altri, Hammond 1972, 434 e Mastronarde 1990, 281 n.1. Per una più dettagliata discussione su questo problema si vedano diffusamente Fraenkel 1950, II 3-5 e Taplin 1977, 276-277. Quest'ultimo, in particolare, è del parere che la sentinella *prima dell'inizio del dramma* prendesse posizione sul tetto per mezzo dell'espedito scenico del *movimento cancellato*: ma su questo espedito drammaturgico, cfr. quanto riportato nel capitolo dedicato alle *Eumenidi*.

⁴⁴ L'attribuzione di questi versi è, in realtà, controversa. Dal momento che in alcuni manoscritti essi sono ascritti non al Coro ma a Clitemestra, Denniston-Page 1957, 116-117, Dale 1969, 215 e Hogan 1984, 58 sono del parere che realmente venissero pronunciati dalla regina, la quale, dunque, non sarebbe uscita dopo il v.354, ma si trovava ancora sulla scena. Ad essa, infatti, si farebbe esplicito riferimento al v.496 (*οὔτε σοι δαίω φλόγα*); inoltre, per Denniston-Page, il fatto che essa sapesse dell'arrivo di Agamennone ad Argo non sarebbe possibile se non avesse assistito in prima persona al discorso del messaggero; in ogni caso, ammettono la possibilità che "Aeschylus overlooked this point, or hoped that we should assume that Clytemnestra had learnt the news somehow or other" (p.117). Lawson 1932, 125, dal canto suo, li assegna (in modo, però, del tutto arbitrario e ingiustificato) addirittura alla sentinella, che sarebbe rimasta in scena dopo aver recitato il prologo.

dialogando dapprima con il Coro e poi con la stessa regina (che interviene ai vv.587-614), preannuncia l'arrivo di Agamennone vincitore di Troia ma rivela anche le indicibili sofferenze che hanno caratterizzato il ritorno dei Greci e di Menelao in particolare (vv.503-680). Ciò spinge il Coro a maledire Elena, la causa di tutto, e a riflettere sul tema della violenza che genera ulteriore violenza (vv.681-809). Ma finalmente, accompagnato da Cassandra, fa il suo ingresso in scena Agamennone, il quale rivolge un accorato saluto alla sua patria e dichiara che la guerra gli ha insegnato la moderazione (vv.810-855). Al v.856 si ha la nuova entrata in scena di Clitemestra, che, andando incontro al marito sovrano, lo accoglie dichiarando di averne atteso il ritorno con trepidazione e sofferenza; ora che è tornato vuole onorarlo nel modo che gli si addice e ordina che dinanzi al suo cammino vengano predisposti dei tappeti di porpora (vv.856-913). Agamennone esita di fronte a tanto lusso, ma alla fine si lascia convincere (vv.914-974). Mentre il re e la regina entrano nella reggia, oscuri presentimenti agitano il Coro (vv.975-1034), finché di nuovo entra in scena Clitemestra⁴⁵ per ordinare che anche Cassandra faccia ingresso nella reggia, ma la profetessa non proferisce parola (vv.1035-1071). Rimasta sola con il Coro, Cassandra prorompe in un delirio profetico: dapprima in modo oscuro, poi con sempre maggiore lucidità, descrive la sua visione di Agamennone, che, avviluppato in un peplo come in una rete, cade nella vasca da bagno sotto i colpi di Clitemestra (vv.1072-1330); poi,

Le ragioni che spingono invece la maggioranza degli studiosi ad assegnare questi versi al Coro sono chiaramente espresse da Fraenkel 1950, II 252-253, Taplin 1977, 296-297, Medda 1995, 222 n.46 e 232 n.55, cui si rimanda anche per la relativa bibliografia. In particolare, Taplin fa notare, riguardo al σοι del v.496, che “even if Clytemnestra speaks the lines it would still be obtrusive [...]. So there is a case for emendation, whoever speaks the lines” (p.295). Inoltre, ricorda Medda, “le sigle presenti nei manoscritti non hanno alcun valore probante, in quanto sappiamo per certo che nei manoscritti più antichi si indicava soltanto il cambio di interlocutore mediante un trattino [...]. I vv.489-502 sono dunque da assegnare al Coro, anche se questo significa correggere leggermente il v.496” (p.232 n.55). Chi corregge il testo del v.496, dunque, generalmente accetta la proposta di Wilamowitz 1914a, 200: οὔτος οὐ δαίωι.

Al di là del problema testuale che, comunque, mi pare ben impostato sia sul piano del testo (Wilamowitz) che su quello, diciamo così, teorico (Taplin e Medda), credo si debba segnalare un indizio contro la presenza di Clitemestra in scena dopo il v.354; la regina, infatti, conclude il suo intervento con una *gnome*: τὸ δ' εὖ κρατοίη μὴ διχορρόπως ἰδεῖν / πολλῶν γὰρ ἐσθλῶν τῆν ὄνησιν εἰλόμην (vv.349-350); ebbene, generalmente, una conclusione gnomica (come si vedrà anche nel capitolo sulle *Coefore* ai vv.875-886) prelude all'uscita di scena del personaggio. Nel teatro greco superstite, gli esempi di uscita di personaggi dopo una *gnome* finale (non solo prima di un corale, ma anche all'interno degli episodi) sono numerosissimi. In Eschilo, si possono ricordare: *Pers.* 842: l'ombra di Dario ritorna nell'Ade ricordando che τοῖς θανοῦσι πλοῦτος οὐδὲν ὠφελεῖ. *Supp.* 951: l'araldo degli Egizi si allontana dalla scena avendo constatato l'inevitabilità della guerra e afferma εἴη δε νίκη καὶ κράτος τοῖς

ἄρσεσιν. *Ag.* 613-614: Clitemestra rientra nella *skéné* dopo aver dialogato con l'araldo affermando τοῖόςδ' ὁ κόμπος, τῆς ἀληθείας γέμων / οὐκ αἰσχρὸς ὡς γυναικίγεινναίαι λακεῖν. *Eu.* 233-234: Apollo chiude il suo duro alterco con le Erinni cacciandole dal tempio ed esce di scena ricordando che δεινὴ γὰρ ἐν βροτοῖσι κὰν θεοῖς πέλει / τοῦ προστροπαίου μήνις, εἰ προδῶ σφ' ἐκῶν.

⁴⁵ Denniston-Page, 1957, 117, invece, sono del parere che “there is nothing to indicate that Clytemnestra leaves the scene at all from the time of her entry [...] down 1068; it is possible, and perhaps preferable, to imagine her as constantly present”.

entra anch'essa all'interno. Dall'interno della reggia si odono a questo punto le grida di Agamennone colpito a morte (vv.1343 e 1345): il Coro valuta la possibilità di intervenire ma esita (vv.1346-1371); poi la porta della reggia si apre, diviene visibile Clitemestra con accanto i cadaveri di Agamennone e Cassandra: la regina esulta per l'avvenuta vendetta e al raccapriccio del Coro reagisce ricordando che il re non aveva avuto alcun riguardo per lei, come dimostrano sia il disumano sacrificio di Ifigenia sia il fatto che abbia portato alla reggia, come concubina, Cassandra (vv.1372-1576). Segue l'ingresso in scena di Egisto: egli, come figlio di Tieste, da tempo desiderava vendicare l'orrendo pasto dei figli che a quello aveva offerto Atreo; ora quel desiderio si è realizzato. A nulla vale lo sdegno del Coro: Clitemestra ed Egisto sono ormai padroni della situazione (vv.1577-1673).

vv.1372 ss.

Come veniva rivelato al Coro e al pubblico l'interno della facciata scenica, in cui era avvenuto il duplice omicidio di Agamennone e di Cassandra?

Sulla base dei vv.1346-1371, alcuni studiosi hanno ipotizzato che il Coro compisse un reale movimento di avvicinamento alla facciata scenica nel momento in cui se ne aprivano le porte e diveniva visibile il *tableau* dell'interno⁴⁶. Secondo questa ipotesi, il Coro è un elemento di cui il poeta si può servire per evitare al pubblico spettacoli raccapriccianti come quello del sovrano ucciso. Tuttavia, come riconosce lo stesso Wilamowitz 1914, 176, in questo modo gli spettatori avrebbero potuto vedere ben poco di ciò che era rivelato. Questo non mi pare in alcun modo sostenibile: anche a prescindere da una puntuale analisi delle evidenze testuali, infatti, privare il pubblico della visione dei protagonisti della scena fondamentale sarebbe senza dubbio una scelta di regia non efficace; infatti, ciò che non convince dell'ipotesi riportata non è la postulata mobilità del Coro o la sua presenza fisica in spazi che dal quarto secolo in poi, con la piattaforma rialzata rispetto all'orchestra, saranno in pratica occupati solo dagli attori, quanto il fatto che *quel* tipo di movimento in *quel* determinato momento

⁴⁶ Cfr. Wecklein 1888, 121, Wilamowitz 1914, 175-176 e Murray 1940, 227-228. Per quest'ultimo "it is clear here that the Elders go up towards the door and are supposed to be, though the illusion is not maintained afterwards, to enter the room where Clytemnestra stands over the bodies. Really, as they approach the door, it opens and Clytemnestra is before them" (pp.227-228). Wecklein, in particolare, è del parere che "nach diesen Worten [*scil.* vv.1346-1371] tritt der Chor von der Orchestra auf die Bühne und da durch das Ekkyklemem das Zimmer auf die Bühne gerollt wird, so bedeutet das für die Illusion desselbe wie wenn der Chor in der Palast hineinträte" (p.121): dunque, al reale movimento del Coro sulla piattaforma, si accompagnerebbe, in modo per la verità assai poco chiaro, la rivelazione dell'interno della *skéné* per mezzo dell'*ekkyklema*.

dell'azione scenica priverebbe il pubblico della visione di fatti cruciali, che avviano allo scioglimento del dramma⁴⁷.

In effetti, la maggioranza degli studiosi è del parere che dopo il v.1372 l'interno della facciata scenica divenisse visibile agli spettatori. Non c'è accordo sul modo in cui ciò si verificava.

Secondo alcuni, dal momento che non sono presenti nel testo versi che in qualche modo introducano o accompagnino l'entrata in scena dell'*ekkyklema*, era la semplice apertura delle porte a garantire la visibilità dell'interno⁴⁸. Tuttavia, l'obiezione che è stata mossa a tale ipotesi è che anche in questo modo l'interno della *skené* sarebbe risultato visibile, nel migliore dei casi, solo alla *proedria*⁴⁹. Per ovviare a queste obiezioni, Pickard-Cambridge 1946, 106 ipotizza che potesse essere utilizzato una sorta di "bier" per portare sulla scena i cadaveri⁵⁰; in ogni caso, ritiene non si trattasse di un interno rivelato, e questo sarebbe dimostrato dal fatto che i cadaveri di Agamennone e Cassandra vengono presentati insieme sulla scena, mentre all'interno la profetessa non poteva essere stata uccisa insieme ad Agamennone. Senza contare, conclude lo studioso, la difficoltà tecnica di portare in scena la vasca in cui era stato ucciso il sovrano⁵¹.

Altri studiosi hanno invece ipotizzato che tutto ciò che faceva parte del *tableau* venisse portato sulla scena da attendenti⁵².

Infine, per Hermann 1842, 652, Neckel 1890, 9-11, Haigh 1907, 203, Arnott 1962, 85-86, Hogan 1984, 96, Conacher 1987, 48, Dale 1969a, 267, Sommerstein 1996,

⁴⁷ Su questi presunti interventi del Coro sulla scena, dunque, si dovrà concordare con Müller 1886, 127, il quale, a proposito dei vv.344 ss. dell'*Aiace* di cui si dirà, aveva notato che, anche se interventi di questo tipo sembrano annunciati dal poeta nel corso delle tragedie, non vengono poi realmente effettuati: nel caso dell'*Agamennone*, dunque (come anche nel passo dei vv.344 ss. dell'*Aiace*), possiamo affermare che è proprio la rivelazione dell'interno della facciata scenica (v.1372) a bloccare un movimento che rimane solo accennato. Per una riflessione organica sul ruolo scenico del Coro si vedano, in particolare, Haigh, 1896, 151-152, Di Benedetto-Medda 1997, 11 e Di Marco 2000, 182.

⁴⁸ Cfr., in particolare, Romagnoli 1921, 98, Pickard-Cambridge 1946,106, Spitzbarth 1946, 43, Untersteiner 1947, 261, Valgimigli 1948, 43, Traverso 1949, 56, Denniston-Page 1957, 196 e Joeden 1960, 411.

⁴⁹ Una variante di questa teoria è stata proposta da Di Benedetto-Medda 1997, 89; per costoro che, come si è detto nell'*Introduzione*, non condividono la classica tesi di Wilamowitz 1886, 597-622, secondo cui l'*Oresteia* sarebbe la prima opera con una facciata scenica fissa, è probabile che per rendere visibile l'interno, come poi sarà anche nelle *Coefore* e nelle *Eumenidi*, ci fosse una rimozione totale o parziale della facciata scenica, costituita da tende e pannelli lignei facilmente rimovibili.

⁵⁰ Non è però chiaro nelle parole dello studioso in cosa questo "bier" si differenziasse dall'*ekkyklema*. A mio parere, negare l'impiego della macchina per poi ipotizzare la presenza di un catafalco è un *escamotage* assai poco convincente.

⁵¹ Tuttavia, si dovrà dire che tale difficoltà tecnica non costituisce un'obiezione decisiva contro l'uso dell'*ekkyklema*. È chiaro, infatti, che non era necessario portare in scena una vasca; un oggetto che fosse riconoscibile come tale poteva essere sufficiente, anche perché, tra l'altro, come è ovvio, sulla scena i cadaveri degli uccisi erano rappresentati da manichini.

⁵² Così, tra gli altri, Dörpfeld-Reisch 1896, 240, Hammond 1972, 445, Taplin 1977, 325-327, e, da ultima, Centanni 2003, 1168.

42 e Wiles 1997, 163, la rivelazione dell'interno era determinata dall'ingresso in scena dell'*ekkyklema*. In particolare, quest'ultimo studioso contesta le obiezioni di Pickard-Cambridge sopra riportate riguardo alla posizione dei cadaveri; infatti, "what is revealed on the *ekkyklema* is not the scene immediately behind the threshold [...] but a schematic representation of what lies behind the doors. The interiority of setting is rapidly forgotten in the ensuing scene with the chorus". La macchina, cioè, garantisce una visione dell'interno per così dire *sintetica e non realistica*.

L'evidenza testuale è chiaramente a favore della presenza sulla scena e della piena visibilità non solo di Clitemestra ma anche dei cadaveri di Agamennone e Cassandra. Nel testo è utilizzato più volte il pronome-aggettivo deittico⁵³: ai vv.1377 (*ἀγὼν ὄδε*) e 1497 (*τόδε τοῦργον*) in riferimento all'impresa compiuta da Clitemestra; ai vv.1397 (*ὄδε*), 1404 (*οὗτος*), 1433 (*τόνδ' ἔσφαξ' ἐγώ*), 1446 (*φιλήτωρ τοῦδ'*), 1501 (*τοῦδ'*), 1580 (*τὸν ἄνδρα τόνδε*), 1608 (*τοῦδε τάνδρος*) in riferimento ad Agamennone; ai vv.1440-1441 (*αἰχμάλωτος ἦδε...κοινόλεκτρος τοῦδε*) in riferimento ad Agamennone e Cassandra. Alla vasca e al telo insanguinato, infine, si fa riferimento ai vv.1492 e 1516 (*ἐν ὑφάσματι τῶιδ'*), 1494 e 1518 (*κοίταν τάνδ'*) e poi più compiutamente, nelle parole del Coro, ai vv.1538-1540: (*ὦ γὰ γὰ, εἶθε μὲδέξω / πρὶν τόνδ' ἐπιδεῖν ἀργυροτοίχουδροίτας κατέχοντα χάμεναι*)

A questo punto, data per accertata la presenza di tutti i componenti del *tableau* sulla scena, vanno segnalati quelli che, a mio avviso, sono tre indizi a favore dell'impiego dell'*ekkyklema*:

1. Nel testo si fa chiaro riferimento alla posizione dei personaggi *come dislocati in un interno*. Al v.1379, infatti, Clitemestra afferma orgogliosamente: *ἔστηκα δ' ἐνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξειργασμένοις* cioè, letteralmente, "mi trovo nel luogo dove ho colpito, sopra le cose fatte (cioè, i cadaveri)"; questa indicazione di interno è confermata, come detto, anche ai vv.1538-40, dove il Coro dichiara che avrebbe preferito essere morto prima di "vedere il re che giace in una vasca d'argento".

2. Durante il suo invasamento profetico, Cassandra descrive al Coro, seppure in modo visionario, come avverrà la morte di Agamennone e fa chiaro riferimento al fatto

⁵³ Per una esauriente rassegna bibliografica sull'argomento, si veda, in particolare, Belardinelli 1994, 109: "di norma, nei testi drammatici greci, tragici e comici, i deittici [...] indicano qualcuno (ovvero qualcosa) visibile agli spettatori; e tuttavia talora possono riferirsi a qualcuno (ovvero qualcosa) che non è sulla scena [...] in questo secondo caso, il deittico indica un oggetto ovvero una struttura scenica che è in stretta correlazione con il personaggio in questione (per lo più la casa in cui abita o è entrato)".

che Clitemestra lo colpirà nella vasca da bagno dopo averlo avvolto in un peplo e immobilizzato per mezzo di esso (vv.1108-1128). In questo modo viene già creata una specie di comunicazione tra interno ed esterno della facciata scenica e il pubblico a partire da questo punto sa in anticipo ciò che di lì a poco sarà rivelato. La presenza di questa anticipazione credo possa invalidare le obiezioni di chi ritiene che manchino completamente in questa tragedia versi che introducano l'uso della macchina; al contrario, già a partire dal delirio di Cassandra il pubblico si attendeva quella particolare rivelazione dell'interno della reggia.

3. Come hanno giustamente ricordato anche Di Benedetto-Medda 1997, 291, un altro espediente per mezzo del quale l'interno 'si annuncia' all'esterno già prima della sua effettiva rivelazione sulla scena è quello delle grida retrosceniche, che dovevano aumentare nel pubblico l'attesa di prendere visione di quanto accaduto nella *skéné*. In questa tragedia esse sono presenti ai vv.1343 e 1345: sono le grida di Agamennone colpito a morte.

Dunque, la scena dei vv.1372 ss., la scena in cui il dramma culmina e sia avvia al suo scioglimento, era certamente caratterizzata da forte *pathos*, alla cui accentuazione avevano contribuito, appunto, le profetiche parole di Cassandra e le grida di Agamennone. Proprio l'*ekkyklema* è l'espediente deputato alla rivelazione dell'interno, una rivelazione di enorme impatto emotivo sul pubblico, che non aveva come obiettivo una rappresentazione realistica di ciò che era accaduto all'interno, ma ne offriva piuttosto, come detto sulla scorta di Wiles, una specie di *sintesi*, per cui, di fatto, si trovano insieme quei cadaveri che nella reggia erano in parti diverse (ma questo aspetto sarà più chiaro dopo l'analisi del passo dell'*Eracle* euripideo). L'ipotesi degli attendenti, invece, anche a prescindere dalle osservazioni condotte sopra, mi pare poco convincente per il fatto che sarebbe decisamente *costosa* dal punto di vista scenico: lo stesso Taplin, che pure la preferisce all'*ekkyklema*, deve infatti ammettere che si tratta di una resa scenica "awkward" (p.326), in cui, cioè, l'elemento patetico e spettacolare viene, per così dire, disperso.

A proposito poi di Clitemestra, è legittimo chiedersi se anch'essa entrasse in scena sulla piattaforma della macchina e se vi rimaneva per tutto lo svolgimento della scena finale. Come si è visto, al v.1379 la donna afferma chiaramente di trovarsi nel luogo dove ha colpito e, letteralmente, di "incombere" sui cadaveri degli uccisi. Ai vv.1472-1473, poi, il Coro le si rivolge paragonandola a un corvo: *ἐπὶ δὲ σώματος δίκαν κόρακος ἐχθροῦ σταθεῖσα*. Dunque, si può ipotizzare con ragionevole certezza

che Clitemestra non solo fosse stata veicolata sulla scena dalla macchina, ma che rimanesse su quella piattaforma anche durante lo svolgimento della scena conclusiva. In ogni caso, non è forse da escludere a priori che essa scendesse dalla piattaforma; il momento propizio poteva essere determinato dall'ingresso in scena, probabilmente dalla facciata scenica, di Egisto (vv.1577), cui poi la regina stessa si rivolgerà direttamente al v.1654 (*ὦ φίλτατ' ἀνδρῶν*) e 1672 (*μὴ προτιμήσῃς ματαίων τῶνδ' ὑλαγμάτων*). Proprio questi riferimenti diretti (e soprattutto l'affettuosa apostrofe del v.1654) a Egisto, che sicuramente non si trovava sulla macchina né vi saliva in un secondo momento, *potrebbero* alludere a un avvicinamento tra i due⁵⁴. Un tale movimento di discesa dalla macchina *potrebbe* dunque essere suggerito da esigenze drammaturgiche (evidenziare, cioè, lo stretto legame formatosi tra Egisto e Clitemestra); tuttavia, il testo non sembra fornire indizi chiari in questo senso. In ogni caso, a prescindere dai movimenti della regina, il suo ruolo in questa scena mi pare chiaro: essa, nel momento in cui ricorda, giustifica ed esalta la necessità di quanto ha fatto, è un vero e proprio elemento di mediazione e di comunicazione tra l'interno e il Coro (e il pubblico), non solo dal punto di vista propriamente scenico, ma anche emblematico: in lei ora si incarnano e si sintetizzano la dimensione privata (all'interno della quale ha reagito all'assassinio di Ifigenia uccidendo il marito) e quella pubblica, dato che ora lei, più che l'amante Egisto, detiene il potere ad Argo.

Questa, dunque, sembra essere la ricostruzione scenica quale emerge dall'analisi fin qui condotta:

1. In corrispondenza del v.1372 si aveva la rivelazione dell'interno della facciata scenica, dove era stato compiuto il duplice delitto.
2. Tale rivelazione era ottenuta per mezzo dell'*ekkyklema*: indizi a favore dell'impiego della macchina sono i riferimenti al *tableau* come a un interno (vv.1379 e 1538-1540), la preventiva descrizione di quanto accadrà all'interno della *skéné* che Cassandra fa ai vv.1108-1128 e le grida retrosceniche di Agamennone ai vv.1343 e 1345, espedienti, questi, volti a creare un ponte tra interno ed esterno e a suscitare nel pubblico l'attesa di prendere visione di ciò che dentro è accaduto.
3. Clitemestra, elemento di mediazione tra interno ed esterno, tra il

⁵⁴ Ammesso che realmente la regina scendesse dalla piattaforma dell'*ekkyklema*, non siamo poi in grado di dire se tra essa ed Egisto ci fosse un contatto fisico (ad esempio un abbraccio). Ma sull'argomento si vedano diffusamente le osservazioni di Di Benedetto-Medda 1997, 193-207, cui si rimanda anche per la relativa bibliografia.

tableau rivelato, il Coro e il pubblico, sicuramente entrava in scena sulla macchina insieme ai cadaveri (cfr. vv.1379 e 1472.1473). Se poi ne scendesse non si può stabilire; esigenze drammaturgiche (sottolineare il suo rapporto con Egisto, giunto in scena al v.1577, cui la donna si rivolge direttamente) potrebbero forse suggerire una discesa della donna, ma l'evidenza testuale non fornisce prove in questo senso.

ESCHILO, *Coefore*

L'azione scenica è ambientata ad Argo. La skené rappresenta il palazzo reale degli Atridi⁵⁵. L'azione ha inizio con il ritorno ad Argo di Oreste, deciso a vendicare la morte del padre Agamennone. È con lui Pilade, figlio dell'ospite presso il quale ha vissuto il suo esilio. Dopo aver deposto sulla tomba del padre un ricciolo come dono votivo⁵⁶, Oreste assiste, non visto, all'offerta di libagioni sulla tomba del morto da parte di donne argive; esse costituiscono il Coro, e, ai vv.23-83, dopo essere giunte sulla scena⁵⁷, spiegano la situazione: si tratta di prigioniere troiane mandate da Clitemestra che, atterrita da un sogno, vuole placare l'ombra di Agamennone. Tra esse Elettra, sorella di Oreste. Dopo un lungo dialogo con il Coro (vv.84-123), Elettra decide, invece, di non sacrificare in nome della madre ma di maledire gli assassini e invocare un vendicatore (vv.124-151). Il Coro stesso accompagna il rito per mezzo di canti (vv.152-163). Compiuta la libagione, Elettra riconosce delle tracce che vorrebbe

⁵⁵ La questione è in realtà controversa. L'ipotesi secondo cui la *skené* rappresentava il palazzo reale trae legittimità dal fatto che tale era la sua funzione nell'*Agamennone* e che, come si è visto, la polarità *dentro / fuori* aveva in quella prima tragedia una rilevanza decisiva, non solo dal punto di vista scenico ma anche concettuale. Di questo parere è anche Centanni 2003, 1037 ("L'ipotesi più economica porta a ricostruire una scenografia in cui il fondale è la reggia degli Atridi, com'era nel dramma immediatamente precedente"). Taplin 1977, 338-340, invece, ritiene che almeno fino al v. 652 la *skené* non avesse alcun valore scenico, perché fino a quel momento il dramma si era svolto nei pressi della tomba di Agamennone realizzata in scena ("Cho is in two distinct parts, divided by the song 585-651 [...]. All the play from the end of the first song up to this song forms one huge act, dominated by the monumental kommos [...]. One of the factors which lead us to talk of the two parts of Cho is the way that the first part of the play is set at the tomb of Agamemnon and the second at the palace"). Dal v.652, la *skené* riacquistava il suo valore scenico di reggia degli Atridi, e il passaggio era ottenuto attraverso un vero e proprio *refocusing* che ri-orientava l'attenzione del pubblico. Il fatto che in quel passo (vv.585--651) Elettra fosse più volte invitata a rientrare non costituirebbe obiezione: infatti, secondo lo studioso inglese ella si allontanava di scena tramite una *eisodo*, dal momento che quella era anche l'ultima apparizione del personaggio in tutto lo sviluppo della trilogia. Dello stesso parere Di Benedetto 1989, 82-83, secondo il quale, tuttavia, occorre non abusare della nozione di rifocalizzazione e si deve piuttosto ipotizzare una sorta di ritardamento dell'attenzione del pubblico verso uno di questi due elementi dell'apparato scenico: in questo caso, la *skené*, che, appunto, rimarrebbe del tutto inattiva nella prima parte della tragedia. Per una precisa ed esauriente disamina su questo problema, si veda in particolare Belardinelli 2005, 17-24, cui si rimanda anche per la bibliografia relativa.

⁵⁶ Secondo Arnott 1962, 57-61 e Taplin 1977, 116-119, la tomba era rappresentata dall'altare che si trovava sulla piattaforma; per Di Benedetto 1989, 80-89, invece, "la tomba è realizzata come un tumulo che avrà avuto [...] analogie con quello che quattordici anni prima aveva raffigurato la tomba di Dario", dato che il termine *ᾠθος*, che, in questa tragedia, designa la tomba al v.4, viene generalmente utilizzato per indicare grandi dislivelli: in *Pers.* 467 il significato è quello di "monte"; in *Ag.* 1161 indica le rive dell'Acheronte. Per lo studioso, dunque, tale termine sarebbe "adatto a indicare un tumulo, ma [...] inadatto a indicare un altare" (p.82), quand'anche gli venisse assegnata la funzione di una tomba.

⁵⁷ Si discute sulla provenienza del Coro. Le donne affermano esplicitamente di provenire *ἐκ δόμων* (v.22); per questo motivo, la maggioranza degli studiosi è del parere che esse giungessero in scena provenendo dalla *skené* (cfr., in particolare, Di Benedetto 1995, 334, n.5); Taplin 1977, 336-337, invece, che non ritiene attiva la *skené* in questo momento e che, sulla scorta di altri passi a suo avviso analoghi, non riconosce un valore scenico alla preposizione *ἐκ*, è del parere che il Coro giungesse in scena provenendo da una delle *eisodoi*. Più precisamente, ricorda Belardinelli 2005, 19, se si ipotizza la defunzionalizzazione della *skené*, la Reggia deve essere considerata come posta nello spazio extrascenico.

credere di Oreste: prima un ricciolo (v.167), poi delle orme dei piedi (v. 205), ma non riesce a convincersi, finché Oreste stesso non l'avvicina e si fa riconoscere (vv.224-225). I due fratelli si ricongiungono e decidono, in una divina esaltazione cui partecipa anche il Coro, di vendicare il padre (vv.214-509); Oreste, dopo essersi informato degli ultimi avvenimenti e aver appreso del sogno di Clitemestra (vv.510-553), concorda con il Coro il piano d'azione: si fingerà un mercante straniero, si introdurrà nella reggia e lì compirà la sua duplice vendetta (vv.554-585). Dopo lo stasimo del Coro (vv.586-651), Oreste, introdotto a palazzo, incontra l'ignara Clitemestra e le riferisce, per trarla in inganno, della presunta morte del figlio in esilio (vv.674-690): la donna finge cordoglio per quella morte, poi ordina a servi di condurre gli stranieri alle loro stanze perché possano rifocillarsi (v.708) e fa chiamare Egisto per informarlo della notizia (vv.717-718). Poi rientra nella facciata scenica. Il piano entra in azione: Egisto entra in scena al v.838 e poi, al v.854, nella reggia, da dove si odono le sue grida (v.869): Oreste lo ha colpito a morte. A dare l'allarme è un servo, che entra in scena al v.875: Clitemestra vi giunge al v.885 richiamata dalle sue grida (vv.875-884) e si trova davanti colui che credeva morto: infatti, al v.892 anche Oreste ritorna sulla scena e dichiara che Egisto "ha avuto la sua parte" (τῶιδε δι' ἀρκούντως ἔχει, v.892). Quando ormai le intenzioni di Oreste sono dichiarate (ἐν ταύτῳ τάφῳ κείσῃ, cioè "giacerai nella stessa tomba [di Egisto]", è la promessa che rivolge alla madre al v. 894), Clitemestra scopre il seno e chiede al figlio di astenersi dal matricidio proprio in nome della mammella che lo ha allattato (vv.896-898). Oreste esita e chiede consiglio a Pilade, il quale lo esorta ad agire per non venire meno all'ordine del dio Apollo (vv.900-902). L'esortazione dell'amico fidato rinfranca Oreste, il quale dichiara espressamente al v.904 che intende uccidere la madre nello stesso luogo dove ha ucciso l'amante e dove era stato assassinato Agamennone (ἔπου· πρὸς αὐτὸν· τόνδε σὲ σφάζει θέλω). Poi, con aria di scherno, il figlio invita la madre a giacere vicino a Egisto anche nel momento della morte, se lo ama tanto (τούτῳ θανούσα ξυγκάθευδι ἐπεὶ φιλεῖς / τὸν ἄνδρα τοῦτον, vv.906-907). Nonostante la madre compia, nella drammatica sticomitia dei vv.908-928, un estremo tentativo per dissuadere il figlio preannunciandogli la maledizione che lo renderà preda delle Erinni e difendendo la legittimità dell'uccisione di Agamennone, Oreste conduce la madre all'interno della reggia (v.930) e la uccide.

In seguito allo stasimo del Coro (vv.931-972), in cui sono mescolati la gioia per la giusta vendetta di Oreste e il presentimento che altre sventure si abatteranno sulla casa degli Atridi, Oreste diviene visibile circondato dai cadaveri della madre e di

Egisto (v.973): in un intenso dialogo con il Coro, espone i motivi che lo hanno spinto ad agire e lo invita a prendere visione del risultato della sua vendetta (ἴδεσθε, vv.973 e 980). Oreste stesso, poi, ordina che gli venga portato il telo insanguinato dove il padre era stato colpito (vv.982-983) perché sia visibile al Sole, che ha ordinato “questo assassinio della madre” (τόνδ’...φόνου τὸν μητρός, vv.988-989). Tuttavia, nel momento del trionfo, si avvera la predizione di Clitemestra: si avventano le Erinni materne che Oreste vede già al v.1047: dopo il v.1062 egli è costretto a fuggire inseguito, mentre il Coro gli augura di poter finalmente trovare la pace (vv.1065-1076).

I passi oggetto di dibattito sono due: i vv.869-930 e 973-1076.

vv.869-930.

Tre sono le principali questioni. La prima concerne il numero degli attori parlanti: dopo il nuovo ingresso in scena di Clitemestra (v.885), la cui attenzione era stata richiamata da un servo ai vv.875-884, giungono sulla scena, sempre dall’interno della facciata scenica, anche Oreste e Pilade (primo intervento di Oreste al v.892, unico intervento di Pilade al v.900). Controversa rimane la posizione del servo. Il problema, cioè, è capire se il servo uscisse di scena dopo il v.886 e rientrasse con Oreste, dopo un cambio di maschera, nella persona di Pilade, oppure, *unicum* nella tragedia greca, rimanesse sulla scena come *muta persona* e il ruolo di Pilade fosse affidato a un quarto attore⁵⁸. In favore di quest’ultima ipotesi può forse essere la considerazione che una rottura della cosiddetta regola dei ‘tre attori’ poteva avere un grande impatto emotivo sul pubblico (anche perché si tratta delle uniche parole di Pilade nel dramma), sottolineando la gravità e l’eccezionalità della situazione: Oreste sta per uccidere colei che l’aveva generato. Per Verrall 1893, 127, Knox 1972, 107-109 e Garvie 1986, 48-50, tuttavia, erano sufficienti tre attori: il servo, uscito di scena al v.886, rientra con la maschera di Pilade in corrispondenza del v.899 e pronuncia le sue prime parole al v.900, dopo essere stato interpellato da Oreste al v.898⁵⁹. Dunque, l’attore ha avuto circa tredici

⁵⁸ Dato per assunto che “the regular use of three speaking actors occurs first in the Oresteia” (Hammond 1972, 444), alla possibilità che in Eschilo fosse utilizzato il quarto attore pare alludere Polluce, IV 109-110: ὁπότε μὴν ἀντὶ τετάρτου ὑποκριτοῦ δέοι τινὰ τῶν χορευτῶν εἰπεῖν ἐν ᾧδῃ παρασκήμιον καλεῖται τὸ πρᾶγμα, ὡς ἐν’Αγαμέμνονι Αἰσχύλου· εἰ δὲ τέταρτος ὑποκριτῆς τι παραφθέγγεται, τοῦτο παραχορήγημα ὀνομάζεται, καὶ πεπρᾶχθαί φασι ἐν Μέμνονι Αἰσχύλου. Per una dettagliata e critica analisi su questa tormentata testimonianza si vedano, tra gli altri, Picard-Cambridge 1968, 137-138 e Hammond 1972, 444-446.

⁵⁹ Ad un rientro in scena dell’attore con la maschera di Pilade in corrispondenza del v.899 sembra alludere, invece, uno scolio allo stesso verso: μετεσκεύασται ὁ ἐξάγγελος εἰς Πυλάδην, ἵνα μη λέγῳσιν (Schol. 899 Smith). Tuttavia, lo scolio non è una prova a favore dell’ipotesi di un rientro sulla

versi per cambiarsi, un lasso di tempo che anche Pickard-Cambridge 1968, 141 considera ampiamente sufficiente. Dal canto suo, Taplin 1977, 351-354 (cui si deve tuttora la più lucida esposizione del problema), pur propendendo per la soluzione dei tre attori, lascia aperta la possibilità che Eschilo, *una tantum*, attribuisse una breve battuta di tre versi a un quarto attore, oppure “that some sleight of sound was used; for example, that the third actor spoke Pylades’ lines from off-stage” (p.354). Per quanto riguarda il momento dell’eventuale rientro del personaggio dopo il cambio di maschera, Taplin ritiene che Pilade, inseparabile compagno di Oreste durante tutta la tragedia, non potesse non rientrare che con lui prima del v.892, anche perché un’entrata di Pilade al v.899 “would be a disruptive distraction” (p.354) nel serrato confronto tra Oreste e la madre. In ogni caso, contro l’ipotesi del quarto attore pare essere la considerazione che, quando al v.885 Clitemestra entra in scena, la funzione del servo era indubbiamente già esaurita: se la sua uscita non è segnalata, come di norma, direttamente dal testo, mediante le parole di un altro attore, va in ogni caso notato che l’intervento del servo si chiude, al v.886, con una *gnome* (τὸν ζῶντα καίνειν τοὺς τεθνηκότας λέγω), cioè, nella traduzione di Battezzato 1995, 410, “io dico che i morti uccidono chi è vivo”)⁶⁰. La chiusura gnomica dell’intervento del servo prelude, molto probabilmente, al suo rientro nella facciata scenica⁶¹. A proposito poi del momento dell’entrata in scena del personaggio dopo il cambio di maschera, si dovrà concordare con Taplin 1977, 354: la soluzione più probabile è, sia per ragioni drammaturgiche che per considerazioni relative al rapporto d’amicizia tra i due, che Pilade rientrasse insieme ad Oreste, dopo un intervallo di circa sei, sette versi (v.884, ultime parole del servo, v.892, prime parole di Oreste appena rientrato sulla scena) utili al mutamento d’abito⁶².

scena in corrispondenza del v.899: vi si dice solo che l’attore che impersonava il servo rientra sulla scena con la maschera di Pilade, *dopo aver cambiato maschera*, ma non fornisce alcuna indicazione utile circa il momento del rientro dell’attore. Può, semmai, costituire un’ulteriore conferma per chi sostiene l’ipotesi dei tre attori. In sostanza, lo scoliaste voleva forse informarci su ciò che il testo non dice direttamente, cioè che l’attore che impersonava il servo ha effettuato un cambio di maschera ed è rientrato sulla scena con quella di Pilade (che, appunto, pronuncia i vv.900-902).

⁶⁰ Tra l’altro, come sottolinea Garvie 1986, 316, sia l’uscita del servo (v.886) che la successiva entrata di Oreste (v.892) rimangono non annunciate. Per un’approfondita, anche se talora divergente analisi di movimenti analoghi, si vedano, fra gli altri, Hamilton 1978, 63-82 e, limitatamente ad Euripide, Halleran 1985, 5-26. Per il primo, i movimenti scenici non annunciati servono a generare sorpresa; per il secondo, invece, la presenza di un annuncio dipende dal numero di attori presenti sulla scena: in altre parole, un’entrata o un’uscita vengono annunciate solo se sulla scena c’è più di un personaggio. Secondo quest’ultima ipotesi, dunque, l’uscita del servo non poteva essere annunciata perché questo era solo sulla scena, come neppure l’entrata di Oreste e Pilade, dal momento che Clitemestra non avrebbe avuto materialmente nessuno cui annunciarla.

⁶¹ Esempi in Eschilo di uscita di personaggi dopo una *gnome* finale sono già stati forniti nel capitolo sull’*Agamennone*, dove un analogo problema è stato affrontato ai vv.350-502 (n.44).

⁶² Come ha dimostrato Belardinelli 1990, 48-49, nella prassi teatrale comica menandrea, questo lasso di tempo poteva essere sufficiente per effettuare un retroscenico cambio di costume e di maschera. Appare

La seconda questione controversa riguarda il numero delle porte attive sulla facciata scenica. Per Reinhardt 1949, 129, Hammond 1972, 438, Bain 1981, 56-61, e Garvie 1986, 50 ne erano usate due, cui sarebbe fatto esplicito riferimento: al v.708 si parla di *ἀνδρῶνες* (“stanze per gli uomini” che nell’azione scenica venivano destinate ai presunti mercanti ospiti della reggia, in realtà Oreste e Pilade), al v.878 di *γυναικείους πύλας* (cioè “le porte delle stanze femminili”). Secondo Dover 1966, 7, poi, non sarebbe possibile che il servo ordinasse l’apertura di porte dalle quali fosse eventualmente uscito; egli doveva avere usato un’altra apertura della facciata.

D’altro canto, Pickard-Cambridge 1946, 43, Webster 1956, 10, Arnott 1962, 42 e Dale 1969a, 269, pensano che le *γυναικῆοι πύλαι* vadano immaginate all’interno della facciata scenica e che il servo pronunci il suo ordine dalla soglia dell’unica porta, verso l’interno della facciata stessa. Per Roux 1961, 36, è addirittura possibile che il servo pronunciasse i vv.875-880 quando ancora si trovava all’interno della facciata scenica. Anche Taplin 1977, 349-351 propende per la soluzione dell’unica porta, che, del resto, è la prassi nel teatro tragico; la menzione delle *γυναικῆοι πύλαι* sarebbe “an essential link, since they bring attention to focus on Clytemnestra. The mention is to bring her to mind, not to place her precisely on the floor-plan on the house” (p.351).

La terza questione riguarda il cadavere di Egisto, le cui ultime grida vengono udite dall’interno della facciata scenica al v.869; ad esso fanno continuo riferimento Oreste e Clitemestra nel loro successivo dialogo. Il cadavere di Egisto era presente sulla scena? Se sì, come dobbiamo pensare vi fosse portato?

La maggior parte degli studiosi pensa che il cadavere dell’uomo non fosse presente sulla scena, e che, semmai, esso fosse visibile attraverso le porte aperte della facciata scenica: così Wecklein 1888, 221, Wilamowitz 1918, 280 e Pickard-Cambridge 1946, 106. D’altro canto, Taplin 1977, 355, ritiene che non solo il cadavere non fosse presente sulla scena, ma che neppure fosse possibile per gli spettatori vederlo dall’interno della facciata dopo l’apertura delle porte; a suo avviso, sarebbe un grave errore presentare già dopo il v.892 quello stesso cadavere che tanta importanza avrà nella scena successiva (vv.973 ss.)⁶³. Inoltre, continua lo studioso, Oreste manifesta più volte il progetto di uccidere la madre accanto al cadavere di Egisto: ai vv.894-895 egli minaccia *ἐν ταύτῳ τάφῳ / κείσῃ*, al v.904, più precisamente, *ἔπου· πρὸς αὐτὸν τόνδε σὲ σφάξαι θέλω*. Tutto sarebbe più chiaro, allora, se la visione del

dunque possibile estendere questa considerazione alla prassi teatrale tragica.

⁶³ “it would be seen in the great scene at 973 ff. and it would detract from the effect and significance of the revelation there if half of it has already be seen” (p.355).

cadavere fosse affidata alla immaginazione del pubblico. Questa è anche l'ipotesi avanzata da Garvie 1986, 291, il quale, in particolare, nota come i deittici di questo passo (τῶδε, v.892; πρὸς αὐτὸν τόνδε, v.904; τοῦτω ξυγκάθειυδε, v.906; τὸν ἄνδρα τοῦτον, v.907) debbano considerarsi riferiti non direttamente a un cadavere presente sulla piattaforma, ma alla struttura scenica all'interno della quale esso era stato visto entrare (ma su questo secondo tipo di deittico si veda quanto detto nel capitolo sull'*Agamennone*, a cui si rimanda anche per la bibliografia relativa).

Per Rose 1958, 207, 215 e Dale 1969a, 269, invece, proprio perché il testo, per mezzo di tali deittici, fa chiaro riferimento al cadavere di Egisto come se questo fosse presente sulla piattaforma, l'uso dell'*ekkyklema* non può essere revocato in dubbio⁶⁴.

In effetti, come si è detto sulla scorta di Garvie, al cadavere si fa riferimento più volte nel testo, quasi sempre mediante il deittico: ai vv.892, 904, 906, 907, tutti passi in cui Oreste si riferisce in modo sprezzante al cadavere di Egisto.

Tuttavia, le osservazioni di Taplin 1977, 355 e Garvie 1986, 291 sopra riportate, appaiono convincenti: in particolare, decisiva pare la lettura proposta per il v.904, passo chiave per la comprensione del testo; in esso è, sì, il deittico, ma ciò che realmente conta è il contesto drammatico, cioè l'intenzione di Oreste di entrare nella reggia e uccidere la madre vicino ad Egisto. Da questo si evince che la sua funzione in questo passo non è quella di indicare qualcuno visibile agli spettatori, ma, come si è detto, la struttura scenica in cui il personaggio era entrato, cioè, in questo caso, l'interno della facciata scenica.

vv.973-1076.

In questo passo non è chiaro se e come i cadaveri di Clitemestra ed Egisto divenivano visibili⁶⁵. Secondo alcuni studiosi, i cadaveri di Egisto e Clitemestra non erano visibili al pubblico, ma solamente al Coro salito sulla piattaforma scenica⁶⁶; come si è visto anche per il passo dei vv.1372 ss dell'*Agamennone*, per il quale un'ipotesi

⁶⁴ Particolare la posizione di Ghiron-Bistagne 1977, 209-231: sulla base di una dettagliata analisi di una testimonianza vascolare, due *oinochoai* di stile tardoapulo che rappresentano un uomo, molto probabilmente un sovrano, riverso ucciso sul trono, questa studiosa sostiene, in modo per la verità alquanto vago, che Egisto, "con *ekkyklema* o con altro dispositivo praticabile" (p. 229), diveniva visibile al pubblico ucciso sul proprio trono.

⁶⁵ I traduttori affrontano questo problema molto marginalmente. Si vedano, in particolare, la traduzione francese di Mazon 1903, quelle italiane di Romagnoli 1921, Untersteiner 1947, Valgimigli 1948, Traverso 1949, Morani 1987, quelle inglesi di Verrall 1893, di Smyth 1957 e Thomson 1966, quelle tedesche di Wilamowitz 1886, Werner 1953, Buschor 1963. Per lo più mancano indicazioni registiche; come per il passo dei vv.892 ss., quando sono presenti, esse segnalano la semplice apertura delle porte.

⁶⁶ Tra questi Capps 1891, 38-39, 44 e Wilamowitz 1914, 175.

analoga era stata proposta, per costoro il Coro è un elemento di cui il poeta si può servire per evitare al pubblico spettacoli raccapriccianti come quello dei sovrani uccisi⁶⁷. Ora, come si è già visto, *quel* tipo di movimento in *quel* determinato momento dell'azione scenica priverebbe il pubblico della visione di fatti cruciali per la comprensione del dramma e si rivelerebbe, perciò, una scelta di regia inefficace.

In effetti, la maggior parte degli studiosi ritiene che Oreste e i cadaveri dovessero essere ben visibili al pubblico. Non c'è, però, accordo sulle modalità della rivelazione.

Alcuni studiosi, tra cui Pickard-Cambridge 1946, 107, Joerden 1960, 411, e, da ultimi, Di Benedetto-Medda 1997, 89, avanzano la tesi della totale assenza dei cadaveri sulla piattaforma. Per questi studiosi, è più probabile che i cadaveri fossero visibili agli spettatori dall'interno della facciata scenica dopo l'apertura delle porte: per gli studiosi italiani, in particolare, veniva rimossa una parte consistente della facciata scenica, per fare in modo che a tutti gli spettatori fossero visibili i cadaveri.

Anche tra chi postula la presenza dei cadaveri sulla piattaforma scenica non c'è accordo su come questi vi divenissero visibili: secondo alcuni, essi vi sarebbero stati portati da attendenti per questo predisposti⁶⁸; questi studiosi notano, da una parte, la mancanza di versi che accompagnino l'introduzione dell'*ekkyklema*, dall'altra, il fatto che Oreste ai vv.984-986, fa riferimento al sole: ci troveremmo, dunque, all'esterno, non in un interno rivelato dalla macchina.

Secondo altri, invece, proprio l'*ekkyklema* realizzava la visione dell'interno⁶⁹, sia per quanto evinciamo dal testo (che fa chiaro riferimento ai cadaveri), sia, soprattutto, sulla base di un'analogia con la scena parallela dell'*Agamennone* (per cui cfr. il capitolo precedente): come giustamente ricorda Taplin, 1977, 326, anche a prescindere dalla soluzione scenica proposta, “ there can be no doubt that the two scenes was staged

⁶⁷ In effetti, ai vv.983-84, Oreste ordina di svolgere (*ἐκτείνατε*) la rete insanguinata in cui era stato intrappolato il padre e di sistemarsi attorno in cerchio (*κύκλω παρασταδόν*); per Wecklein 1888, 228 e Sider 1978, 25-26, l'ordine sarebbe impartito ai coreuti, che si troverebbero sulla scena. Taplin 1977, 357 e Garvie 1986, 321, ritengono, invece, che i destinatari di tale ordine fossero degli attendenti, *mutae personae*: sottolineano, in ogni caso, la necessità che l'ordine non venga realmente preso alla lettera, cioè che gli attendenti non si disponessero tutti in cerchio attorno al cadavere, e questo per non precludere al pubblico la visione dei cadaveri di Egisto e Clitemestra nel momento cruciale del dramma.

⁶⁸ Cf., in particolare, Verrall 1893, 139, Dörpfeld- Reisch 1896, 240, Hammond 1972, 438, Taplin 1977, 325, 357, 442, Hogan 1984, 138-142.

⁶⁹ Tra questi Hermann 1842, 569, Blass 1906, 190, Haigh 1907, 203, Sidgwick 1884, 73, Arnott 1962, 85-86, Garvie 1986, 52-54, West, 1990, 268-271, Sommerstein 1996, 42, Wiles 1997, 163. Un esplicito riferimento alla macchina è anche nella testimonianza degli scoliasti. Cf. *Schol.* 973 Smith: *ἀνοίγεται ἡ σκηνὴ καὶ ἐπὶ ἐκκυκλήματος ὁράται τὰ σώματα ἃ λέγει διπλὴν τυραννίδα.*

in the same way”.

Il testo delle *Coefore*, in effetti, suggerisce chiaramente la presenza sulla scena dei cadaveri. Va notata l’insistenza sul verbo di “vedere”: ἴδεσθε ricorre al v.973 e al v.980, versi in cui Oreste invita il Coro a prendere visione del risultato della sua vendetta; ma, soprattutto, al v.988 lo stesso Oreste, con il deittico, si riferisce direttamente al τόνδ’...φόνιον τὸν μητρός, vv.988-989. Invece, non costituisce elemento decisivo il fatto che, al v.984, Oreste faccia riferimento al sole. Come sottolinea giustamente Garvie 1986, 322, l’invocazione al Sole ha un chiaro carattere di formularità proprio perché “for his travelling across the sky he sees everything”. Inoltre, come sembra probabile (ma sull’argomento, oltre allo stesso Garvie 1986, 322, si veda già Verrall 1893, 141), il Sole va qui identificato con Apollo, cioè con il vero e proprio mandante del matricidio. Perciò, la presenza di tale invocazione, di per sé, non vale né a dimostrare la presenza sulla piattaforma del *tableau* che si viene rivelando, né, di conseguenza, a negare che la scena fosse un interno rivelato; si tratta di un elemento del tutto neutrale dal punto di vista scenico.

Naturalmente, anche considerazioni di tipo scenografico ci spingono in questa direzione: siamo nel momento decisivo del dramma, la vendetta è stata compiuta e l’avvento delle Erinni è imminente: il cadavere di Clitemestra incarna tutti questi significati, perché in esso è tanto riassunto il matricidio quanto preannunciata la persecuzione che le Erinni imporranno a Oreste, assassino di un familiare. Perciò esso, come quello dell’amante, deve essere presente sulla piattaforma scenica.

Anche l’invocata analogia tra la scena delle *Coefore* e quella dell’*Agamennone* è un punto importante, soprattutto a livello di situazione drammatica⁷⁰: le due scene sono chiaramente antitetiche e analoghe allo stesso tempo: antitetiche perché Clitemestra nella prima trionfa e nella seconda soccombe, analoghe perché anche la vittoria di Oreste come quella della madre si presenta necessaria ma, comunque, precaria; Clitemestra sarà uccisa dal figlio, Oreste subirà la persecuzione delle Erinni. Dal punto di vista della regia, poi, notiamo che entrambi i personaggi si presentano sulla scena dopo l’omicidio per difendere le proprie ragioni; a questo proposito, inoltre, va notato il fatto che anche Oreste, come la madre, rappresenta anche fisicamente un vero e proprio elemento di mediazione tra l’interno della facciata scenica e l’esterno, cioè il Coro con

⁷⁰ Sui rapporti tematici e scenici tra le due tragedie, cf. Lesky 1931, 204-214 e Lebeck 1967, 182-185.

cui dialoga e il pubblico⁷¹. Un parallelismo così denso di significati non poteva essere trascurato dal poeta: se ammettiamo l'uso della macchina nell'*Agamennone*, si dovrà prenderlo seriamente in considerazione anche per le *Coefore*. Inoltre, mi pare che questa analogia possa in qualche modo spiegare nel caso delle *Coefore* la mancanza, notata da alcuni studiosi, di versi che ne introducano l'ingresso in scena; grazie a quella analogia, infatti, il pubblico, dopo aver visto Clitemestra e Oreste entrare nella *skéné* dopo il v.930, già si attendeva quella rivelazione dell'interno, proprio come era avvenuto nell'*Agamennone*: in questo caso, dunque, non c'era bisogno di alcuna preparazione, perché gli spettatori, di fronte allo sviluppo drammatico delle *Coefore* e memori di quanto accaduto nella prima tragedia della trilogia, erano già pronti alla rivelazione dello spazio interno.

A rigore, dunque, l'unica vera obiezione all'uso dell'*ekkyklema* potrebbe essere l'assenza di quelle grida retrosceniche che figurano invece, come si è visto, tanto nell'*Agamennone* quanto nel passo dei vv.869-930 (v.869). E tuttavia, proprio il fatto che questo modulo drammaturgico sia presente in quest'ultimo passo (vv.869-930), senza che vi si accompagni l'impiego della macchina, non può farci negare la presenza dell'*ekkyklema* per i vv.973-1076; questo per almeno due motivi. Il primo, più specificamente, riguarda proprio la situazione drammatica dei vv.973-1076. Infatti, le grida retrosceniche di Egisto al v.869 sono giustificate dal fatto che l'attacco omicida di Oreste è per lui del tutto inaspettato, visto che il sovrano credeva di incontrare degli ospiti amici; invece Clitemestra sapeva benissimo a cosa stava per andare incontro, poiché Oreste le aveva chiaramente preannunciato le sue intenzioni (si vedano soprattutto i vv.894-895 e 904) e, dunque, per dirla con Di Benedetto-Medda 1997, 290, Clitemestra va incontro alla morte "con piena consapevolezza". Del resto, come sottolineano gli stessi studiosi italiani, nell'*Agamennone* le grida retrosceniche sono pronunciate solo dal re (vv.1343, 1345; egli era entrato nella facciata scenica dopo il v.957), ma non da Cassandra, la quale, durante il suo profetico e invasato dialogo con il Coro, già prevede la sorte che attende sia il sovrano che lei (vv.1072-1177); la profetessa, dopo il v.1330, entra nella reggia già pienamente consapevole di ciò che

⁷¹ Non sappiamo se anche Oreste giungesse in scena sull'*ekkyklema*: se Eschilo voleva rendere questa scena completamente speculare a quella dell'*Agamennone*, dovremo propendere per una risposta affermativa, dal momento che, si è detto, Clitemestra in quella tragedia molto probabilmente faceva il suo ingresso in scena sulla piattaforma della macchina; in ogni caso, a un certo punto Oreste doveva scendere da essa: dopo il v.1047, infatti, egli si allontana di scena per fuggire all'avvento delle Erinni della madre; un momento propizio poteva forse essere quello dei vv.983 ss. dove egli si rivolge direttamente a servitori perché si occupino del telo ancora insanguinato in cui era stato avvolto a suo tempo Agamennone assassinato.

l'aspetta. Al v.1343 si udiranno, poi, le prime grida del sovrano colpito proditoriamente a morte.

Il secondo, di carattere generale, è che, come ha giustamente rilevato Sommerstein 1996, 42, nel 458 questa macchina teatrale doveva fare le sue prime apparizioni ed era, perciò, possibile che il suo impiego non fosse ancora del tutto disciplinato, che, cioè, non fosse ancora fissato il suo carattere eminente di *convenzione teatrale* all'interno di un'unità profondamente convenzionale come la tragedia (ma sul concetto si veda diffusamente Bain 1981, 1-8).

ESCHILO, *Eumenidi*

La scena è ambientata a Delfi. L'apertura centrale della facciata scenica rappresenta l'entrata del tempio di Apollo. La sacerdotessa del dio recita la sua consueta preghiera agli dei (vv.1-33) fuori del tempio, poi vi si addentra⁷². Ne esce subito dopo, sconvolta dallo spettacolo: mostri repellenti (le Furie) russano addormentate attorno a un essere umano (Oreste), seduto presso l'omphalòs del dio, con una spada macchiata di sangue e un ramo d'olivo tra le mani (vv.34-60). Atterrita, la Pizia esce di scena invocando l'intervento di Apollo, il quale infatti appare al v.64 e si rivolge a Oreste assicurandolo e invitandolo a fuggire ad Atene (vv.64-84)⁷³. Dopo la richiesta di soccorso di Oreste (vv.85-88), il dio gli rinnova l'invito e gli affida come compagno Hermes (v.90-92)⁷⁴. In seguito alla fuga di Oreste (v.93), l'ombra di Clitemestra appare in sogno alle Furie e le esorta a inseguire il matricida fuggiasco

⁷² Come nota Taplin 1977, 362, "between her exit and re-entry there is a hiatus – nothing happens. This is unique in surviving Greek tragedy, which generally abhors a vacuum and nearly always preserves continuity". A questo proposito, cfr. anche lo scolio al v.33: *παρ' ὀλίγον ἔρημος ἢ σκηνὴ γίνεται οὔτε γὰρ ὁ χορός πω πάρεστιν ἢ τε ἰέρεια εἰσῆλθεν εἰς τὸν ναόν* (Schol. Eu. 33 Smith).

Peraltro, non c'è accordo tra gli studiosi su come la Pizia facesse ingresso in scena; naturalmente, la considerazione del problema può variare a seconda di come si risolve la regia dei vv.64-233. In ogni caso, mi pare ragionevole e, tutto sommato, economico dal punto di vista scenico ipotizzare che la Pizia facesse ingresso sulla scena e se ne allontanasse per mezzo di una delle *eisodoi* laterali, anche se, come alcuni propongono, sulla piattaforma fossero già presenti Oreste e le Furie addormentate (ma per questo aspetto, cfr. *infra*). Infatti, è chiaro che l'attore vede quello che il poeta vuole che veda; in secondo luogo, il teatro greco conosce una regola definita *partial vision*: l'attore che entra in scena, cioè, prende coscienza *gradualmente* di ciò che vi sta avvenendo. Cfr., a proposito, Mastronarde 1979, 25, Halleran 1985, 91 e Park Poe 1992, 127.

⁷³ Secondo Andrisano 2004, 42, che non ritiene presente in questa tragedia una facciata scenica fissa e permanente, il dio entrava in scena da una delle *eisodoi*.

⁷⁴ Secondo alcuni studiosi, tra cui Taplin 1977, 364, Brown 1982, 29 e Belardinelli 2005, 39, i vv.85-87, in cui Oreste si rivolge al dio per invocarne l'aiuto, andrebbero collocati prima del v.64; in particolare, sulla scorta di Wilamowitz 1914, 178 e Flickinger 1939, 356, Taplin fa notare che l'entrata in scena di Apollo al v.64 avviene in "mid-conversation" e questo "would be exceptional", in quanto espediente tipico della commedia; inoltre, l'espressione *οὔτοι προδώσω* del v.64 darebbe senso più chiaro se usato in locuzioni di risposta a una affermazione precedente. Quest'ultima osservazione è però contestata da Hammond 1988, 28, il quale difende il testo tradito e ritiene che il valore dell'avverbio sia in questo caso meramente asseverativo; Roberts 1984, 49 n.23, Podlecki 1992, 134, Di Benedetto 1995, 80-81 e Lossau 1999, 100, fanno poi giustamente notare che decisivo nella difesa del testo potrebbe essere il parallelo con i vv.269 ss. delle *Coefore* (*οὔτοι προδώσει Λοξίου / χρησμός*); qui Oreste si augura che Apollo, il "mandante" del matricidio, non lo tradisca; e anche qui, l'avverbio avrebbe il semplice valore asseverativo cui faceva riferimento Hammond. Infine, ha difeso il testo tradito Andrisano 2004, 42-43: la studiosa sostiene che l'invocazione di Oreste sia successiva alle parole di Apollo perché "Oreste è ancora probabilmente impuro o non completamente purificato e dunque costretto a parlare solo su richiesta" (p.43).

In effetti, lo spostamento dei vv.85-87 non sembra necessario, neppure da un punto di vista logico (secondo Podlecki 1992, 134, infatti, "the improvement in sense and dramatic effect is negligible"); non si deve inoltre dimenticare che, come nota lo stesso Taplin, tale spostamento comporterebbe anche quello del v.88, che altrimenti rimarrebbe troppo isolato e del tutto privo di significato. La conservazione del testo pare la soluzione più economica, anche dal punto di vista filologico.

(vv.94-116)⁷⁵. *Le Furie si risvegliano dal sonno incalzate dalla regina* (vv.117-139), *inveiscono contro Apollo che le ha raggirate ed esprimono il fermo proposito di dare la caccia e punire il fuggiasco* (vv.143-178); *ma il dio stesso intima loro di allontanarsi dalla sua dimora e, respingendone tutte le accuse, afferma che non abbandonerà Oreste, suo protetto* (vv.179-234). *A questo punto la scena si sposta*⁷⁶: *è passato del tempo, Oreste è giunto ad Atene dove invoca il soccorso della dea Atena* (vv.235-243), *al cui simulacro* (βρέτας, v.242) *si stringe* (αὐτοῦ φυλάσσωιν ἀναμένω, v.243); *ma al v.244 egli è raggiunto dal Coro delle Furie: segue uno scambio di battute tra queste, che prospettano a Oreste la dura punizione cui dovrà essere sottoposto, e lo stesso Oreste, che dichiara di essersi ormai purificato e rivendica la propria innocenza* (vv.245-396). *Richiamata dalle parole di Oreste giunge dunque Atena* (v.397)⁷⁷: *sentite le ragioni dell'una e dell'altra parte, la dea decide di rimettere il caso alla decisione di un tribunale di cittadini ateniesi, l'Areopago, che, istituito per l'occasione, dirimerà*

⁷⁵ Si dibatte sull'autenticità dei vv.104 ss. (εὐδουσα γὰρ φρήν ὄμμασιν λαμπρύνεται/ἐν ἡμέραι δὲ μοῖρ' ἀπρόσκοπος βροτῶν) pronunciati da Clitemestra. Per un'ampia e dettagliata discussione, cfr. Andrisano 2004, 44-49, cui si rimanda anche per la bibliografia relativa.

⁷⁶ Come è noto, dopo il v.234 il cambio di luogo è accompagnato da un significativo salto temporale (e, come nota Hammond 1972, 378, "the explicit lapse of time is unique in surviving tragedy"). Tutti gli studiosi sono d'accordo nel sottolineare che tale cambio di luogo era stato drammaturgicamente preparato dal poeta in tutta la prima parte della tragedia (vv.1-233), in particolare per mezzo dei riferimenti ad Atene ai vv.78-80 e 226-231. Non è invece chiaro *come* esso fosse realizzato; Dale 1969a, 271 è del parere che, dopo il v.234, fosse introdotto in scena l'*ekkyklema* recante il simulacro della dea (ma si vedano nell'*Introduzione* le considerazioni che rendono insostenibile questa ipotesi). Per Taplin 1977, 377, invece, probabilmente erano degli attendenti di scena a portare la statua di Atena. Dal canto suo Anti 1948, 26-29 ipotizza la presenza nelle *Eumenidi* della cosiddetta *scena multipla*: una piattaforma molto allungata con l'uso di due porte nella facciata scenica: la prima, a una estremità, per il tempio di Apollo, la seconda, all'altra, per il tempio di Atena; il cambio di scena sarebbe quindi stato ottenuto mediante un semplice spostamento da una zona all'altra (ma su questa ipotesi circa le dimensioni della piattaforma in età classica si veda quanto osservato nell'*Introduzione*). Secondo Hammond 1988, 28, il cambio di luogo era ottenuto con il trasferimento dell'azione scenica dalla piattaforma all'orchestra, dove, sull'altare, era presente la statua di Atena (concorda con questa collocazione anche Taplin 1977, 386 n.1). Un indizio in questo senso potrebbe essere, continua lo studioso, anche il riferimento che la Pizia fa, al v.21, alla Πάλλας Προναία. Tuttavia, come nota giustamente Pattoni 1995, 437 n.11, si dovrà più semplicemente ricordare che "l'epiteto è tipico di Athena a Delphi: essa aveva infatti un santuario che, per il viandante che si recava al tempio di Apollo, sorgeva *prima* di questo sul percorso". Per Sommerstein 1989, 123 e Di Marco 2000, 295, infine, la statua doveva trovarsi nei pressi della facciata scenica, anche perché, in questo modo, "it can easily fade into the background when no longer relevant to the action" (Sommerstein). Comunque fosse realizzato, il cambio di luogo è sottolineato anche dalla *metastasis* e dalla successiva *epiparodos* del Coro (vv.244-275).

Come ricaviamo da Polluce IV 108, ἡ μὲν εἴσοδος τοῦ χοροῦ πάροδος καλεῖται, ἡ δὲ κατα χρείαν ἔξοδος ὡς πάλιν εἰσιόντων μετάστασις, ἡ δὲ μετὰ ταύτην εἴσοδος ἐπιπάροδος. La *metastasis*, cioè, definisce l'uscita del Coro dall'orchestra durante lo svolgimento del dramma, mentre l'*epiparodos* è il suo successivo rientro. Altri esempi di *metastasis* e di *epiparodos*, nel teatro greco superstiti, nell'*Aiace* di Sofocle (814~866), nell'*Alceste* (746~872) e nell'*Elena* (385~515) di Euripide; nelle *Ecclesiazuse* (310~478) di Aristofane. Per un'attenta e complessiva valutazione sul significato di questo espediente drammaturgico eccezionale si vedano, tra gli altri, Criscuolo 1998, 67-83 e Di Marco 2000, 215-216.

⁷⁷ Non sono chiare le modalità di questo ingresso in scena: su questo problema, cfr., in particolare, Taplin 1977, 390, Sommerstein 1989, 153 e Podlecky 1992, 163. Sommerstein ritiene che sia impossibile escludere l'uso della *mechané*, senza tuttavia discutere il problema. Ma nel testo non sono presenti elementi in questo senso, anzi, a livello spaziale la dea sembra operare sempre nella *acting area*.

ora e in futuro le cause di sangue (vv.397-488); quindi esce di scena. Vi rientra dopo il canto del Coro (vv.490-565) insieme ai giurati⁷⁸: la dea pronuncia i vv.566-573⁷⁹, poi, a seguito dell'intervento di Apollo, improvvisamente intervenuto per testimoniare (vv.576-581)⁸⁰, ha inizio il dibattito tra le parti (vv.582-673). Segue la perorazione finale di Atena a favore dell'accusato (vv.674-710), la votazione (risolutivo il voto della dea), l'assoluzione di Oreste e le sue parole di ringraziamento (vv.711-777)⁸¹. Il verdetto scatena l'ira delle Furie, che minacciano di colpire l'Attica con mali di ogni sorta; ma le parole di Atena, che promette loro grandi onori da parte dei cittadini del luogo, le convince a lasciare da parte il rancore. Trasformate dunque in Eumenidi, esse si fanno garanti della prosperità di Atene (vv.778-1047).

Il passo che qui verrà analizzato è quello dei vv.1-233. Sono due i problemi scenici fondamentali:

1. Se e come si verificava la rivelazione dello spazio interno in corrispondenza del v.64 e la connessa problematica definizione del ruolo e dei movimenti del Coro, la cui parodos è in corrispondenza dei vv.143-178;

2. Come avveniva l'ingresso in scena del fantasma di Clitemestra.

⁷⁸ Non sappiamo se Oreste rimanesse sulla scena durante questo canto del Coro. A favore della sua presenza sulla scena potrebbe essere la presenza del deittico al v.492 (τοῦδε) con cui il Coro vi fa riferimento. La più esauriente discussione del problema è ancora quella di Taplin 1977, 391. In ogni caso, è convinzione della maggioranza degli studiosi che a partire dal v.566 si verifichi un altro cambio di scena: la scena sarebbe ora sulla collina dell'Areopago, cui Atena farebbe esplicito riferimento al v.685 (πάγων δὲ Ἄρειον τόνδε: il verso è sospetto, ma come ha notato da ultimo Pattoni 1995, 492, l'etimologizzazione del termine è indice a favore della paternità eschilea del verso). A favore di un secondo cambio di scena sono anche Taplin 1977, 390-391 e Sommerstein 1989, 185, per i quali non costituisce un indizio contrario l'eventuale presenza sulla scena di Oreste ai vv.490-565. Sommerstein, in particolare, ritiene che proprio durante il canto del Coro venissero portati sulla scena tutti gli elementi necessari al successivo svolgimento del processo: delle seggiole (dai vv.708-711 sappiamo, infatti, che i giurati e probabilmente anche Atena rimanevano seduti durante il processo) e un tavolo per le urne delle votazioni. Il numero dei giurati è peraltro imprecisato. Cfr. in proposito Taplin 1977, 392-393, Sommerstein 1989, 222-226 e Di Benedetto 1995, 163.

⁷⁹ I manoscritti, in realtà, assegnano i vv.574 ss. al Coro. Ma, come giustamente nota Taplin 1977, 396, essi devono essere ascritti ad Atena; la dea, infatti, aveva appena ordinato di fare silenzio e non pare possibile che il Coro prendesse subito l'occasione per contraddire tale ordine. È Atena a dirigere il processo, perciò è perfettamente naturale che sia la dea a rivolgersi direttamente ad Apollo.

⁸⁰ L'ingresso in scena di Apollo è una vera e propria *vexata quaestio*: si tratta di un ingresso in scena del tutto inaspettato e, soprattutto, non annunciato come dovrebbe essere di norma. La più esauriente discussione del problema è ancora quella di Taplin 1977, 395-401, il quale ipotizza che i vv.572-574 siano "corrupted edges of a large lacuna. This lacuna, perhaps 40 lines, will have contained Athena's inaugural speech [...] and it will have included the arrival of Apollo" (pp.400 ss.).

⁸¹ Cfr. a questo proposito le interessanti osservazioni di Rossi 1999, 199: "Portando sulla scena nel 458 a.C. il mito eziologico dell'istituzione del tribunale ateniese dell'Areopago ad opera di Atena e il processo di Oreste reo di matricidio, le *Eumenidi* di Eschilo possono essere considerate come la più antica attestazione letteraria di un processo attico. È legittimo pensare che nel processo rappresentato sulla scena Eschilo abbia riflesso, se non fedelmente almeno in parte, lo svolgimento di un reale processo per omicidio".

1. Il passo è uno dei più controversi di tutto il teatro greco superstite e, nonostante la varietà delle soluzioni proposte, ancora lungi da conclusioni definitive. Conformemente a quanto indicato dallo scolio al v.64⁸², la maggioranza degli studiosi ritiene che l'interno della facciata scenica divenisse visibile per mezzo dell'*ekkyklema*⁸³. La più attenta considerazione critica delle testimonianze scoliastiche si deve ad Arnott 1962, 81-82. Lo studioso inglese, infatti, nota che lo scolio al v.64 prima citato annuncia la visione di una *deutera phantasia*. Ma allora, si chiede Arnott, qual era e dove si verificava la prima visione dello spazio interno della facciata scenica? Per lo scoliaste ciò avveniva in corrispondenza del v.47, dove, infatti, annotava: *φαίνεται ἐπὶ σκηνῆς τὸ μαντεῖον ἰδοῦσα τὰς Ἑρινύας κύκλω τοῦ Ὀρέστου καθεύδοντας πάντα μινύει τοῖς θεαταῖς, οὐχ ὡς διηγουμένη τὰ ὑπὸ τὴν σκηνὴν (τοῦτο γὰρ νεωτερικὸν Εὐριπίδειον) ὑπὸ δὲ τῆς ἐκπλήξεως τὰ θορυβήσαντα αὐτῇ ν καταμινύουσα φιλοτέχνως (Schol. Eu. 47 Smith). Dunque, osserva Arnott, “the Scholiast imagined it. The Pythia enters the *skené*; when she returns she leaves the doors open, through which the audience glimpse the tableau on the *ekkyklema* within. At 64 it is wheeled into full view, carrying the whole group – Orestes, Apollo, Hermes, Furies and all. Roused finally by the ghost of Clytemnestra, the chorus leave the *ekkyklema* and move into the orchestra”; e conclude: “the Scholiast may be right in suggesting that the tableau was partially seen before, but this [*scil. quella del v.64*] is the first certain appearance” (p.82).*

In ogni caso, viene sottolineata la necessità che non tutto il Coro (che doveva essere composto da dodici o quindici elementi) fosse presente sulla piattaforma insieme a Oreste, Apollo e Hermes⁸⁴: due o tre coreuti al massimo potevano essere sufficienti; il

⁸² δευτέρα γίνεται φαντασία στραφέντα μηχανήματα ἔνδηλα ποιεῖ τὰ κατὰ τὸ μαντεῖον ὡς ἔχει (Schol. Eu. 64 Smith). In ogni caso, sul valore delle testimonianze scoliastiche in relazione a questi problemi scenici si rimanda all'*Introduzione* al presente lavoro. In questo passo, mi sembra comunque evidente che l'indicazione scoliastica crei più problemi di quanti effettivamente ne risolva, soprattutto con l'accenno, ai vv.64 ss., a una *δευτέρα φαντασία*.

⁸³ Sono di questo avviso, tra gli altri, Reinhardt 1949, 142, Arnott 1962, 81-83, Hourmouziades 1965, 102, Dale 1969a, 270, Dearden 1976, 50, Brown 1982, 26-32, Sommerstein 1989, 93 e 1996, 42 e 221-225, Podlecki 1992, 12, Wiles 1997, 163 e, sebbene in modo ipotetico, Collard 2002, 45. Wecklein 1888, 257, invece, proprio sulla base dello scolio al v.64, esclude l'impiego dell'*ekkyklema* e ipotizza quello dello *stropheion*: “Nach diesen Worten zu schliessen, kam nicht das *ekkyklema* zur Anwendung, sondern das *stropheion*”; lo studioso, tuttavia, ammette poi che “der Beschreibung bei Poll. IV 132 nicht klar wird”. Infatti, dal passo di Polluce citato (*τὸ στροφεῖον, ὃ τοὺς ἥρωας ἔχει τοὺς εἰς τὸ θεῖον μεθεστηκότας ἢ τοὺς ἐν πελάγει ἢ πολέμῳ τελετῶντας*) non si evince a quale macchina teatrale si faccia riferimento o in cosa differisse dall'*ekkyklema*, né se fosse in uso nel quinto secolo.

⁸⁴ Taplin 1977, 364 è del parere che Hermes non fosse presente in scena e che, dunque, Apollo ai vv.90 ss. vi facesse un riferimento *in absentia*. Giustamente, però, Brown 1982, 30 sottolinea che Apollo “says expressly that he is standing close to Orestes”; egli, perciò, doveva essere presente in scena come *muta persona*. A proposito poi dell'entrata in scena di Apollo, il quale non viene menzionato nel lungo

numero di tre, peraltro, sembra potersi evincere anche dal fatto che, al v.140, il corifeo, appena destatosi, provvede a svegliare due altri coreuti (ἐγείρω, ἐγείρω καὶ σὺ τήνδε ἐγὼ δὲ σέ)⁸⁵; il resto del Coro sarebbe entrato in scena in corrispondenza del v.140, nel momento in cui l'*ekkyklema* veniva reintrodotta all'interno della facciata scenica, l'ultimo coreuta sarebbe stato cacciato da Apollo ai v.179-180⁸⁶.

La validità e la pertinenza del medesimo scolio al v.64 sono invece messe in discussione da alcuni studiosi, i quali non solo negano l'uso della macchina, ma pure la visibilità dell'interno della facciata scenica dopo il v.64⁸⁷. Per Pickard-Cambridge 1946, 107, ad esempio, le dettagliate descrizioni della Pizia ai vv.34-60 dimostrano che gli spettatori non erano in grado di vedere il *tableau* all'interno, ma dovevano immaginarselo. Ci troveremmo dunque di fronte a un esempio di scenografia verbale. Naturalmente, le porte della facciata scenica venivano aperte al v.64 e dall'interno uscivano a piedi Oreste, Apollo e Hermes⁸⁸. Il Coro, invece, sarebbe uscito sulla scena

resoconto della Pizia (vv.34-60), lo stesso Brown 1982, 29 riprende un'ipotesi di Melchinger 1974, 115 n.2 e ritiene che esso divenisse visibile non insieme a Oreste e Hermes, ma sul tetto della *skéné*. Ma tale ipotesi deve fare i conti con la totale mancanza di elementi che indichino l'uso del tetto della *skéné*, e pare pertanto insostenibile.

⁸⁵ Per Brown 1982, 27, invece, la piattaforma dell'*ekkyklema* recava sufficiente spazio per tutti i dodici o quindici coreuti; in ogni caso, continua, "I do not see why a specially enlarged and strengthened *ekkyklema* should not have been built for a single production". Tuttavia, l'ipotesi di un *ekkyklema* costruito per l'occasione pare inaccettabile, certamente indimostrabile. A proposito poi del numero di coreuti presenti sulla macchina, mi pare che il v.140 non permetta di determinare cifre precise; non è detto, ad esempio, che i coreuti fossero tre; il corifeo potrebbe rivolgersi ad un compagno invitandolo a svegliarsi (ἐγείρω), poi ad un secondo, magari già sveglio, invitandolo a svegliarne un terzo (ἐγείρω καὶ σὺ τήνδε) e, infine, provvedere a svegliarne un quarto (ἐγὼ δὲ σέ). In questo caso, i coreuti potrebbero essere addirittura cinque.

⁸⁶ Per Rose 1958, 229, invece, l'*ekkyklema* portava sulla scena solo Apollo, Oreste e Hermes, mentre il Coro rimaneva all'interno della facciata scenica almeno fino al v.143. Anche in questa ipotesi, l'ultimo coreuta veniva cacciato da Apollo al v.179. Wiles 1997, 163, infine, è del parere che la macchina rimanesse sulla scena fino al v.234, e che già a partire dal v.140 il Coro avesse occupato l'orchestra. In ogni caso, mi pare che l'ordine dei vv.179-180 non presenti elementi validi per sostenere che esso fosse rivolto all'ultimo coreuta rimasto all'interno della facciata scenica. Al contrario, sono del parere che si tratti di un imperativo rivolto al Coro inteso nel suo complesso, anche perché il verbo è alla seconda persona plurale (χωρεῖτε, v.180).

⁸⁷ Si vedano, tra gli altri, Hermann 1842, 582, Dörpfeld-Reisch 1896, 244, Pickard-Cambridge 1946, 107, Anti 1948, 27-28, Valgimigli 1948, 101 e, da ultimo, Avezù 1998², 322. Taplin 1977, 366-373, in particolare, nota che il termine *στραφέντα μηχανήματα* farebbe riferimento ad una macchina dal movimento rotatorio intorno al proprio asse, una forma che, come si è visto nell'*Introduzione*, è con ogni probabilità cronologicamente posteriore rispetto a quella con movimento anteriore-posteriore.

⁸⁸ Anche Wilamowitz 1914, 178-180 ritiene che "kein Ekkyklema stattfand, sondern nur die Tür möglichst weit aufgemacht ward" (p.179). Lo studioso tedesco è consapevole del fatto che in questo modo solo pochi spettatori avrebbero potuto vedere l'interno; a suo avviso, però, proprio l'imperfezione della vista serviva ad aumentare il *pathos* della scena, in quanto l'orrore destato dalle Furie non era chiaramente definibile. Alla semplice apertura delle porte alludono anche alcuni traduttori della tragedia, tra cui Romagnoli 1921, 208 e Traverso 1949, 119. In linea generale, comunque, si deve dire che i traduttori non paiono interessati a questi problemi scenici. Le loro indicazioni di regia a margine della traduzione non nascono, cioè, da una riflessione sul problema scenico specifico, quanto piuttosto da semplici osservazioni autoschediastiche sul testo.

solo dopo il v.140⁸⁹ e sarebbe rimasto sulla piattaforma fino al v.233.

Queste stesse argomentazioni sono state riprese e sviluppate da Taplin 1977, 367-373. Lo studioso inglese fa notare in primo luogo che di norma “the chorus of a greek tragedy [...] enters *to* the first song, not *before* it” (p.370)⁹⁰; inoltre, “there is also considerable dramatic and theatrical advantage to the later entry at 140. The longer the revelation is held back, the more the suspense of waiting, and the greater the impact when it is finally made” (p.371). In questo modo, durante il dialogo dei vv.64-93 “attention can be devoted to Orestes and Apollo” (p.371)⁹¹. Dunque, durante l’apparizione in scena di Clitemestra il Coro si trovava all’interno della *skené* e dall’interno provenivano quei mugolii dello stesso Coro in risposta alle sollecitazioni del fantasma della regina, che dovevano essere “a good way to build up towards an entry whose significance is the object of tension and uncertainty” (p.372)⁹². Sulla scorta poi dello scolio al v.144⁹³ e sulla base del fatto che al v.140 le Furie sembrano svegliarsi a vicenda una dopo l’altra, Taplin ritiene possibile che le Furie entrassero in scena *σποράδην*: “it was noted by the scholiast [...] how the Erinyes wake each other one by one, and how the first strophic pair of the song (143-154) is made up of short syntactical units which respond to some extent, and which could well have been distributed among individual choreutai or part of the chorus” (p.372)⁹⁴.

Gli unici indizi a favore della rivelazione dell’intero *tableau* dopo il v.64 sarebbero, conclude Taplin, la presenza del deittico in riferimento alle Furie e del verbo

⁸⁹ Si tratterebbe, dunque, come già nelle *Coefore* (vv.23-83), di una *parodo* che il Coro recita uscendo dalla facciata scenica.

⁹⁰ Sul concetto si veda anche Hogan 1984, 149: “Normally [...] choruses do not appear before the speak”.

⁹¹ Un’interpretazione opposta propone Sommerstein 1989, 93, secondo il quale “the sight of Orestes protected by Apollo and *not* beset by the Erinyes would anticlimatically dispel the tension created by the Pythia’s description”.

⁹² Come sottolinea, tra gli altri, Valgimigli 1948, 101, le indicazioni relative ai mugolii delle Furie sono già nei manoscritti “ed è probabile che risalcano direttamente ad Eschilo”. A favore di questa ipotesi potrebbe essere invocata anche l’indicazione, relativa, appunto, ai mugolii delle Furie, contenuta nello scolio al v.117: *παρεπιγραφή: τούτο δέ ἐστίν ὃ φησιν ὁ ποιητής* (*Schol. Eu. 117 Smith*). Come ricorda Pattoni 1995, 445, quello della *parepigrafe* è un fenomeno “estremamente raro nel dramma attico ma che non per questo autorizza a espungere suddette indicazioni”.

⁹³ *κομματικῶς ἕκαστον κατ’ ἰδίαν προεικτέον. Αἱ γὰρ διακοπαὶ πρόσφοροι τοῖς πάθεσιν* (*Schol. Eu. 144 Smith*).

⁹⁴ Questa ipotesi pare trarre conferma anche da quanto si ricava dalla *Vita Aeschyli* § 9, secondo cui il Coro veniva condotto sulla scena *σποράδην*. Tuttavia, non mi pare possibile giungere a conclusioni definitive. È chiaro, infatti, che se i coreuti, dopo il v.139, facevano il loro ingresso sulla scena dall’interno della facciata scenica, essi saranno usciti dalla porta della stessa *non tutti insieme* ma, diciamo così, ‘*alla spicciolata*’; ma da questo non si può ricavare che anche la *parodo* venisse poi recitata non da tutto il Coro ma solo da singoli gruppi, magari secondo la scansione della responsione strofica. Tale suddivisione, proposta già da Rose 1958, 229 e Rode 1966, 39, è stata rigettata, tra gli altri, da Kaimio 1970, 170 n.2. Più cautamente, con Untersteiner 1947, 508 n.32, ci limiteremo a osservare che “la suddivisione delle parti di questo corale è incerta”. Per un discorso più ampio sulla *parodo* delle *Eumenidi*, si veda, in particolare, Scott 1984, 150-165 e Podlecki 1992, 141-142.

ὄραω al v.67 (τάσδε...μάργους ὄρας): e tuttavia il deittico avrebbe la stessa funzione di quello con cui, al v.46, la Pizia sconvolta si riferisce ad Oreste (che non era presente sulla scena ma all'interno della facciata scenica) e, quindi, indicherebbe la struttura scenica dentro cui si trova il personaggio, non il personaggio presente sulla scena⁹⁵; il verbo, invece, avrebbe il significato di “to understand”, non sarebbe perciò usato da Apollo in senso proprio ma figurato⁹⁶.

Altri studiosi hanno tentato di risolvere questi problemi scenici ipotizzando che il passo dei vv.1-233 fosse in realtà caratterizzato da un'ambientazione d'interno. Hammond 1972, 438-439 ha ulteriormente sviluppato questa posizione e postulato un vero e proprio *movimento cancellato* (“cancelled entry”)⁹⁷; prima dell'inizio del dramma, cioè, “Orestes and the Furies came out and took up the positions which had been described by the priestess and then [scil. dopo il v.64] Apollo and Hermes joined them” (p.439); la Pizia, dunque, giungendo da una *eisodos*, li troverebbe già sulla scena; altri coreuti uscirebbero dalla facciata scenica dopo il v.140, l'ultimo sarebbe “driven out by Apollo himself [...] at 179” (p.439). Lo stesso Hammond (1988, 25) ha poi modificato questa ricostruzione, ipotizzando che *solo immediatamente prima* del v.64 tutto il Coro, provenendo dalla *skéné*, entrasse in scena tumultuando e prendesse posizione nell'orchestra, che poi uscisse dalla *skéné* Oreste recante con se l'*omphalòs* del dio⁹⁸; non appena le Furie si accorgevano del suo ingresso avrebbero tentato di attaccarlo salendo sulla piattaforma ma vi sarebbero poi state bloccate dall'intervento di Apollo e di Ermes (v.64)⁹⁹. In questo modo acquisterebbe senso pieno il v.67

⁹⁵ Sul deittico, cfr. il capitolo sull'*Agamennone*, n.53.

⁹⁶ A favore di un'interpretazione letterale del termine si sono invece espressi Brown 1982, 27 e Conacher 1987, 175. Per quest'ultimo, in particolare, appare chiaro proprio dal v.67 che “Apollo clearly describes them [scil. i coreuti] as being present”.

⁹⁷ Per una chiara esposizione critica su questo espediente drammaturgico, cfr. diffusamente Arnott, 1962, 129 e, soprattutto, Taplin 1977, 134-136. Come ricordano questi studiosi, per mezzo del *movimento cancellato*, gli attori procedevano sulla scena *prima* dell'inizio del dramma e vi componevano in questo modo un vero e proprio *opening tableau*. In ambito tragico, si può ricordare l'inizio del prologo dell'*Agamennone* (cui già si è accennato) e quello dell'*Oreste* euripideo, in ambito comico quello delle *Nuvole* di Aristofane. Per una analisi più dettagliata sull'organizzazione dello spazio scenico dell'*Oreste*, si vedano, in particolare, le lucide (sebbene in molti punti contrastanti) osservazioni proposte da Willink 1986, 77 ss. e Medda 1999, 12-65. Per il passo delle *Nuvole*, cfr., in particolare, Rogers 1916, 2, Pickard-Cambridge 1946, 78 e 130, Cantarella 1954, 49, Dover 1968, 90-92, Dearden 1976, 64-65, Mastromarco 1983, 333.

⁹⁸ Secondo Hammond, infatti, a partire dalle testimonianze vascolari, l'*omphalòs* deve essere ritenuto un oggetto di piccole dimensioni. In ogni caso, se davvero era Oreste a portarlo in scena non è possibile stabilirlo; credo però che si debba osservare che, se davvero la successione delle entrate in scena era quella ipotizzata da Hammond, esso non era forse nemmeno necessario, dal momento che il dio e Hermes raggiungono Oreste praticamente subito.

⁹⁹ Anche Rosenmeier 1982, 68-70 è del parere che, per mezzo del *movimento cancellato*, il *tableau* comprendente Oreste e le Furie fosse da subito visibile agli spettatori, ma *sulla piattaforma*, senza coinvolgere l'*orchestra*; tramite l'*orchestra*, piuttosto, la Pizia vi accedeva e se ne allontanava dopo il v.63.

(καὶ νῦν ἀλούσας τάσδε τὰς μάργους ὄρᾱς): Apollo, cioè, indicherebbe a Oreste che le Furie sono state or ora bloccate (ἀλούσας) nel loro slancio verso di lui (come può forse indicare il termine μάργους, cioè ‘furenti’, ‘folli’).

Per Rehm 1988, 296-298 sarebbe proprio l’orchestra a rappresentare l’interno del tempio e *in essa* sarebbero *da subito* visibili Oreste e le Furie, per mezzo di una “normal cancelled entry” (p.296), mentre la piattaforma scenica costituirebbe *l’esterno* del tempio. La Pizia, allora, pronuncerebbe i vv.1-33 sulla piattaforma, poi entrerebbe nel tempio “simply by walking into the orchestra” (p.296). Dopo esserne uscita inorridita, essa si allontanerebbe tramite la stessa *eisodos* per mezzo della quale aveva fatto ingresso in scena¹⁰⁰. Apollo entrerebbe poi in scena dalla porta centrale della *skéné* (v.64) e si allontanerebbe con Oreste tramite una *eisodos*; da quella opposta farebbe invece il suo ingresso l’ombra di Clitemestra, per ridestare le Furie; infine, conclusa la *parodos* (v.179), Apollo rientrerebbe in scena o da una delle *eisodoi* oppure dalla porta centrale della facciata scenica¹⁰¹.

Secondo Belardinelli 2005, 36-39, invece, *tutto lo spazio scenico*, orchestra e piattaforma T sarebbe fin dall’inizio identificabile come l’interno del tempio, e fin dall’inizio gli spettatori vedrebbero Oreste seduto in atteggiamento da supplice e le Furie addormentati sui seggi, secondo la convenzione scenica del movimento cancellato. Anche in questo caso, la *skéné* non assumerebbe alcuna identità, e gli elementi di linguaggio scenico (si veda, ad esempio, il v.179) non indicherebbero l’uso della facciata scenica, ma piuttosto dell’orchestra, dal momento che ancora nel V secolo l’orchestra era considerata a tutti gli effetti una ‘acting-area’.

Infine, sono degne di nota le posizioni di Di Benedetto-Medda 1997, 90 (ma si veda già Di Benedetto 1984, 385-406, 1989, 101 e 1995, 159-163) e Andrisano 2004, 38-42; questi studiosi (che non credono a una *skéné* fissa già a partire dal 458) pensano

¹⁰⁰ Tuttavia, questa ipotesi non è sostenibile e neppure documentabile sulla base di altre ricorrenze analoghe; altro, infatti, è ipotizzare che tutta la scena rappresentasse un interno, altro che questa ripartizione si verificasse addirittura *all’interno dello stesso spazio scenico*.

¹⁰¹ Anche Rosenmeier 1982, 29 è del parere che Apollo si allontanasse di scena, dopo il v.93, tramite una delle *eisodoi*; questa ipotesi è però, a mio avviso, insostenibile. Dato per assunto che il dio effettivamente usciva di scena (come indica, tra l’altro, la conclusione gnomica del suo intervento ai vv.92-93), si deve infatti osservare che, al v.179, il dio rientra in scena per cacciare le Furie e lo fa dall’interno della facciata scenica, dal momento che, in quel verso, compare l’avverbio ἔξω, che ha valore scenico e indica proprio il movimento di uscita dall’interno (così come εἰς indica quello opposto). Ora, il teatro greco conosce una regola per cui un personaggio precedentemente uscito di scena doveva rientrarvi per mezzo della stessa struttura scenica (il teatro latino, almeno quello comico, eludeva questa regola mediante l’*angiportum*, una sorta di via di comunicazione che si suppone collegasse gli spazi retroscenici). Perciò, in primo luogo non possiamo ipotizzare che Apollo si fosse allontanato al v.93 tramite una *eisodos*; e in ogni caso, se anche fosse uscito di scena per mezzo di essa, non sarà lecito ipotizzare (come fa Rehm) che potesse anche far di nuovo ingresso in scena dalla *skéné*.

a una messa in scena priva di *skéné*, con due successive scene d'interno, alla cui rappresentazione la presenza della facciata scenica di un edificio porrebbe ostacoli insormontabili. All'inizio della tragedia gli spettatori vedevano già in scena Oreste in atteggiamento di supplice attorniato dalle Erinni, addormentate sui loro seggi¹⁰². “La dettagliata descrizione che la Pizia fa di ciò che ha visto ha la funzione di evidenziare nei particolari una visione di cui probabilmente gli spettatori avevano già la percezione fin dall'inizio della tragedia” (Di Benedetto-Medda 1997, 190). Gli studiosi italiani, tuttavia, non escludono “che gli spettatori vedessero l'interno del tempio solo alla fine del discorso della Pizia [v.63], grazie alla rimozione di un qualcosa che prima ne impediva la vista”¹⁰³.

L'evidenza testuale varrà quanto meno a invalidare alcune delle ipotesi sopra riportate, anzitutto quelle di chi, come già Wilamowitz, ritiene che la semplice apertura delle porte fosse sufficiente a rendere visibile l'interno della facciata scenica e che, comunque, la stessa imperfezione della vista garantisse una maggiore carica patetica alla scena; nel migliore dei casi, solo la *proedria* avrebbe potuto vedere il *tableau* come descritto dalla Pizia, e questo non è ammissibile dal punto di vista scenico: se l'interno della *skéné* diveniva visibile doveva risultare tale per *tutti* gli spettatori. Inoltre, non è convincente dal punto di vista della regia che il pubblico venisse in qualche modo privato della visione di una scena così altamente spettacolare.

A favore della presenza sulla scena, al momento dell'entrata in scena di Apollo (v.64), sia di Oreste che delle Furie sembrano essere i già citati deittici ai vv.46 e 67 (il primo riferito a Oreste, il secondo alle Furie). Come si è visto, secondo Taplin questi deittici dovrebbero riferirsi non direttamente ai personaggi, ma alla struttura scenica in cui essi si trovano; e tuttavia, mi pare si debba osservare che, se un deittico deve fare riferimento a strutture sceniche in relazione con determinati personaggi, è chiaro che

¹⁰² Interessanti a questo proposito le osservazioni di Andrisano 2004, 41, secondo cui una ricostruzione siffatta sarebbe in linea con la concezione e la pratica teatrale eschilea, quale noi possiamo dedurre anche da un testo come le *Rane* di Aristofane (vv.832 ss.), dove Euripide ridicolizza l'uso, proprio del rivale Eschilo, del silenzio come modulo drammaturgico per generare suspense: in particolare, mediante personaggi già in scena fin dall'inizio dello spettacolo, in una posizione che li rendeva poco visibili e che obbligavano gli spettatori ad un'attesa carica di tensione.

¹⁰³ Quest'ipotesi, avanzata già da West 1990, 268, il quale fa esplicito riferimento a veri e propri pannelli rimuovibili (“temporary erection”) sembra alludere a quella, in verità ormai molto datata, formulata da Müller 1833, 144; questo studioso ipotizzava che il *tableau* di Oreste e delle Furie fosse già predisposto ma nascosto alla vista del pubblico da una sorta di sipario che veniva poi rimosso in corrispondenza del v.64. Tuttavia, nell'*Introduzione* ho già riportato le considerazioni per cui escludiamo la presenza di tali espedienti nel teatro greco classico; come ricorda ancora Käppel 1998, 242 a proposito delle *Eumenidi* “die Verwendung eines Vorhangs für die griechische Tragödie des 5 jh. V. Chr. nicht bezugt ist”.

essi devono essere stati già visti dal pubblico e dal Coro; deve, cioè, essere già palese la loro relazione con quella parte della struttura scenica¹⁰⁴. Nel nostro passo, dunque, il deittico non può essere messo in relazione alla facciata scenica all'interno della quale si troverebbero Oreste e le Furie: al contrario, *esso può riferirsi solo a costoro in quanto presenti sulla scena*, dal momento che vi comparivano per la prima volta. Inoltre, nello stesso v.67, l'espressione *καὶ νῦν...ὄρᾱς* può costituire un ulteriore indizio a favore della presenza delle Furie sulla piattaforma; concordo con Brown e Conacher nel ritenere che l'interpretazione di Taplin, il quale assegna al verbo di percezione un significato traslato ("to understand"), sia estremamente forzata e del tutto indimostrabile: leggendo il verso si ha, come invece propone Hammond, l'impressione che Apollo, Oreste e Hermes stiano procedendo sulla piattaforma, in mezzo alle Furie addormentate e che Apollo le indichi quasi a dito (*τάσδε τὰς μάργους ὄρᾱς*). Se dunque ipotizziamo che Oreste e le Furie fossero presenti in scena in corrispondenza del v.64 (entrata in scena di Apollo)¹⁰⁵, bisognerà capire come e quando vi facessero ingresso. A favore dell'impiego dell'*ekkyklema* si potrebbe ricordare che la Pizia, ai vv.34-60, aveva fornito al pubblico una dettagliata descrizione dell'interno della *skené* e dichiarato di avervi visto qualcosa di tremendo (*δεινὰ δ' ὀφθαλμοῖς δρακεῖν*, v.34). Tutto ciò potrebbe, in qualche modo, essere propedeutico alla sua presentazione sulla scena; ma appunto di *presentazione* si tratta, e non di *rivelazione*, che è lo scopo per cui si usa l'*ekkyklema*. Una rivelazione vera e propria non è neppure possibile all'inizio della tragedia, e infatti nell'*Agamennone* e nelle *Coefore* la rivelazione dell'interno è realizzata nel momento cruciale del dramma (rispettivamente ai vv.1372 ss e 973 ss.) laddove, di fatto, si creano le condizioni per quello scioglimento della vicenda che è in

¹⁰⁴ La questione del deittico merita una puntualizzazione; nonostante le evidenze testuali proposte qui e nei capitoli precedenti, non è possibile formulare una vera e propria 'regola del deittico', valida in generale e operante in ogni passo con le medesime modalità; in altre parole, ogni passo necessita di un'analisi a sé stante e che consideri attentamente il contesto scenico. Si consideri, ad esempio, il v.231 di questa tragedia, dove il corifeo si riferisce ad Oreste con il deittico (*τόνδε φῶτα*). In quel momento Oreste era sicuramente assente dalla scena, essendosene allontanato, dopo il v.93, molto probabilmente tramite una delle *eisodoi* laterali. Ebbene, alla luce delle considerazioni fin qui proposte, si potrebbe sostenere che in quel caso l'uso del deittico è giustificato in quanto si riferisce a quella struttura scenica attraverso la quale Oreste era stato visto uscire di scena. E tuttavia, mi pare si possa sottolineare come quel nesso tra il personaggio e la struttura scenica fosse chiaro e operante per il pubblico, non altrettanto per il Coro, che era addormentato nel momento in cui Oreste era fuggito. In quel passo, dunque, a giustificare la presenza del deittico è il risentimento e la foga del corifeo, piuttosto che una relazione scenica chiara e definita tra personaggio e struttura.

¹⁰⁵ Secondo Andrisano 2004, 42, Apollo faceva ingresso in scena tramite una *eisodo*. Questa ipotesi, naturalmente, discende dalla considerazione complessiva che la studiosa ha dei vv.1-233 della tragedia e, in particolare, dalla ipotizzata assenza della *skené*. Ritengo invece molto più probabile che Apollo provenisse dall'interno della facciata scenica, dove la Pizia era entrata e poi uscita invocando appunto l'intervento del dio, cui, peraltro, il luogo era consacrato.

questo caso lontano dal realizzarsi. Del resto, va notato che non ci sono né indicazioni di una eventuale apertura delle porte per fare uscire la macchina, né versi che ne accompagnino o descrivano l'ingresso e, in ogni caso, già il conseguente smembramento del Coro mi sembra un indizio contro l'ipotesi dell'*ekkyklema*. Infine, per quanto riguarda l'elemento spettacolare, che la macchina potrebbe contribuire a intensificare, sono del parere che la visione delle Furie sulla scena dovesse risultare già sufficientemente spettacolare e che non ne fosse necessario un incremento d'alcun genere.

È per ovviare al difficile rapporto tra interno ed esterno in questa tragedia che alcuni studiosi hanno proposto, sebbene secondo modalità differenti, di considerare *tutta* la scena dei vv.1-233 come scena d'interno. A mio avviso, è stato Hammond a impostare nel modo migliore il problema, in un primo momento ipotizzando un *movimento cancellato* per cui il *tableau* d'apertura si componeva sulla scena già prima dell'inizio del dramma, e poi, invece, ritenendo che il Coro e Oreste fossero in scena solo in corrispondenza del v.63 (uscita della Pizia) quando erano raggiunti da Apollo e Hermes. Nel primo caso, dunque, si avrebbe una vera e propria *cancelled entry* e la conseguente realizzazione di un *opening tableau*; nel secondo, invece, una semplice entrata in scena di personaggi¹⁰⁶.

A favore della prima ipotesi varranno le seguenti considerazioni:

- Nel teatro greco superstite non si danno casi in cui un vero e proprio *tableau*, quale quello composto da Oreste e dalle Furie, venga realizzato *dopo* l'inizio dell'azione scenica. Come si è visto, passi tragici e comici analoghi a questo dimostrano il contrario, tant'è vero che, appunto, si definisce l'espedito drammaturgico *movimento cancellato*. Non costituisce obiezione rilevante la considerazione che i personaggi di questo *tableau* sembrano rimanere inattivi per 64 versi, mentre negli altri esempi segnalati essi prendono subito parte all'azione scenica; mi pare, invece, che proprio nella loro immobilità e nel loro silenzio, Oreste e le Furie potessero contribuire a comunicare un senso di angoscia e terrore allo spettatore. Si tratta di un'inattività solo

¹⁰⁶ Non si tratta, invece, di un *moving tableau*, cioè quadro in movimento costituito da un certo numero di personaggi che giungono in scena dalla facciata scenica. Infatti, nel passo in esame mancano i versi che, come di prassi, ne annunciano l'ingresso. Un esempio di *moving tableau* è ai v.176 ss dell'*Ippolito* di Euripide, dove il 'quadro in movimento' costituito da Fedra, la Nutrice e le ancelle giunge dalla *skéné* sulla piattaforma regolarmente annunciato dai vv.170-175 del Coro. Su questo espedito drammaturgico, cfr. diffusamente Halleran 1985, 11-18.

apparentemente.

- I vv.34-64 sono un chiaro esempio di scenografia verbale e permettevano agli spettatori di riconoscere con precisione ciò che sulla scena poteva non esserlo immediatamente. Questi versi non possono invece essere considerati come indicazioni di regia fornite agli attori per la realizzazione del *tableau* a partire dal v.34. Le notazioni lì contenute, infatti, sono di carattere descrittivo e statico, non, come di norma nel caso delle didascalie sceniche interne al testo, prescrittivo e dinamico: la Pizia, cioè, non fornisce indicazioni e ordini agli attori su come debbano disporsi sulla scena, bensì descrive al pubblico ciò che vi già è presente¹⁰⁷.

- Non può costituire un'obiezione il fatto che la Pizia, giungendo in scena, debba ignorare la presenza del *tableau*. E' chiaro, infatti, come si è già detto, che la profetessa vedeva ciò che l'autore voleva che vedesse; peraltro, è altrettanto evidente che il lasso di tempo tra i due versi doveva essere breve, troppo breve perché la Pizia potesse realmente contemplare all'interno lo spettacolo di Oreste attorniato dalle Furie: in altre parole, il carattere convenzionale del passo invalida questa obiezione, che risponde ad esigenze realistiche di nessuna rilevanza nel teatro antico.

- E' senz'altro giusta l'osservazione di Belardinelli 2005, 16, secondo cui "se è vero che i verbi di movimento in unione con gli avverbi $\epsilon\lambda\sigma\omega$ / $\epsilon\lambda\chi\omega$ ovvero con le preposizioni $\epsilon\lambda\varsigma$ / $\epsilon\lambda\kappa$ ($\epsilon\lambda\chi$) indicano che l'attore 'entra nella *skené*' ovvero 'esce dalla *skené*', è altresì vero che queste espressioni non sempre segnalavano al pubblico un movimento attraverso quella struttura scenica". Tuttavia, gli esempi addotti a sostegno di questa tesi sono tratti dalle *Vespe* di Aristofane e dagli *Isthmiastai* di Eschilo, una commedia e un dramma satiresco. Inoltre, nell'*Oresteia* la dialettica tra interno ed esterno appare troppo importante per poter essere abbandonata dopo essere stata, per così dire, scoperta nell'*Agamennone*. In altre parole, dopo avere sfruttato in modo potente e altamente evocativo le possibilità drammaturgiche offerte dall'uso della *skené* nelle prime due tragedie, mi pare poco probabile che nel dramma conclusivo della trilogia Eschilo decidesse di farne a meno, per tornare, diciamo così, all'antico, a una regia cioè che potesse fare a meno della *skené*.

La studiosa italiana è del parere che una progressiva defunzionalizzazione della facciata scenica nel corso della trilogia avrebbe anche un ruolo sul significato profondo che Eschilo vuole comunicare al pubblico: il privato (la Reggia rappresentata dalla *skené* nell'*Agamennone* e nelle *Coefore*) è uno spazio sinistro e sconvolgente, il

¹⁰⁷ Su questi argomenti si veda, in particolare, Di Marco 2000, 111-121.

pubblico (il tempio di Apollo rappresentato dallo spazio scenico nelle *Eumenidi*) è invece il garante di una stabilizzazione che porta a soluzione un conflitto altrimenti non sanabile. Questa affermazione contiene certamente degli elementi di verità. E, tuttavia, mi pare alquanto arrischiato voler applicare anche a livello di sintassi dello spazio scenico categorie che pertengono l'analisi dei significati profondi della tragedia: insomma, l'osservazione è suggestiva e interessante, ma non è detto che il discorso politico che Eschilo indubbiamente vuole proporre al pubblico potesse avere una ricaduta come quella ipotizzata dalla studiosa italiana a livello di regia. Del resto, analogamente, lo stesso discorso potrebbe anche essere impostato su basi diverse e condotto quindi a conclusioni diverse. Infatti, se è vero che nella trilogia il pubblico prevale come valore positivo sul privato, è anche vero che questa prevalenza deriva da un susseguirsi di interventi divini, in modo particolare di Apollo e di Atena. Tanto che la conclusione positiva del dramma non deriva dal fatto che gli Ateniesi si sono trovati concordi, in uno spazio pubblico e per pubblica decisione. Tutto questo sarebbe stato insufficiente a salvare Oreste senza l'intervento divino di Apollo e infine, atto risolutore al momento del voto, di Atena. Eschilo vuole ricordare agli Ateniesi che la buona volontà dell'uomo, da sola, non è sufficiente a porre rimedio a certe storture, si rende necessario l'intervento degli dei, i quali, in modo spesso imperscrutabile ed enigmatico (si pensi ad Apollo, mandante del matricidio), intervengono negli eventi e ne determinano lo svolgimento. Allora, se questo è vero, dare alla facciata scenica (per i vv.1-233) la funzione di rappresentare il tempio di Apollo a Delfi poteva forse aiutare gli spettatori a riconoscere l'origine divina e tutto sommato misteriosa di quanto si stava svolgendo sotto i loro occhi.

- Infine, non può costituire obiezione alla ricostruzione proposta la considerazione dei rapporti tra esterno ed interno della facciata scenica. Infatti, se è vero che la Pizia, a seguito del suo ingresso in scena, dopo essere entrata nel tempio ed esserne uscita al v.34, dichiara espressamente che è l'orrore provato che l'ha 'cacciata fuori dal tempio del Lossia', e se è vero che, come si è già detto, l'avverbio *ἐκ* (e la sua variante *ἐξω*) indica in questo caso il movimento di uscita dalla facciata scenica, tuttavia non è lecito affermare in modo schematico e meccanico che lo spazio scenico della piattaforma sarebbe un *esterno* verso il quale la Pizia si era gettata procedendo come a tentoni (*τρέχω δὲ χερσίν*, v.36) e nel quale non poteva essere realizzato il *tableau* (che, al contrario, avrebbe dovuto rappresentare un interno). Questo è chiaramente confermato anche dall'analisi dei versi successivi, in particolare 179-207. Ai vv.179 ss.,

infatti, Apollo ordina alle Furie di uscire dal suo luogo sacro (ἔξω κελεύω τῶνδε δωμάτων τάχος), dove evidentemente esse si trovavano: dunque, si deve ipotizzare che realmente il *tableau* sulla scena fosse inteso come l'interno della *skéné* rivelato sulla scena¹⁰⁸.

Inoltre, ai vv.185 (οὗτοι δόμοισι τοῖσδε χρίμτεσθαι πρέπει) e 207 (οὐ γὰρ δόμοισι τοῖσδε πρόσφοροι μολεῖν), il dio, dopo l'ordine di allontanarsi dal tempio, ripete in modo categorico che al Coro non è concesso avvicinarsi a un luogo sacro quale è il suo, e ciò suggerisce anche un probabile movimento del Coro dalla piattaforma scenica all'orchestra¹⁰⁹, dalla quale il Coro stesso si allontanerà, tramite una *eisodo*, dopo il v.233¹¹⁰.

2. Al v.93, dopo l'uscita di Oreste e di Hermes (attraverso una delle *eisodoi*) e di Apollo (che, come si è visto, sarà con ogni probabilità rientrato nella facciata scenica) si odono sulla scena le prime parole di Clitemestra. Per Flickinger 1939, 355-360, quella di Clitemestra, un fantasma che orribilmente appariva in sogno alle Furie (si veda, in

¹⁰⁸ Mi pare molto probabile che in questo caso l'avverbio non abbia valore scenico (come invece quello del v.35), ma significhi semplicemente "fuori", "via di qui": in altre parole, la presenza di questo avverbio non vale a sostenere che quanto rappresentato sulla scena è un esterno. Semplicemente, Apollo ordina alle Furie di abbandonare il luogo, appunto la scena, che fino a quel momento avevano occupato, e che, come dimostrano i versi successivi, era considerato un interno rivelato.

Un problema analogo ricorre nel prologo delle *Nuvole* di Aristofane (cui si è in precedenza accennato con la relativa bibliografia): Strepsidade e Fidippide stanno dormendo coricati sui loro letti (al v.10, infatti, si fa esplicito riferimento alla coperte); al v.19 Strepsidade che non riesce a dormire ordina a un servo di portagli la tavola dei conti (κάκφερε γραμματεῖοι): secondo Pickard-Cambridge 1946, 78, l'avverbio ha valore scenico e perciò i due personaggi si trovano in un ambiente esterno; per Dearden 1976, 65, invece, esso indicava la provenienza del servo da un *altro* ambiente interno alla casa. Ora, lasciando da parte l'ipotesi di Dearden che determinerebbe un caso senza precedenti nel teatro greco superstite, si deve dire che anche in questo passo delle *Nuvole* è probabile che il significato del verbo non sia "porta fuori", bensì "porta in scena", senza alcuna indicazione relativa allo spazio scenico; ma in ogni caso, anche se l'avverbio avesse realmente il valore scenico che gli attribuisce Pickard-Cambridge, esso non varrebbe a escludere la presenza qui di un *movimento cancellato* e di un *opening tableau*: infatti, le relazioni spaziali tra interno ed esterno sono sempre caratterizzate da una certa ambiguità, per cui spesso non sono chiare le delimitazioni tra l'uno e l'altro: in questo passo, ad esempio, si potrà notare che al v.125 Fidippide afferma chiaramente, per mezzo del verbo εἴσειμι, che intende rientrare nella facciata scenica

¹⁰⁹ Se così stanno le cose, mi pare che, nel passo dei vv.93-233, questo sia l'unico movimento del Coro ipotizzabile con un certo margine di probabilità. Che il Coro si fosse recato nell'orchestra in corrispondenza della *parodos*, ad esempio, è ipotesi non passibile di verifica.

¹¹⁰ Naturalmente, questa ricostruzione non elimina la constatazione evidente cui si accennava poc'anzi: nella definizione dei rapporti spaziali tra interno ed esterno domina una sostanziale ambiguità, che il drammaturgo non si cura di eliminare perché congenita nella considerazione che i Greci avevano del teatro. Lo dimostra, tra l'altro, la stessa situazione scenica dei vv.64 ss.: se ad essere rivelato è un interno, l'interno del tempio di Apollo, per quale motivo il dio, dopo il v.93, rientra nella facciata scenica e ne riesce in corrispondenza del v.179 facendo intendere di provenire proprio dall'interno di quel tempio che invece supponiamo fosse *in quel momento* rivelato sulla scena? È evidente che, se consideriamo il problema con occhio realistico ciò non ha alcun senso; acquista invece senso pieno se inteso alla luce del principio, fondamentale nell'esperienza teatrale greca, della convenzione scenica.

particolare, il v.155, *ἔμοι δ' ὄνειδος ἔξ ὀνειράτων μολόν*), sarebbe solo una voce fuori campo. Come nota Taplin 1977, 366-367, (il quale, come si è detto, ritiene che il Coro rimanesse dentro la *skéné* fino al v.140), se così fosse, la scena rimarrebbe in questo modo vuota dal v.93 al v.140: “this would be without parallel in surviving tragedy”. Lo studioso inglese è comunque del parere che tale ipotesi debba essere presa in considerazione, dal momento che Clitemestra stessa, al v.116, pronuncia espressamente il proprio nome: questo sarebbe, secondo Taplin, un espediente per facilitare al pubblico il riconoscimento della voce fuori campo; dunque, “an exceptional actor, as he must have been, might well have given her a voice which would be immediately and unmistakably recognised” (p.367).

La maggioranza degli studiosi è invece del parere che Clitemestra dovesse essere realmente presente in scena e facesse il suo ingresso tramite una delle *eisodoi* laterali (la stessa per mezzo della quale si allontana dopo il v.139)¹¹¹. Per Hermann 1842, 584, Wecklein 1888, 260, Anti 1948, 28, Hammond 1972, 439 n.36, Clitemestra avrebbe fatto uso delle ‘Scale di Caronte’¹¹²; per West 1979, 135, essa sarebbe entrata in scena da un’apertura nell’affioramento roccioso che si trovava all’epoca nel teatro di Dioniso nella sua parte orientale¹¹³. Secondo Mastronarde 1990, 277, infine, il fantasma della

¹¹¹ Si vedano, tra gli altri, Richter 1892, 264, Bondesteiner 1893, 676, Pickard-Cambridge 1946, 107, Podlecki 1992, 12, Andrisano 2004, 43-44.

¹¹² Stando alla testimonianza di Polluce IV, 132, le ‘Scale di Caronte’ erano un’apertura praticata in una *skéné* già sufficientemente rialzata rispetto all’orchestra, per permettere la repentina apparizione sulla piattaforma di personaggi. Non c’è accordo tra gli studiosi sul momento della loro introduzione nel teatro greco. Taplin 1977, 116-119, le ritiene già attive a partire dai *Persiani* per l’apparizione dell’ombra di Dario (vv.681 ss.); lo studioso nota come il movimento che Dario deve fare per giungere sulla piattaforma dal mondo dei morti (rappresentato dall’altare che coprirebbe l’entrata dell’apertura) sia verticale: segnala, a sostegno della sua tesi, la presenza dell’espressione *ἐπὶ ἄκρον* al v. 659 (dove il Coro descrive la venuta di Dario) e dell’avverbio *κάτω* al v. 839, con cui il re annuncia la sua nuova scomparsa. Webster 1956, 17, dal canto suo, ritiene che la tomba di Dario fosse semplicemente dipinta su pannelli lignei: la sua comparsa sulla piattaforma avverrebbe tramite una delle *eisodoi*. Su questa stessa linea anche Wilamowitz 1897, 382-398, Pickard-Cambridge 1946, 35, Lesky 1962, 62. Per Di Benedetto 1989, 80-82, invece, si deve pensare che la tomba fosse realizzata per mezzo di una sopraelevazione: “è legittimo supporre che si trattasse di qualcosa (probabilmente, alla base, una struttura lignea) che volta per volta veniva costruita in corrispondenza alle specifiche esigenze sceniche della singola tragedia” (p.80). Infine, una dettagliata analisi su questo problema scenico in relazione ai dati forniti dal ritrovamento di alcune pitture vascolari raffiguranti scene mitologiche ha proposto Hammond 1988, 16-22.

In ogni caso, dubbi sull’uso delle Scale di Caronte in questo passo delle *Eumenidi* esprime Rose 1958, 237, il quale nota soprattutto la differenza tra questa apparizione soprannaturale e quella, ad esempio, di Dario nei *Persiani* (dove comunque, come si è visto brevemente, è tutt’altro che sicuro l’utilizzo di quell’espediente scenico); nelle *Eumenidi*, in particolare, “that the ghost appears with no such elaborate ceremony of evocation [...] is explained by the fact that only the Erinyes are now supposed to be present”; il carattere non particolarmente solenne di questa apparizione in scena sarebbe dunque un indizio contro l’uso delle ‘Scale di Caronte’.

¹¹³ Su questo argomento, cfr. diffusamente Hammond 1972, 430 ss. Secondo Dörpfeld-Reisch 1896, 27, tuttavia, tale sporgenza rocciosa sarebbe già stata spianata nell’età arcaica. Da ultimo, contro l’ipotesi della sua presenza nel teatro classico si è espresso in modo chiaro anche Di Benedetto 1989, 65-101.

regina diveniva visibile alle Furie e al pubblico dal tetto delle facciata scenica¹¹⁴.

Il problema dell'entrata in scena di Clitemestra andrà ripensato alla luce delle considerazioni proposte per la ricostruzione scenica dei vv.64 ss. Se le Furie erano presenti sulla scena, l'assenza di Clitemestra (ridotta a voce fuori campo) mi pare insostenibile quanto meno dal punto di vista della regia. Ci sono poi alcuni indizi a favore della reale presenza sulla scena del fantasma della regina. Infatti, se è vero che, probabilmente, il fatto che la regina pronunci il proprio nome potrebbe anche essere un espediente per facilitare il riconoscimento di una voce fuori campo, si deve notare che al v.103 essa, rivolta al Coro, esclama: ὄρα δὲ πλῆγας (cioè, "guarda un po' che razza di ferite le mie"). Ebbene, a mio avviso, il riferimento alla sfera visiva costituisce una prova non trascurabile né, in questo caso, ascrivibile agli esempi di *scenografia verbale*. Il passo avrebbe un forte impatto emotivo se davvero Clitemestra, indispettita dal silenzio delle Furie di fronte ai suoi rimproveri, richiamasse alla memoria il motivo della loro caccia ad Oreste ostentando al Coro le ferite infertele dal matricida.

A proposito poi dell'entrata in scena del fantasma della regina, si dovrà concordare con quegli studiosi i quali ipotizzano che l'ingresso come l'uscita sia avvenuta per mezzo di una delle *eisodoi* laterali, probabilmente l'*eisodos* opposta a quella da cui era uscito di scena Oreste: è l'ipotesi più semplice e più aderente sia alle evidenze testuali (che non autorizzano ricostruzioni di altro tipo) sia alle caratteristiche del teatro della metà del quinto secolo.

Questa, dunque, la ricostruzione scenica che riterrei di poter proporre per i vv.1-233:

- La Pizia entrava in scena attraverso una delle *eisodoi*. Dopo il v.33 entrava nella facciata scenica che rappresenta il tempio di Apollo. Ne usciva subito dopo, in corrispondenza del v.34, spiegava i motivi del suo spavento (vv.34-63) e, per mezzo della stessa *eisodos*, si allontanava.

- Sulla piattaforma, per mezzo dell'espediente drammaturgico del movimento cancellato, era già presente il tableau composto dalle Furie e da Oreste. In corrispondenza del v.64 entravano in scena, dall'interno della *skéné*, Apollo ed Hermes e corrispondentemente Oreste abbandonava la sua posizione e andava incontro ai due

¹¹⁴ Tuttavia, nel testo mancano indizi, relativi a una posizione sopraelevata rispetto alla scena, a favore di questa ipotesi, che rimane pertanto non dimostrata e quindi, credo, non difendibile.

nel momento del loro ingresso; poi, in compagnia di Hermes Oreste, si allontanava di scena, dopo il v.93, tramite una *eisodos*. Apollo rientrava nella facciata scenica.

- Dalla *eisodos* opposta entrava in scena il fantasma di Clitemestra, il quale risvegliava le Furie e le incitava a perseguitare Oreste. Le Furie recitavano poi, sulla piattaforma, la *parodos* (vv.143-178).

- Il Coro si trovava sulla piattaforma davanti al tempio di Apollo al momento del rientro in scena del dio (v.179), il quale ordinava a più riprese di allontanarsene (vv.179, 185, 207): il Coro dunque rifluiva nell'orchestra durante l'alterco finale con il dio (vv.197-233) e, dopo il v.233 si allontanava di scena tramite le *eisodoi*.

SOFOCLE, *Aiace*

La datazione dell'*Aiace* è un problema a tutt'oggi irrisolto. Da ultimo, ha proposto una dettagliata discussione del problema Finglass 2011, 1-11, cui si rimanda anche per la bibliografia relativa. Alla luce di un'analisi condotta sulla base di criteri metrici (ad esempio studiando la ricorrenza delle *antilabai*) e scenici (l'uso del terzo attore), lo studioso ritiene che sia probabile una datazione da collocare negli anni Quaranta, non lontano dall'*Antigone*, con cui sussisterebbero analogie piuttosto evidenti rispetto ai criteri suddetti¹¹⁵.

La facciata scenica rappresenta la tenda di Aiace nel campo greco. L'apertura della skené ne rappresenta l'entrata. Nel prologo (vv.1-133), Atena¹¹⁶ dialoga con Odisseo e lo informa della carneficina compiuta da un Aiace farneticante, che ha massacrato delle bestie mentre credeva di infierire sugli odiati Atridi. L'eroe in persona, al v.91, dopo essere stato interpellato esplicitamente da Atena (vv.74 e 89) si rende visibile sulla scena, rivolge alla dea parole di sfida e afferma nei fumi della sua follia che gli Atridi "ormai non disonorano più Aiace" (v.98). Poi, dopo che questi è rientrato di nuovo nella sua tenda (v.118), Atena si rivolge ad Odisseo per osservare che la disgrazia di Aiace è dovuta solo alla sua superbia e non alla durezza degli dei: infatti, aveva rifiutato l'aiuto della dea nelle sue imprese belliche (vv.127-129). Dopo la parodo anapestica del Coro composto da marinai della nave di Aiace (vv.134-200), al v.201 giunge in scena Tecmessa, la donna dell'eroe, che dialoga con il Coro e tenta di illustrare l'orrendo massacro avvenuto all'interno della tenda, dove ora l'uomo si è

¹¹⁵ Questa, che nella sostanza è una soluzione di compromesso, riprende quello che già era stato il punto di vista di Jebb 1896, 51-54. Il dibattito è in realtà piuttosto serrato. Lo stesso Finglass ritiene che una datazione più bassa, intorno alla metà degli anni Trenta, oppure più alta, alla fine degli anni Cinquanta, non possa essere esclusa. A favore della seconda ipotesi si erano espressi ad esempio Untersteiner 1936, 496-498, Kamerbeek 1953, 15-17, Lesky 1962, 346, Evans 1991, 69-85, Rossi 1995, 288, vuoi per motivi contenutistici (il motivo della colpa secondo Lesky, o il tema del dibattito sul significato e sull'attualità dell'ideale eroico secondo Evans), vuoi per presunte allusioni a eventi contemporanei. A favore della prima si erano espressi, sulla base invece di criteri prettamente metrici, Wilamowitz 1917, 51 e Perrotta 1935, 163-187, il quale addirittura, questa volta sulla base di un'allusione da parte del Coro a dure restrizioni imposte dal regime di guerra (vv.1185 ss.), ipotizza (in modo francamente arrischiato) una datazione all'inizio della guerra del Peloponneso.

¹¹⁶ Le modalità dell'ingresso in scena della dea sono controverse. Per un'efficace esposizione dello *status quaestionis* cfr. Finglass 2011, 137-138: questo studioso è del parere che la dea, diversamente da quanto ipotizzato da Mastronarde 1990, 278, non facesse uso del tetto della facciata scenica, ma giungesse in scena tramite una *eisodo*; ipotesi senz'altro più economica, e pertanto da preferire in mancanza di indizi nell'altro senso.

gradualmente riavuto dal suo stato di follia, ha realizzato l'accaduto e si sente schiacciato dalla vergogna (vv.2594-276). La donna non sa come affrontare da sola la situazione, e dopo aver finalmente raccontato in modo più dettagliato ciò che è avvenuto all'interno (vv.284-327), chiede aiuto al Coro e lo invita ad avvicinarsi alla tenda (vv.328-329). Si odono a questo punto le grida retrosceniche di Aiace (vv.333, 336, 339, 342-343). Al v.344, poiché Aiace pare al Coro di nuovo padrone di sé, il corifeo ordina di aprire le porte (ἀνοίγεται). Tecmessa provvede e Aiace diviene visibile sulla scena rivolgendo al Coro le sue prime accorate parole e invitandolo a vedere quale orrendo massacro lo circonda (vv.351-353). In un drammatico dialogo lirico con Tecmessa e il Coro, l'eroe manifesta tutto il suo dolore e il suo disinganno per la timé eroica perduta: a nulla valgono i tentativi della donna e del Coro di consolarlo (vv.348-428). Poi, recuperata la propria razionalità, Aiace pronuncia una lunga rhesis (vv.430-480) in cui lamenta la volubilità della fortuna, che ha annientato la gloria sua e della sua famiglia (vv.434-436), l'arroganza degli Atridi che lo hanno disonorato negandogli le armi di Achille (vv.445-449) e di Atena che lo ha reso folle (vv.450-452); per lavare questa macchia irreparabile non resta che il suicidio, già chiaramente prefigurato al v.479. Tecmessa tenta di dissuaderlo in nome degli affetti familiari e, soprattutto, in nome del padre e del figlio Eurisace (vv.484-524). Aiace sembra toccato dal ricordo del figlio e al v.530 chiede di poterlo vedere. L'arrivo del servo con il bimbo è annunciato dalla donna al v.544 con l'espressione κομίζει προσπόλων ὄδι' ἐγγύθεν. Al v.545, l'eroe chiede quindi che gli venga passato il bambino (αἶψ' αὐτόν, αἶρε δεῦρο) e afferma che, dal momento che egli è suo figlio, non avrà paura nel vedere quel tremendo massacro; in seguito, gli rivolge accorate parole, gli augura una sorte migliore della sua (v.550) e gli assegna le proprie armi (v.575). Affidato il bambino a Tecmessa (v.578), Aiace respinge infastidito gli estremi tentativi della donna e del Coro di convincerlo a desistere dal proposito suicida e al v.593 ordina la definitiva chiusura delle porte della facciata scenica. Anche Tecmessa e il bambino rientrano nella skené¹¹⁷. Dopo lo stasimo in cui il Coro esprime le proprie angosce e la propria

¹¹⁷ Seale 1982, 158, Heat-Okell 2007, 368-370 e Finglass 2011, 312-313, ritengono probabile che Tecmessa rimanesse sulla scena durante il canto corale che precede il monologo dell'inganno (vv.646-692), durante il quale, come evinciamo dal testo, essa era sicuramente presente. Tuttavia l'ipotesi mi sembra non condivisibile, dal momento che questo è il movimento scenico che compie anche Aiace (ed è comprensibile che Tecmessa, che ne è la moglie, in un momento così drammatico rimanga con lui il più possibile); inoltre, lo stesso Aiace, ai vv.579-580, aveva ordinato alla donna di provvedere all'apertura delle porte (δῶμα πάκτου) e di non piangere in pubblico, intendendo che avrebbe potuto poi farlo all'interno della facciata scenica. Inoltre, ancora riguardo al movimento di rientro nella facciata scenica, Jebb 1894, 96, ritiene che Tecmessa rientrasse sì nella facciata scenica, ma attraverso un'altra porta. A prescindere dal problema del numero delle porte usate nel teatro tragico del V secolo, si dovrà ritenere

solidarietà verso il suo capo (vv.596-645), l'eroe, accompagnato da Tecmessa, riappare sulla scena con la spada in pugno e pronuncia con ritrovata lucidità una lunga rhesis (vv.646-692), definita "monologo dell'inganno",¹¹⁸ nel corso della quale dichiara di non voler abbandonare la moglie e il figlio (vv.652-653): l'eroe purificherà se stesso (vv.654-656) e la sua spada, che sarà sepolta in un luogo deserto (vv.657-660). Per il bene della spedizione, accetterà la sua condizione di sottomesso agli Atridi. Quindi si allontana, mentre la donna rientra nella facciata scenica (v.692). Dopo le favorevoli considerazioni del Coro sulla presunta ragionevolezza di Aiace (vv.693-718), giunge un messo di Teucro (v.719), il quale, ai vv.748-783, riferisce di aver assistito a una riunione di capi in cui Calcante ha fatto una profezia: Aiace si salverà solo se in quel giorno non uscirà dalla sua tenda. A questo punto, il Coro invoca il ritorno sulla scena di Tecmessa: la donna rientra al v.787 e chiede spiegazioni. Informata dal messaggero della profezia di Calcante, esorta il Coro a dividersi alla ricerca dell'eroe: essa stessa vi si dedicherà (vv.803-812). Dunque, al v.814, il Coro abbandona l'orchestra. Al v.815, Aiace riappare sulla scena e l'ambientazione pare cambiata¹¹⁹: ci troviamo in un luogo deserto, dove l'eroe, come si evince dai vv.815-823, ha piantato la sua spada sul terreno; poi, rivolge un'accorata preghiera a Zeus perché il suo cadavere ottenga sepoltura (vv.826-830) e alle Erinni, perché non dimentichino che muore per causa degli Atridi (vv.835-838). Dopo aver ricordato con affetto e nostalgia il padre e la madre (vv.848-851), rivolge un estremo saluto alla luce del sole e alla propria patria (vv.856-861). Concluso il suo ultimo monologo al v.865, Aiace si uccide. Al v.866 si ha il rientro del Coro, la cui ricerca non ha dato alcun frutto. Ma, mentre si interrogano sul da farsi, i coreuti odono un grido (τίνος βοή πάραυλος, v.892): è Tecmessa che, interrogata dal Coro sul motivo della sua disperazione (v.897), riferisce, ai vv.898-899, di aver ritrovato Aiace da poco cadavere (Αἴας ὄδι ἡμῖν ἀρτίως νεοσφαγῆς / κείται, κρυφαίῳ φασγάνῳ περιπτυχῆς). Al Coro che le chiede in che modo sia morto (v.905), la donna risponde che Aiace si è suicidato (vv.906-907); si oppone, poi, al v.915, alle richieste del Coro che aveva manifestato il desiderio di vedere il cadavere e

che ipotizzare l'impiego di una seconda porta, che condurrebbe alle stanze riservate alla donna di Aiace, è quanto meno non necessario, ingiustificato dal punto di vista scenico e, peraltro, neppure eventualmente verificabile per chi, come noi, il testo del dramma lo può solo leggere.

¹¹⁸ Il reale significato di questo 'monologo dell'inganno' è tuttora controverso: una precisa disamina dello *status quaestionis* in Finglass 2011, il quale sottolinea come lo scopo di tale monologo non sia propriamente di ingannare Tecmessa, ma di depistarla grazie all'ambiguità delle parole.

¹¹⁹ È opinione concorde degli studiosi che i vv.815-866 (come anche i vv.822-874 dell'*Eracle* di cui si dirà) costituiscano un vero e proprio *secondo prologo*. Sul secondo prologo, su *metastasis* ed *epiparodos* cfr. n.76 del capitolo sulle *Eumenidi*.

lo copre con un velo (v.916). Nonostante il Coro tenti di lenire il suo dolore, la donna è inconsolabile e, al colmo della disperazione, al v.920, si interroga sul da farsi e su chi avrà il coraggio di portare quel cadavere.

Dopo un drammatico dialogo lirico con il Coro (vv.925-960), in cui esprime la sua preoccupazione per il futuro del figlio, Tecmessa pronuncia il monologo dei vv.961-974, in cui spicca il risentimento, che era già stato di Aiace, verso Odisseo e gli Atridi; quindi, rientra nella facciata scenica. Frattanto, al v.975 sopraggiunge Teucro, che, disperato per la perdita del fratello, chiede al v.986 che gli venga portato Eurisace (il rientro in scena di Tecmessa con il piccolo avverrà al v.1171, preannunciato dai vv.1168-1170 di Teucro). Poi, dopo aver ordinato che il cadavere venga scoperto (ἐκκάλυψον, v.1003), Teucro pronuncia il monologo dei vv.1003-1039, in cui esprime il timore che il padre e la madre possano biasimarlo per non aver ben vegliato sul fratello (vv.1007-1016). Ma le sue riflessioni sono interrotte dall'arrivo di Menelao (v.1048), che si oppone alla sepoltura di Aiace. A nulla valgono né le richieste né le minacce che Teucro gli rivolge in un duro confronto (vv.1049-1185). A dar man forte a Menelao giunge, al v.1225, Agamennone. Ma quando sembra che Teucro sia destinato a cedere, al v.1318 entra in scena Odisseo, il quale, dopo un aspro alterco con Agamennone (vv.1319-1373), riesce a ottenere che il cadavere di colui che era stato un suo nemico ottenga la sepoltura e si guadagna, in questo modo, la gratitudine di Teucro, che, ai vv.1402-1417, impartisce le necessarie disposizioni per le esequie.

I passi di questa tragedia che presentano problemi scenici sono quelli relativi ai vv.344-594, 815-865 e 892 ss. Si tratta, come si vedrà, di un problema scenico e filologico davvero consistente, che ha suscitato e continua a suscitare un dibattito piuttosto serrato.

vv.344-594.

Per quel che riguarda il primo passo, risultano controverse, da una parte le modalità della rivelazione della strage compiuta da Aiace, dall'altra l'identificazione del destinatario dell'ordine di apertura delle porte al v.344.

A proposito del primo punto, Capps 1891, 37-38, sulla base del v.329, aveva ritenuto che il Coro compisse un reale movimento di avvicinamento alla tenda di Aiace, salisse quindi sulla piattaforma, vi rimanesse per tutta la durata della scena e rientrasse nell'orchestra solo al momento della chiusura delle porte (v.594); secondo questo

studioso, il Coro è un elemento molto mobile, di cui il poeta si può servire per risparmiare al pubblico spettacoli raccapriccianti, come sarebbe, in questo caso, la visione di bestie massacrate da Aiace. Tale ipotesi è stata ripresa da Stelluto 1990, 33-64 (e, in parte, da Medda 1997, 37-38), secondo la quale “con l’apertura della porta, non gli spettatori, ma il Coro aveva la possibilità di vedere Aiace” (p.44); inoltre, “l’ipotizzata posizione di Aiace quasi *in limine* tra l’interno della tenda dove sono i segni della sua follia e l’esterno della tenda dove sono i marinai e Tecmessa, sarebbe una potente visualizzazione scenica della situazione psicologica dell’eroe” (p.45)¹²⁰.

La maggior parte degli studiosi, invece, ritiene che Aiace e le bestie scannate, un elemento drammaturgico determinante nell’economia del dramma, divenissero visibili al pubblico in seguito all’apertura delle porte della facciata scenica. Controversa rimane, però, la modalità di tale rivelazione.

Lobeck 1835, 236, pensa che Aiace, “*diductis valvis*”, procedesse da solo sulla piattaforma scenica: non c’era alcun bisogno di mostrare al pubblico e al Coro lo scempio compiuto, visto che di esso aveva già abbondantemente parlato Tecmessa nei versi che precedono l’apertura delle porte. Lo studioso sottolinea anche la difficoltà materiale di tale rivelazione, “*nisi credere libet choragum ad hoc aliquot vitulos arietesque recens mactatos e macello in scaenam transtulisse*” (p.236).

Dal canto suo, Pickard-Cambridge 1946, 109-110 ritiene che neppure Aiace divenisse immediatamente visibile sulla piattaforma: l’eroe e il bestiame rimarrebbero visibili “from just inside the tent” (p.109); l’eroe, tutt’al più, procederebbe sulla scena solo dopo il v.430, quando inizia una lunga *rhexis* in cui lamenta le sue sventure, esprime odio contro gli Atridi e pensa al disonore che l’accaduto porterà a lui e alla sua stirpe.

Una testimonianza a favore dell’impiego della macchina potrebbe essere rinvenuta nello scolio al v.346, dove è presente il termine *ekkyklema*¹²¹. Ma a parere di Pickard-Cambridge proprio questo scolio fornisce una prova non a favore ma contro l’impiego della macchina: il termine *ekkyklema*, infatti, indicherebbe in questo contesto

¹²⁰ Tuttavia, come si è sottolineato nel capitolo sull’*Agamennone*, dove un’ipotesi analoga era stata avanzata, anche se interventi del Coro sembrano annunciati dal poeta nel corso delle tragedie, nella maggior parte dei casi questi non vengono poi realmente effettuati: nel caso dell’*Aiace*, sono le grida dell’eroe dall’interno della facciata scenica (vv.333, 336, 339, 342-343) a bloccare un movimento che viene suggerito dalle parole di Tecmessa (v.329), ma che rimane solo accennato e viene bloccato da quelle grida improvvisate.

¹²¹ *Schol.* 346 Christodoulou: *ἐνταῦθα ἐκκύκλημά τι γίνεται, ἵνα φανῆ ἐν μέσοις ὁ Αἴας εἰς ἔκπληξιν γὰρ φέρει ταῦτα τὸν θεατῆρι, τὰ ἐν τῇ ὄψει περιπαθέστερα ποιμνίοις.*

semplicemente l'azione dello svelare, del rivelare¹²²: per tale rivelazione sarebbe sufficiente la rimozione di un non meglio precisato diaframma¹²³; all'assenza dell'*ekkyklema* farebbe pensare anche la presenza, nello scolio, di un verbo come *γίνεται* “which cannot mean ‘the *ἐκκύκλημα* is *employed*’; it must mean ‘a sudden disclosure is made’” (p.110).

La maggioranza degli studiosi, invece, soprattutto sulla base di esigenze spettacolari, ipotizza l'impiego dell'*ekkyklema*¹²⁴. Tra questi, Hourmouziades 1965, 98-102, merita un cenno più particolareggiato. Lo studioso nota come Sofocle faccia il possibile per rendere le due scene, quella precedente l'entrata in scena della macchina e quella successiva, il più consequenziali possibile: già ai vv.9-13 Atena, poi ai vv.96-118 Aiace in persona e, infine, ai vv.296, 307 e 323, Tecmessa descrivono con accuratezza l'interno della facciata scenica, cioè la tenda dove l'eroe ha fatto strage di bestie: si ha la chiara impressione che l'autore voglia creare una “direct communication” (p.99) tra le due scene, per rendere l'intervento della macchina il meno convenzionale possibile. Inoltre, a suo avviso, Tecmessa, vero e proprio “link” (p.100) tra il Coro e l'eroe veicolato dalla macchina, avvicinandosi a lui, tenta di salire sulla piattaforma dell'*ekkyklema*, e per questo egli le risponde malamente allontanandola (v.368).

Pare, dunque, che i due si trovino su differenti livelli spaziali: ciò sarebbe confermato anche da quanto accade nel seguito: al v.545, ad Aiace è portato il piccolo Eurisace: la doppia ripetizione di *αἶρω* (*αἶρε*, *αἶρε δεῦρο*) “with the local implication of *δεῦρο* suggest, at least, that he is on a higher level than all the other persons” (p.102)¹²⁵.

¹²² La stessa interpretazione riguardo a questo scolio avevano già avanzato Dörpfeld-Reisch 1896, 235, secondo i quali essa sarebbe confermata anche dalla mancanza di verbi di moto nel passo in questione.

¹²³ Dello stesso parere Stanford 1979, 107, Polacco 1990, 77-97 e, da ultimi, Di Benedetto-Medda 1997, 107 (ma si veda già Di Benedetto 1983, 63-64). Per questi ultimi, in particolare, è probabile che Aiace e le sue vittime fossero bene in vista *in limine*, in seguito all'apertura delle porte: “Probabilmente si aveva la rimozione di un diaframma piuttosto ampio, così da consentire la visione dello spazio interno, nel quale risultavano visibili le carcasse degli animali uccisi da Aiace” (p. 107).

¹²⁴ Si segnalano, in particolare, Bethe 1896, 100-129, Jebb 1896, 62-63, Wilamowitz 1917, 51-64, Perrotta 1935, 140-1, Webster, 1936, 119, Reinhardt 1947, 18-41, Kamerbeek 1953, 83, Taplin 1978, 108, Seale 1982, 153, Monaco 1986, 10-11, Ley 1986, 90, Heat 1987, 178, Newiger 1989, 182, Albin 1992, 83-84, Segal 1995, 24, Wiles 1997, 164, Garvie 1998, 157-8, Heat-Okell 2007, 367, e, da ultimo, Finglass 2011, 241. In particolare, Seale 1982, 155, ritiene non ci siano prove per sostenere, come fa Pickard-Cambridge, che al v.430, Aiace abbandoni la sua “sitting position” per pronunciare il monologo dei vv.430-480: il movimento rimarrebbe del tutto ingiustificato e senza rilevanza scenica.

¹²⁵ In effetti, una diversità delle posizioni nello spazio tra Aiace e Tecmessa pare potersi evincere dal testo del v.545: come sottolinea DELG, I, s.v. *αἶρω*, p.22 e ThGL, I, s.v. *αἶρω*, p.1043, il verbo indica un movimento verticale. Potrebbe, dunque, nel nostro contesto, alludere alla posizione rialzata di Aiace rispetto agli altri personaggi. Nel caso del v.368, invece, la situazione non è chiara e non permette conclusioni certe; come si ricava da ThGL, IV, s.v. *ἐκνέμομαι*, p.504, infatti, il significato del verbo è semplicemente quello di *ἐξελθεῖν*, cioè, propriamente, “allontanarsi”, che suggerisce, semmai, una dinamica spaziale orizzontale e non verticale.

In ogni caso, si dovrà notare come alla piena visibilità di Aiace e dei corpi senza vita delle bestie trucidate si faccia più volte riferimento nel testo; questo avviene non solo e non tanto tramite verbi che indicano una percezione visiva (v.345 βλέψας, v.346 προσβλέπειν, v.351 ἴδεσθε, v.360 δέδορκα, v.364 ὄρας)¹²⁶ quanto, soprattutto, per mezzo dei deittici dei vv.405, 453 e, in particolare, 546 (τόνδε προσλεύσσωιν φόνον). Peraltro, come giustamente sottolinea Seale 1982, 153, ai vv.351-353, il testo insiste sull'accerchiamento che le bestie 'impongono' ad Aiace, mediante l'impiego del verbo κυκλεῖν e dall'aggettivo ἀμφίδρομοι¹²⁷.

L'evidenza testuale, dunque, ci spinge a non accettare né le ipotesi di chi, come Capps e Stelluto, ritiene che solo il Coro potesse vedere Aiace attorniato dalle bestie sgozzate né di chi (come Pickard-Cambridge, Stanford e Di Benedetto-Medda) pensa alla semplice apertura delle porte, che renderebbe la scena visibile solo a una ristretta fascia di pubblico (in sostanza, la *proedria*): ciò sarebbe non solo in contraddizione con l'evidenza testuale, ma anche determinerebbe, come sottolineava già Wilamowitz 1917, 55, una cattiva regia dell'azione scenica in un passo fondamentale nella tragedia. È un fatto incontestabile, credo, che tutta la scena acquista maggiore efficacia se immaginiamo Aiace circondato da corpi senza vita che insieme a lui appaiono sulla piattaforma. Del resto, non era necessario che delle bestie venissero uccise per l'occasione (come sembra intendere Lobeck); queste potevano essere rappresentate da oggetti che il pubblico, grazie anche ai riferimenti che Aiace fa ai vv.351-353, 407, 453 e 546, riconosceva e identificava come animali; non ne occorreva neppure un numero rilevante: tre o quattro carcasse potevano essere sufficienti.

Con Hourmouziades 1965, 98-102, dunque, sottolineiamo la cura che il poeta profonde nella preparazione e nella presentazione della scena: quando le porte vengono aperte (v.344), gli spettatori erano già stati informati più volte di ciò che era accaduto all'interno della *skené*; si potrebbe affermare che si aspettassero ormai quella rivelazione d'interno che era stata gradualmente preparata già nei primi versi del prologo. A queste osservazioni si può aggiungere che, certamente, accrescevano l'attesa degli spettatori le grida retrosceniche di Aiace (vv.333, 336, 339, 342-343), le quali, soprattutto in presenza di cadaveri, costituiscono, come peraltro notano gli stessi Di

¹²⁶ Per le differenti sfumature di significato tra ὄραω e βλέπω cfr. DELG, p.813, s.v. ὄραω, e pp.179-180, s.v. βλέπω; per ciò che concerne in particolare δέδορκα (v.360), Snell 1951, 21-22.

¹²⁷ Aggiungo, a scanso di equivoci, che è improbabile, a mio avviso, che il verbo e l'aggettivo possano alludere all'uso dell'*ekkyklema*, che abbiano, cioè, un valore metateatrale.

Benedetto-Medda 1997, 289, un altro efficace strumento di mediazione tra interno ed esterno e un mezzo tramite il quale l'interno si annuncia all'esterno prima di rivelarsi propriamente. Per mezzo dell'*ekkyklema*, dunque, il poeta ci presenta un vero e proprio *tableau*, altamente spettacolare e patetico, in cui si condensano tutti i punti nodali del dramma di Aiace: la follia e le sue conseguenze, i rapporti con il padre, Tecmessa e il figlio, e con gli ideali eroici che gli impongono di morire. In questa scena, insomma, sono presentate, quasi incarnate nei corpi delle bestie massacrate, non solo le conseguenze di azioni passate (come la follia generata dall'ostilità di Atena), ma anche vengono gettati i semi di quelle future (soprattutto del suicidio). Punto di contatto, direi anzi di vera e propria mediazione scenica tra il *tableau*, così rivelato sulla piattaforma, il Coro e il pubblico è Tecmessa, di cui Hourmouziades sottolinea giustamente il ruolo di 'link', cioè appunto di 'legame' tanto fisico quanto scenico tra Aiace e i suoi interlocutori¹²⁸.

La seconda questione, strettamente afferente al problema scenico sopra considerato, riguarda i vv.344 e 346; nel primo il corifeo, come si è detto, dà l'ordine di apertura delle porte (*ἀνοίγετε*), nel secondo Tecmessa risponde all'ordine (*διόγω*). Ma a chi è realmente impartito l'ordine del corifeo? Jebb 1894, 62, ritiene che esso vada genericamente riferito agli "inmates of the house". Per Kamerbeek 1953, 83, più precisamente, l'ordine era impartito agli stessi attendenti che poi, al v.593, riceveranno da Aiace l'ordine di chiusura delle porte: si tratterebbe, in ogni caso, di *mutae personae*¹²⁹. A questo proposito, Bain 1981, 2, ha giustamente sottolineato che, generalmente, "Mutes [...] does not include named characters who do not have a speaking part [...], but denotes nameless extras who singly or in groups are given commands. These people are generally attendants [...]. The range of orders given to such persons is reasonably varied, but no great demands are made". Essi, dunque, devono essere considerati i veri destinatari dell'ordine tanto di apertura quanto di chiusura della porte.

¹²⁸ Si noti la parziale analogia, quanto a funzione scenica, tra Tecmessa e Clitemestra (*Ag.* 1372 ss., per cui si rimanda alle pagine relative). L'elemento di analogia è dato dal fatto che le due donne costituiscono un punto di mediazione e contatto tra l'interno rivelato e lo spazio esterno (Coro e pubblico); la differenza, invece, sta nel fatto che, mentre Tecmessa era già presente sulla scena e aveva, come si è visto, in certo qual modo preparato l'ingresso in scena del *tableau*, Clitemestra vi giungeva proprio sulla piattaforma della macchina e, dunque, era parte integrante del *tableau* stesso.

¹²⁹ Per un elenco dettagliato ed esauriente di passi in cui ordini di vario tipo vengono impartiti a gruppi di attendenti, cioè *mutae personae*, si vedano, in particolare, le osservazioni di Bain 1981, 5-7 e Belardinelli 2000, 258, n.44.

Ebbene, il riferimento a tali attendenti, secondo quanto si ricava da Bain 1981, 1-7, e come è sottolineato anche da Pöhlmann 1986, 29, deve considerarsi un elemento in più a favore dell'uso della macchina; come nota lo stesso Bain 1981, 1, “here is a degree of predictability” nella tecnica drammatica; anche gli ordini impartiti dai *masters* ai *servants*, cioè, vanno considerati alla luce del concetto della convenzione scenica. La tragedia è un'unità convenzionale, in cui l'impiego di un espediente come l'*ekkyklema* è preparato da una serie di operazioni altrettanto convenzionali: perciò, dovremo concludere che, anche se tale ordine non potrà essere considerato elemento decisivo per l'impiego della macchina (ad ogni apertura delle porte non corrisponde necessariamente una scena *ecciclematica*), quelli dei vv.344 e 594 dovevano essere, *in questa tragedia*, il segnale per l'avanzamento della macchina sulla piattaforma e la sua successiva reintroduzione all'interno della *skéné* e valevano, in ogni caso, a sottolineare l'aspetto altamente spettacolare della scena.

Se così stanno le cose, resta da chiarire perché Tecmessa risponda, al v.346, usando il singolare (*διόγω*) ad un comando che è plurale (*ἀνοίγετε*) e rivolto a degli attendenti. Stanford 1963, 107, considera la donna come parte del gruppo di servitori; per Seale 1982, 152, più precisamente, “Tecmessa [...] is conceived as opening the door”. Ma contro queste ipotesi si deve subito notare che i *πρόσπολοι* cui è affidata l'apertura delle porte si trovano sicuramente all'interno della facciata scenica, mentre Tecmessa ne è al di fuori; inoltre, dal momento che le porte greche si aprivano verso l'interno, proprio chi si trovava all'interno della facciata scenica era agevolato in quell'operazione. Non solo: come ricorda ancora Bain 1981, 3, questo tipo di ordini sono impartiti da superiori a inferiori nella scala sociale: Tecmessa, come donna di Aiace, non poteva essere direttamente investita di un compito così umile e per il quale erano pronti degli attendenti: è preferibile pensare che la donna avesse il compito di trasmettere semplicemente l'ordine ai servi dell'interno, sia al v.344 che al v.579¹³⁰.

Dunque, l'ipotesi che possiamo ragionevolmente avanzare è che il verbo usato da Tecmessa al singolare assumesse un valore causativo (cioè non “apro”, ma “faccio aprire”). Il verbo *διόγω* non è molto attestato¹³¹: in Sofocle gli unici altri esempi sono

¹³⁰ In generale, a proposito di questa convenzione scenica, si vedano diffusamente Beare 1950, 277, Hourmouziades 1965, 16-20, Dale a 1969, 264, Petersmann 1971, 107-109 e, da ultimo, Mastronarde 1994, 447-448.

¹³¹ Cfr. a proposito *ThGL*, VI, 1760-1761, s.v. *οἶγω*. L'unico passo in cui pare quanto meno probabile il valore causativo è Philo III 18-19: vi si parla delle cipolle che *διόξωσι τοὺς ὀφθαλμοὺς*, cioè *fanno chiudere*, più che *chiudono* gli occhi per il bruciore. Qui il valore causativo è forse il più adatto alla traduzione del verbo. In ogni caso, neppure le grammatiche possono definire con precisione i casi di utilizzo del causativo, che sfugge a definizioni normative precise. Solo pochi cenni si trovano in Kühner-

in OT 1287 (*βοᾶ δίοιγειν κλήθρα*, detto di Edipo che, dall'interno, vuole uscire, dopo essersi accecato, sulla piattaforma scenica) e 1295 (*κλήθρα...δίοιγεται*, espressione che allude alla effettiva apertura della porte dall'interno)¹³². Quelle di cui disponiamo ci confermano che esso è usato sempre in senso transitivo (e quindi anche nella diatesi passiva), ad indicare l'azione di apertura di qualcosa (che siano la bocca, gli occhi, intesi anche, in senso figurato, come gli occhi dell'anima) ma nulla ci permette di recuperare con certezza un valore causativo. Un indizio a favore di questa ipotesi può forse venirci dal significato originario del verbo, da cui consegue agevolmente quello comune di "aprire": esso è, appunto, "faire céder" (*DELG*, I, s.v. *δίοιγω*, p.778); l'aspetto causativo, dunque, potrebbe già essere presente nell'etimo.

Infine, a riprova di quanto fin qui sostenuto, si dovrà notare che, se indubbiamente Aiace al v.579 impartisce l'ordine di chiusura direttamente a Tecmessa, tuttavia al v.593 lo ripete rivolgendosi questa volta a un destinatario plurale (*οὐ ξυνέρξετε;*), certamente le *mutae personae* di cui si è parlato sulla scorta di Bain.

Dunque, in questo modo la situazione diverrebbe per noi più chiara: all'ordine "Orsù, aprite" del v.344 Tecmessa risponderebbe non "Ecco, spalanco" (v.346), ma "Ecco, *faccio spalancare* (scil. da quelli che sono dentro)"; analogamente, al v.579, Aiace si rivolge alla sua donna per invitarla non a richiudere le porte, ma *a farle chiudere* dagli attendenti, cui poi si rivolgerà al v.593.

In conclusione sono tre gli elementi a favore dell'impiego della macchina in questo passo (vv.344-594):

- Le dettagliate descrizioni di ciò che dell'interno sarà rivelato sulla scena.
- Le grida retrosceniche di Aiace.
- L'ordine di apertura delle porte (elemento, questo, nuovo rispetto a quanto emerso dall'analisi dell'*Oresteia*).

vv.815-865, 892 ss.

Il secondo passo controverso è quello dei vv.815-865 e 892 ss. Il dibattito verte, cioè, sulle modalità di svolgimento della scena dell'ultimo monologo di Aiace prima del suicidio e di quella del ritrovamento del cadavere.

Bethe 1896, 100-129 aveva ipotizzato l'impiego dell'*ekkyklema* nella prima e

Blass 1892, 260, 261, 263; Schwyzer-Debrunner 1950, 220; Pieraccioni 1954, 225; Marinone 1959, 29 e Humbert 1960, 103.

¹³² Cf. a proposito, Ellendt-Genthe s. v. *δίοιγω*.

nella seconda scena: al v.815, essa sarebbe dotata anche di elementi simbolici e stilizzati per caratterizzare la nuova ambientazione, come un albero o dei cespugli¹³³. Poi, al v.892, la macchina sarebbe stata nuovamente introdotta per il ritrovamento del cadavere¹³⁴. Una ipotesi simile è stata più recentemente riproposta da Pöhlmann 1986, 28-32, (ma si veda anche Pöhlmann 1989, 89-109) il quale, come già si è visto, postula che l'orchestra del teatro ateniese del quinto secolo avesse una forma rettilinea allungata, che la scena fosse, perciò, molto lunga, già rialzata rispetto all'orchestra e dotata di tre porte distanti tra loro; su tale presupposto, egli ritiene che il cambiamento di scena al v.814 fosse ottenuto semplicemente con uno spostamento dei personaggi dalla zona nei pressi di una porta laterale (la tenda), alla zona nei pressi dell'altra porta laterale (il boschetto), mentre quella centrale rimaneva inattiva. Allo spostamento dell'azione scenica corrispondeva altresì l'introduzione di un doppio *ekkyklema*, uno per ogni porta utilizzata: "Man für den Aias eine Skené mit zwei seitlichen Türen annimmt [...] Hinter jeder Tür ist ein *ἐκκύκλημα* verfügbar" (p.28).

Da ultimo, ha sostenuto questa ipotesi anche Wiles 1997, 162-174: questo studioso parte dal presupposto che vada accettata la definizione della tragedia come tragedia 'a dittico': momento discriminante il suicidio di Aiace; se si postula l'uso dell'*ekkyklema* per la scena dei vv.344-594, ammetterne la presenza all'inizio del monologo finale di Aiace (dove contribuirebbe alla realizzazione del cambio di scenografia) creerebbe "an aesthetic balance" (p.164). Infine, un terzo impiego della macchina, per la scena del ritrovamento del cadavere, sarebbe suggerito dal fatto che quel corpo è il vero protagonista della seconda parte e rimane in vista fino alla fine della tragedia; l'*ekkyklema* sottolineerebbe molto bene tale importanza.

Secondo Mills 1980-1981, 129-135, invece, la macchina entrava in scena per il monologo finale di Aiace e vi rimaneva fino alla fine della tragedia, dove si aveva una sorta di processione funebre che si concludeva con il passaggio attraverso la porta centrale della facciata scenica e la chiusura delle porte.

Sulla base poi dello scolio al v.815¹³⁵, in cui lo scoliaste riporta la volontà di

¹³³ A questo proposito Reinhardt 1947, 36-39 e Webster, 1936, 119 sostengono che tali elementi scenografici, sistemati sulla piattaforma dell'*ekkyklema*, erano indispensabili alla comprensione dell'azione, dato che il cambio di scenografia è piuttosto brusco e sottolineato (fatto atipico per la tragedia) dalla *metastasi* (v.814) e dalla successiva *epiparodo* del Coro (v.866).

¹³⁴ Ma lo stesso Bethe 1934 21-38, smentisce queste ipotesi. Come si è visto nell'*Introduzione*, l'autore riteneva che per la presentazione di scene d'interno fosse sufficiente fare ricorso all'utilizzo dei cosiddetti *θυρώματα*, che l'archeologia ha ritrovato nei resti dei teatri ellenistici.

¹³⁵ Cfr. *Schol.* 815 Christodoulou: ἴσως οὖν βουλόμενος καινοτομεῖν καὶ μὴ κατακολουθεῖν τοῖς ἐτέρου ἵχνεσιν ὑπὶ ὧσιν ἔθηκε τὸ δρώμενον.

Sofocle di innovare (*βουλόμενος καινοτομεῖν*) il modulo drammaturgico usato da Eschilo (il quale, nelle *Thressai*, faceva raccontare da un messo la morte di Aiace), ritiene che il suicidio sia avvenuto al cospetto della platea senza particolari impedimenti o *screens*, per coprire il misfatto; semplicemente, l'attore simulava lo slancio verso la spada, durante il monologo finale infissa nel terreno. La necessaria sostituzione dell'attore con un manichino sarebbe avvenuto dopo che Tecmessa aveva ricoperto il cadavere (v.916)¹³⁶.

Per corroborare questa sua ipotesi, lo studioso nota che, in ogni caso, il modulo drammaturgico della morte raccontata da un messo è suggerito dal poeta e poi disatteso: dopo il monologo di Aiace dei vv.646-692 e il canto del Coro, infatti, al v.719 entra in scena un messo, il quale però non parlerà della morte di Aiace, ma delle precauzioni da prendere per salvarlo; l'attesa del pubblico verrebbe perciò frustrata con un impiego inconsueto di un modulo drammaturgico ormai collaudato (morte di un personaggio raccontata da un messo) e questo creerebbe i presupposti per tale innovativa regia della morte di Aiace (morte dell'eroe in scena, sull'*ekkyklema*).

Altri studiosi hanno ipotizzato un uso dell'*ekkyklema* solo nella scena del ritrovamento del cadavere (vv.892 ss.), mentre l'hanno escluso per il precedente monologo dell'eroe (vv.815-865). In particolare, Arnott 1962, 131-133, è del parere che nella scena del monologo di Aiace non siano presenti indizi che ci permettano di ipotizzare l'uso dell'*ekkyklema*: perciò, lo studioso ritiene che Aiace procedesse da solo sulla *skené*¹³⁷, pronunciasse il suo monologo e poi attuasse il suicidio nei pressi della porta (che poteva eventualmente richiudersi per sottrarlo alla vista del pubblico), oppure al riparo di qualche cespuglio che avrebbe reso agevole la sostituzione dell'attore con un manichino¹³⁸. La spada di Aiace, invece, doveva essere presente sulla scena, alla

¹³⁶ La stessa opinione hanno espresso anche Pathmanathan 1965, 14 e Walton 1984, 109, i quali insistono sull'importanza del cadavere di Aiace che rimaneva sulla scena fino alla fine del dramma; "Ajax died in full view of the audience and [...] his body stayed on stage for the rest of the play [...]" (Pathmanathan 1965, 14). Per una lucida analisi sul problematico modulo della morte in scena si veda lo stesso Pathmanathan 1965, 2-14.

¹³⁷ Anche su questo punto le posizioni degli studiosi sono divergenti: dopo il v.814, Aiace rientra dall'interno della facciata scenica, o da una delle *eisodoi*? Gardiner 1979-1980, 10-14, che non ammette l'uso dell'*ekkyklema* per la scena del monologo finale, ritiene che l'eroe rientrasse da una delle *eisodoi*. Se, invece, postuliamo l'uso della macchina dovremo, ovviamente, far rientrare Aiace dalla porta centrale. Di questo parere è anche Reinhardt 1947, 37-38, il quale considera troppo lungo il percorso che l'attore avrebbe dovuto percorrere in silenzio rientrando dalla *eisodos*; inoltre, in questo modo si sarebbe determinato un decentramento dell'azione scenica dal *tableau* che si andava prefigurando per il monologo finale (vv.815-865). Per Seale 1982, 163, Aiace faceva rientro in scena dalla porta centrale anche se al v.692 si era allontanato percorrendo una *eisodos*; il cambio di scenografia intervenuto al v.815 invalidava la regola per cui ogni attore deve rientrare in scena da dove era precedentemente uscito.

¹³⁸ Questa è anche, nella sostanza, la ricostruzione di Seale 1982, 166.

vista del pubblico, dal momento che lo stesso eroe dichiara al v.815 di averla piantata nel terreno, e che, soprattutto, al v.828 si riferisce ad essa con il pronome deittico (τῶδε... ξίφει)¹³⁹.

L'*ekkyklema* sarebbe stato invece veicolato sulla scena al momento del rientro del Coro e di Tecmessa (v.866)¹⁴⁰, recando il manichino-cadavere e i cespugli al riparo dei quali l'eroe si era ucciso. Poi Tecmessa sarebbe salita sulla macchina e, al v.891, avrebbe rinvenuto il cadavere di Aiace; dalle successive parole del Coro si evince che questo non è visibile (ancora al v.912 il Coro chiederà a Tecmessa l'esatta ubicazione del cadavere), probabilmente anche a causa della sopraelevazione della piattaforma della macchina; e tuttavia esso è presente in scena, sulla piattaforma dell'*ekkyklema*, visto che la donna, al v.898, vi fa riferimento con il deittico.

Infine, alcuni studiosi escludono in ogni caso l'impiego della macchina per le scene in questione. In particolare, Robert 1896, 530-542, ritiene giustamente che non si possa ipotizzare che l'*ekkyklema* fosse utilizzato due volte a distanza di poco più di trenta versi, e, per di più, per due scopi completamente diversi (il primo dei quali, tra l'altro, come si è già sostenuto anche nell'*Introduzione* al presente lavoro, nulla ha a che fare con la funzione che assegniamo alla macchina): dare elementi di ambientazione nel primo caso (vv.815-865), portare sulla scena un cadavere nel secondo (vv.892 ss.). Inoltre, quando Teucro (v.975) giunge sulla scena, chiede a Tecmessa di portargli Eurisace, il figlio di Aiace. Ora, con la macchina sulla piattaforma bisognerebbe postulare uno spazio vuoto tra la stessa e la facciata scenica. I vv.1167-1170, allora, in cui Teucro annuncia il rientro sulla scena della donna e del bambino, non avrebbero senso se vi fosse un ostacolo ad impedirne la vista¹⁴¹. A proposito poi del problema della sostituzione del cadavere con il manichino, lo studioso ritiene che per quella necessaria operazione fossero utilizzate le cosiddette 'scale di Caronte'¹⁴².

Per Pickard-Cambridge 1946, 49, 109-110, poi, un altro elemento per negare in

¹³⁹ Nel testo sono presenti altri deittici in relazione alla spada con cui si è ucciso: cf. vv.1025, 1029, 1032, 1033. Diversamente Wilamowitz 1917, 65-66, Gardiner, 1979-1980 12 n.8 e Heat 1987, 193, i quali ritengono che il cenno alla spada fatto con il deittico non implichi di per sé che essa fosse visibile al pubblico: l'insistenza del testo sulla presenza della spada poteva esser dovuta al tentativo di aiutare lo spettatore a immaginare con la mente ciò che visibile non era.

¹⁴⁰ Inaccettabile appare, a questo proposito, l'ipotesi di Seale 1982, 166 secondo cui Tecmessa sarebbe rientrata sulla scena, dopo il v.865, dalla porta centrale della facciata scenica: come si evince dal testo, invece, la donna aveva espresso la risoluta decisione di partecipare in prima persona alla ricerca di Aiace (ἀλλ' εἶμι κἀγὼ κεῖσ' ὅποι περ ἄν σθένω / χωρῶμεν... (vv.810-811).

¹⁴¹ Tuttavia, come ha giustamente ricordato Park Poe 1992, 121-156, né gli annunci di entrata né le parole che i personaggi pronunciano entrando devono essere considerati meri espedienti per un fine mimetico-realistico; si tratterebbe, invece, di semplici elementi convenzionali della convenzionale struttura dell'opera tragica.

¹⁴² Sulle Scale di Caronte si veda quanto osservato nel capitolo sulle *Eumenidi*.

ogni caso l'uso della macchina è soprattutto riscontrabile nello scolio al v.866, in cui si spiega come il Coro, tramite le *eisodoi*, faccia di nuovo il suo ingresso nell'orchestra (οἱ ἀπὸ τοῦ χοροῦ προσίασιν ... ζητοῦντες τὸν Αἴαντα καὶ ἡ Τέκμησσι' ἐξ ἄλλων (Schol. 866 Christodoulou). La donna deve trovarsi, secondo lo studioso, materialmente sullo stesso livello del Coro: se Tecmessa fosse stata su un livello diverso, cioè sulla macchina, il testo, e, di riflesso, gli scoliasti ne avrebbero fatto cenno. Come Corollario di quanto detto, lo studioso afferma che non solo il suicidio avveniva lontano dalla vista del pubblico, ma anche che il cadavere diveniva visibile, cioè portato sulla scena, solo all'arrivo di Teucro al v.975¹⁴³; sarà infatti Teucro, al v.1003, a chiedere che venga scoperto il cadavere. Inoltre, per confutare le ipotesi di un utilizzo della macchina, lo studioso inglese fa acutamente notare come, al momento del ritrovamento del cadavere, il Coro sottolinei che il grido di disperazione della donna (v.892) è *πάραυλος* e questo dimostrerebbe “that the grove was at the side of the main scene” (p.49) e non in corrispondenza della porta centrale da dove verrebbe fatto uscire l'*ekkyklema*¹⁴⁴. Il cambio scenografico, probabilmente, era ottenuto mediante pannelli o tele dipinti che determinavano una resa scenografica convenzionale: molto era affidato alla immaginazione degli spettatori¹⁴⁵.

Un'organica riflessione su questi problemi propone Scullion 1994, 89-126. A proposito dei vv.815-865, lo studioso porta alle estreme conseguenze le osservazioni di Pickard-Cambridge e sostiene che non solo non era usata la macchina, ma che neppure si verificava un reale cambiamento di scenografia. Le uniche testimonianze a favore di ciò sarebbero negli scoli ai vv.813¹⁴⁶ e 815¹⁴⁷, cui non si deve prestare troppa attenzione,

¹⁴³ Analogamente Joerden 1960 67-72: a suo avviso, l'uso dell'*ekkyklema* va escluso per il fatto che il cadavere dell'eroe è, al momento del suo ritrovamento, invisibile al Coro e al pubblico; lo studioso pensa, perciò, che il suicidio sia avvenuto dentro la facciata scenica, ma che il corpo venga portato sulla piattaforma da attendenti non dopo l'ingresso di Teucro, bensì dopo il v.920, su precisa richiesta di Tecmessa: οἶμοι, τί δράσω; τίς σε βαστάζει φίλων;

¹⁴⁴ Ad un suicidio al riparo di cespugli pensano anche Jebb 1894, 127, Kamerbeek 1974, 167-168, Taplin 1977, 455 n.2, Gardiner 1979-1980, 10-14, e, da ultimi, Di Benedetto-Medda 1997, 22-24, 284, i quali notano che “in due sole occasioni nelle tragedie che conosciamo la morte del personaggio avviene in scena e il cadavere risulta immediatamente visibile” (p.293): l'allusione è chiaramente all'*Alceste* e all'*Ippolito* euripidei. Sulle differenze tra la morte in scena di Alceste e Ippolito e quella di Aiace insiste, da ultimo, Scullion 1994, 96-98, il quale sottolinea giustamente che nei primi due casi si tratta chiaramente di morti *non* violente: Alceste e Ippolito, infatti, a differenza di Aiace, spirano tra le braccia dei loro cari.

¹⁴⁵ Anche Jebb 1894, 138 e Kamerbeek 1974, 181 intendono il termine *πάραυλος* in senso generico, indicante cioè qualcosa o qualcuno che si trova nelle vicinanze: in questo caso Aiace suicidatosi dietro alcuni cespugli. Per Heat 1987, 193, invece, il suicidio avveniva retroscenicamente e il cadavere di Aiace era portato da attendenti, subito prima della *epiparodo* del Coro (v.866), sulla scena dove non era immediatamente visibile per la presenza sulla piattaforma di alcuni “screens”.

¹⁴⁶ Cf. Schol. 813 Christodoulou: Μετακινεῖται ἡ σκηνὴ τοῦ χοροῦ ἐξελθόντος.

¹⁴⁷ Cf. Schol. 815: Μετακινεῖται ἡ σκηνὴ ἐπὶ ἐρήμου τινὸς χωρίου.

dal momento che essi riflettono o ipotesi personali dello scoliaste sui problemi scenici o messe in scena del suo tempo. Lo studioso sottolinea il fatto che quando il Coro rientra nell'orchestra (vv.866 ss.), i coreuti affermano di aver cercato senza risultato ovunque; devono, perciò, far ritorno al punto di partenza, non a un non meglio precisato boschetto. Inoltre, dal suo punto di vista, è ovvio che il primo luogo dove Teucro (ma anche Menelao e Odisseo) viene a cercare Aiace debba essere la sua tenda: “this argument is cogent” (p. 123).

Uno scolio al v.864 sembrerebbe testimoniare della effettiva visibilità del suicidio dell'eroe: *δεῖ δὲ ὑπονοῆσαι ὅτι περιπίπτει τῷ ξίφει καὶ καρτερόν τινα εἶναι τὸν ὑποκριτὴν ὡς ἄξει θεατὰς εἰς τὴν τοῦ Αἴαντος φαντασίαν* (*Schol.* 864 Christodoulou). Ma, nota Scullion, proprio il termine *φαντασία*, come anche l'espressione *δεῖ ὑπονοῆσαι* devono farci concludere che il suicidio avveniva nella mente degli spettatori e non davanti ai loro occhi¹⁴⁸. Del resto, continua lo studioso, se si immagina che il suicidio avvenga lontano dalla vista del pubblico o comunque al riparo di qualche *screen* la sostituzione del cadavere con il manichino è certamente più agevole: essa è inevitabile, non si può pensare che un attore rimanga per circa cinquecento versi inutilizzato sulla piattaforma scenica¹⁴⁹. Su questa linea di analisi si muove anche Finglass 2011, 375-380: dopo aver discusso tutte le possibili alternative, ritiene che il suicidio non possa che essere considerato retroscenico, e che la *skéné*, dopo la *rhexis* dei vv. 815-865, debba indicare “trees or bushes” (p.376).

È un fatto incontestabile, credo, che l'evidenza testuale sia a favore della presenza del cadavere, o meglio del manichino, di Aiace sulla piattaforma scenica in tutta la seconda parte del dramma, cioè *dopo* il suicidio dell'eroe: ad esso si fa riferimento più volte con il deittico, e precisamente ai vv. 984, 1047, 1058, 1061, 1090, 1100, 1101, 1103, 1108, 1126, 1128, 1140, 1169, 1176, 1185, 1268, 1280, 1288, 1310, 1326, 1332, 1346, 1355, 1378, 1394, 1415.

¹⁴⁸ Dello stesso avviso Taplin 1978, 133 e Pöhlmann 1986, 31.

¹⁴⁹ Nel complesso di questi problemi, trascurabile il contributo che ci viene dalle traduzioni del testo. Si segnalano, tra le altre, quelle italiane di Romagnoli 1926, De Falco 1939, Savino 1981, Paduano 1982, Pattoni 1997 e Ciani 1999; quelle francesi di Masqueray 1922 e Mazon 1958; quelle tedesche di Scholl 1928 e Schadewaldt 1968; quella inglese di Jebb 1896, di Storr 1913, e di Kamerbeek 1953. Le notazioni sceniche che esse ci forniscono non nascono da una presa di posizione del traduttore sui problemi del testo: esse sono per lo più autoschediastiche. Tutti i traduttori, ad esempio, al v. 346, annotano la apertura delle porte senza affrontare il problema scenico connesso; al v. 815, essi si limitano a registrare il cambio di ambientazione; nessuna indicazione forniscono per il passo del ritrovamento del cadavere (vv.891 ss.). Anche la traduzione del v. 346 e della problematica risposta di Tecmessa prescinde dalle questioni qui affrontate.

Certamente, la recentissima ricostruzione di Finglass ha il merito di essere economica; poco spettacolare, forse, ma sicuramente economica. Tuttavia, mi pare che il testo possa autorizzare in questo caso una ricostruzione più audace. Infatti, dal momento che al cadavere si fa riferimento con il deittico già al v.898, si deve considerare improbabile che fosse portato dallo spazio retroscenico sulla scena al v.975, in corrispondenza con l'arrivo di Teucro (come vorrebbe Pickard-Cambridge), o al v.920 (come vorrebbe Joerden)¹⁵⁰. Il cadavere doveva trovarsi sulla piattaforma scenica. Naturalmente, questo non significa alla piena vista del pubblico, che, infatti, come il testo dimostra, non era in grado di vederlo nel momento in cui Tecmessa lo scopre. Dove si era dunque perpetrato il suicidio? dove veniva ritrovato il cadavere?

Cerchiamo di procedere con ordine, partendo dalla scena del suicidio e tenendo conto dei movimenti degli attori fin dalle scene immediatamente precedenti.

Come si è detto, ai vv.654-659 del monologo dell'inganno, Aiace fa chiaro riferimento a un luogo solitario, dove intende recarsi al più presto per purificare se stesso e la spada con cui ha compiuto la strage (ἐγὼ γὰρ εἶμι ἐκέλσ' ὅποι πορευτέον, v.690): da questo sembra potersi evincere che l'eroe non fosse rientrato nella *skéné* insieme a Tecmessa (v.692), ma si fosse allontanato da una delle *eisodoi*, tant'è vero che poi, al messo che chiederà notizie di lui, il Coro risponderà che “non è in casa” (οὐκ εἶδον, v.735); la stessa Tecmessa, al v.806, inviterà il Coro a “dare la caccia all'evasione di quest'uomo” (ζητεῖτε ἰόντες τάνδρὸς ἔξοδον κακήν), nel timore che questa possa rivelarglisi fatale. Dunque, Aiace si era allontanato dalla scena percorrendo una *eisodo*, e, contro l'ipotesi di Seale 1982, 163 sopra riportata, si deve ritenere certo che da quella stessa *eisodo* dovesse essere rientrato per pronunciare il suo ultimo monologo¹⁵¹. In seguito, dopo il v.865, avviene il suicidio, e, in corrispondenza del v.891, il ritrovamento da parte di Tecmessa, che poi, al v.898, si riferirà al cadavere con il deittico.

Ebbene, mi pare che la ricostruzione scenica più probabile sia la seguente: l'eroe si suicida sì sulla scena, ma al riparo di qualche cespuglio al riparo del quale aveva in

¹⁵⁰ A proposito di quest'ultima ipotesi va detto, inoltre, che considerare il v.920 come l'ordine impartito da Tecmessa di portare il corpo alla vista del Coro è, probabilmente, errato: il significato del verso è, piuttosto, “Chi ti solleverà?": Tecmessa, dunque, si chiede chi avrà il coraggio di mettere mano a quel cadavere, in quelle orrende circostanze, per le successive onoranze funebri.

¹⁵¹ Come si è già visto nel capitolo sulle *Eumenidi*, questa è una regola fondamentale del teatro greco: un personaggio che esce di scena utilizzando una particolare struttura scenica (la *skéné* o una delle *eisodoi*), per mezzo della stessa deve fare rientro in scena. Al contrario, nel teatro comico latino questa regola poteva essere elusa, poiché dietro la facciata scenica si supponeva la presenza di una via che collegava gli spazi retroscenici, l'*angiportum*.

precedenza posizionato la spada e che lo rende non immediatamente visibile né al pubblico né al Coro dall'orchestra dopo il rientro di questo sulla scena¹⁵². In questo modo, sarebbe agevole la sostituzione dell'attore (che al v.975 doveva rientrare nel ruolo di Teucro) con il manichino. Inoltre, se è corretta l'interpretazione del v.892 che propongono Jebb, Pickard-Cambridge e Kamerbeek, questi cespugli dovevano trovarsi non nei pressi della porta centrale, ma da un lato (*πάρουλος*, cioè "vicino" è appunto il grido di Tecmessa), quello dal quale Aiace aveva fatto rientro sulla scena. Perciò, dovremo concludere che chi come Reinhardt 1947, 37-38 e Seale 1982, 166 ritiene non fosse scenicamente efficace un seppur minimo decentramento dell'azione, in un momento così importante del dramma, probabilmente forza il testo in nome di un criterio estetico la cui applicazione nel teatro greco risulta quanto meno arbitraria.

A favore di questa ricostruzione scenica sembra essere la stessa presenza del deittico al v.898; infatti, come si è visto, il cadavere, proprio mentre viene indicato con esso, è sicuramente invisibile al pubblico e al Coro; il deittico ὄδεν, dunque, come già nel caso della spada, non indicherà qualcuno o qualcosa visibile agli spettatori, ma qualcuno o qualcosa "present to the speakers thought" (Lloyd-Jones 1965, 240), e, più precisamente, la struttura scenica per mezzo della quale un attore si allontana di scena: in questo caso, probabilmente, proprio quei pannelli di cui si è parlato, al riparo dei quali Aiace aveva prima posizionato la spada e poi si era suicidato. Inoltre, nello stesso v.898, va notata la presenza dell'avverbio ἀρτίως: come nota Arnott 1987, 31 a proposito del teatro comico, questo avverbio (anche nella forma ἄρτι) indica un'azione avvenuta da poco tempo, sia scenica che extrascenica. La validità di questo discorso può essere estesa anche alla prassi teatrale tragica; in questo caso, dunque, tanto l'avverbio quanto l'aggettivo νεοσφαγής concorrono a segnalare il fatto che il suicidio di Aiace, al momento del rientro di Tecmessa e del Coro, è avvenuto da poco tempo.

Indirette conferme in questo senso possono venire anche dal più volte citato scolio al v.815; come sottolinea anche Mills, lo scoliaste fa presente che Eschilo aveva

¹⁵² La spada, cui si fa così chiaro riferimento nel testo per mezzo dei deittici (vv.828, 834), non necessariamente doveva accompagnare Aiace sulla scena; anzi, lo stesso Aiace dice di averla fissata con cura nel terreno, affinché la sua efficacia sia massima (vv.821-822). Quindi, mi sembra probabile che i deittici che vi alludono siano piuttosto riferiti alla struttura scenica dietro la quale essa era stata posizionata, proprio quegli "screens" di cui si è parlato. In ogni caso, se anche Aiace avesse pronunciato il monologo finale con la spada in mano, questo fatto, come nota giustamente Arnott 1962, 131-133, non sarebbe prova sufficiente a ipotizzare un suicidio alla vista del pubblico: l'eroe doveva pronunciare il suo monologo finale al centro della piattaforma e poi, gettandosi sulla spada situata dietro uno "screen" *pàraulos*, attuare il suicidio non visto, nelle modalità di cui si è detto; non sarà un caso, credo, che Tecmessa definisca la spada al v.899 *κρυφαῖος*, cioè, con tutta probabilità, "nascosta" alla vista.

parlato del suicidio di Aiace tramite il racconto di un messaggero e che invece Sofocle, *volendo innovare*, la metteva direttamente sulla scena. In conclusione, nulla vieta di pensare, con Mills, che la morte fosse sulla scena, e tuttavia non alla piena vista del pubblico (come vorrebbe questo studioso), bensì al riparo di qualche improvvisato cespuglio. Si deve ritenere che, rispetto alla morte raccontata da un messo, ciò costituisse comunque una grande innovazione¹⁵³.

In questo modo, più chiare divengono anche le modalità del ritrovamento del cadavere da parte di Tecmessa: se il Coro, ancora al v. 912, chiede di poter vedere il defunto non è perché, come vorrebbe Arnott 1962, 133, esso si trova sulla piattaforma rialzata della macchina e, dunque, fuori del campo visivo del Coro, ma perché nascosto al riparo di ‘pannelli-cespuglio’; inoltre, poteva motivare le ripetute richieste del Coro anche il tentativo di Tecmessa di nascondere alla vista; e infatti, una volta ritrovato e riconosciuto, la donna provvede a coprirlo con quello stesso κάλυμμα di cui poi, al v.1003, Teucro chiederà la rimozione; questo si evince chiaramente dalle parole della donna, che al v.915 si riferisce al cadavere definendolo οὔτοι θεατός, cioè “inguardabile” nel suo scempio. Pertanto, ipotizzare che, dopo un suicidio perpetrato sulla scena al riparo di cespugli, l’attore si dileguasse in corrispondenza del rientro del Coro e di Tecmessa (v.866) e che nel frattempo fosse predisposta l’entrata in scena della macchina con sopra il cadavere-manichino appare in contrasto con le evidenze testuali, e, del resto, anche macchinoso e poco economico dal punto di vista drammaturgico¹⁵⁴.

Come segnalato poc’anzi, al cadavere di Aiace si fa continuo riferimento in tutta la parte successiva del dramma. Ebbene, a questo propositomi pare evidente che tutti i deittici usati in questa seconda parte sono in parte di natura diversa rispetto a quello del v.898. Infatti, ora essi si riferiscono ad Aiace *in quanto presente sulla scena* e non più appena alla struttura scenica in relazione ad esso. Che il cadavere sia stato portato alla piena vista del pubblico mi pare indubitabile. Teucro, che giunge in scena in corrispondenza del v.975, dopo aver avuto conferma della morte del fratello, chiede

¹⁵³ Se così stanno le cose, questa scena dell’*Aiace*, nonostante le perplessità di Collard 1975, 356, potrebbe costituire l’unico possibile precedente di un’altra morte violenta alla vista del pubblico, quella di Evadne che, nelle *Supplici* euripidee, sale sulla sovrastruttura (αἰθερίαν...πέτραι, v.986) che sovrasta la facciata scenica (δόμων ὑπερακρίζει, v.988) per poi gettarsi verso l’interno della *skéné* dopo il v. 1070. Anche in questo caso, si fa poi riferimento a questa struttura scenica, peraltro eccezionale, con il deittico (τήνδε...κέλευθον, v.989). Per un’analisi tecnica del passo euripideo si veda Mastrorade 1990, 264-265, e anche pp.116-117 della presente ricerca, in particolare n.173.

¹⁵⁴ Analogamente, andrà esclusa anche l’ipotesi di Heat 1987, 193, secondo cui il suicidio avveniva all’interno della *skéné* e il cadavere veniva portato poi sulla piattaforma, prima dell’*epiparodo* del Coro, da alcuni attendenti, i quali avrebbero potuto depositarlo appunto dietro i pannelli dove Tecmessa lo ritroverà.

notizie di Eurisace (vv.983-984) e chiede che venga portato a lui per evitare rappresaglie da parte dei Greci (986-989). Poi, improvvisamente, esclama al v.992: ὦ τῶν ἀπάντων δὴ θεαμάτων ἐμοὶ / ἄλγιστον ὦν προσεῖδον ὀφθαλμοῖς ἐγώ, chiaramente riferendosi al terribile spettacolo (θέαμα) offerto dal fratello suicida. Dobbiamo pensare che si sia avvicinato ai cespugli? Mi pare che l'ipotesi più semplice sia piuttosto quella di ritenere che alcuni attendenti, in corrispondenza dei vv.990-991, abbiano portato il manichino-cadavere alla piena vista del pubblico e di Teucro, giustificando così pienamente le affermazioni sopra riportate. A quegli stessi attendenti, poi, Teucro si riferisce al v.1003, prima di ribadire ancora una volta quanto sia sconvolgente per lui la vista di Aiace suicida (v.1004). A mio parere, tutto questo acquista maggiore significato se il cadavere è alla piena vista del pubblico. Oltretutto, la presenza del cadavere bene in vista sulla scena sembra essere suggerita anche da precise esigenze drammaturgiche: come si è già detto, infatti, Aiace è protagonista del dramma anche da cadavere, poiché è intorno all'opportunità della sua sepoltura che si dibatte in tutta la seconda parte¹⁵⁵.

Infine, alla luce di quanto detto fin qui, alcune notazioni a proposito del cambio di scenografia tra il v.814 e il v.815. Mi pare che si possa concludere che né le posizioni di Pöhlmann 1986, 29-30 e 1989, 89-109 (cambio ottenuto con lo spostamento dall'una all'altra delle porte laterali di cui era dotata la facciata scenica) né quelle di Scullion 1994, 122, n.125, per il quale, invece, tale cambio non c'era affatto, paiono convincenti. Nel primo caso, perché, come si è detto nell'*Introduzione* sulla scorta di Di Marco 2000, 55, non siamo affatto sicuri che l'orchestra nel V secolo fosse di forma rettangolare allungata e che la *skéné* fosse già dotata di tre porte scenicamente attive; nel secondo perché ci si basa su un principio di realismo e di coerenza scenica che era estraneo al dramma greco, dove più importante era il principio della convenzione scenica. Si dovrà, invece, concordare con Pickard-Cambridge 1946, 49: se veramente dopo il v.814 tale cambio si verificava, esso poteva essere ottenuto, semmai, mediante pannelli lignei che rendevano possibile la realizzazione del suicidio (di lato rispetto alla porta centrale della facciata scenica, secondo l'interpretazione proposta per *πάρανλος*, v.892) e del successivo ritrovamento del cadavere nelle modalità sopra proposte: “these symbols may either have been present, but ignored, from the beginning of the play, or may have been introduced by attendants at l.814 during a brief pause; the hut must have remained,

¹⁵⁵ E questa osservazione dovrebbe godere di maggiore considerazione, al fine di rivedere l'opportunità della definizione di 'tragedia a dittico' per questo dramma, definizione spesso preludio per un giudizio negativo, tanto dal punto di vista drammaturgico che estetico.

but is henceforth ignored”¹⁵⁶. Si deve quindi ritenere che, in questo delicato passaggio, il pubblico fosse come guidato anche dalle parole degli attori, e, in particolare, di Aiace, il quale nel monologo dei vv.646-692 fa più volte riferimento alle caratteristiche della nuova ambientazione. Non va dimenticato, infine, che un precedente illustre poteva aver influito sulla scelta di Sofocle di effettuare un reale cambio di scenografia: quello delle *Eumenidi*, dove, come si è visto, tra il v.233 e il v.234, l’azione scenica passa da Delfi ad Atene, con un significativo intervallo temporale.

In conclusione, questa mi pare la ricostruzione scenica più plausibile:

- Aiace, allontanatosi di scena dopo il v.692 tramite una delle *eisodoi*, per lo stesso percorso rientra sulla scena. Nel suo monologo finale (vv.815-865) dichiara di aver già pronto lo strumento della sua morte, la spada, che ha provveduto a piantare con cura sul terreno, e che lo spettatore immagina predisposta dietro ‘pannelli-cespugli’ situati sulla scena già dall’inizio del dramma ma fino ad allora ignorati, di lato rispetto alla porta centrale della facciata scenica. Concluso il monologo, Aiace attua il suicidio in scena, protetto dalle strutture sceniche di cui sopra. In questo modo è agevole la sostituzione con un manichino, operazione necessaria, dal momento che l’attore che impersona qui Aiace dovrà rientrare in scena al v.975 nei panni di Teucro.

- A partire dal v.866 Tecmessa e il Coro rientrano sulla scena attraverso le *eisodoi*. Tecmessa ritrova Aiace morto e si oppone alle richieste del Coro di vedere il cadavere, che anzi provvede a coprire (vv.914-915).

- Al v.975 Teucro entra in scena chiedendo spiegazioni su quanto accaduto.

- In corrispondenza dei vv.990-991, mentre Teucro ha chiesto al Coro di occuparsi di Eurisace, che si trova nella facciata scenica, e di recarlo a lui, alcuni attendenti portano sulla scena il cadavere, di cui, al v.1003, Teucro chiede la rimozione

¹⁵⁶ Ritengo questa ipotesi più probabile rispetto a quella di chi, come Jebb 1894, 127 e Kamerbeek 1974, 168, pensa che quei pannelli fossero introdotti dopo il v.814 al posto di altri che fino a quel momento avevano indicato la tenda di Aiace. In ogni caso, come ricorda Di Marco 2000, 57, per quella che le fonti definiscono *σκηνογραφία* si deve molto probabilmente intendere la possibilità di utilizzare “delle facciate di legno molto leggere, facili da montare e all’occorrenza altrettanto agevoli da smontare. Un’adeguata decorazione doveva suggerire l’apparenza dell’edificio richiesto”. A proposito della facciata scenica, sono del parere che essa non subisse nessuna forma di defunzionalizzazione (come, ad esempio, è stata ipotizzata per la prima parte delle *Coefore* di Eschilo). Una prova in questo senso potrebbe venire dalla richiesta di Teucro che, al v.986, chiede di poter vedere Eurisace: Tecmessa, con il bambino, rientra in scena al v.1171. Mi pare perciò possibile ipotizzare che la donna e il bambino provenissero dall’interno della *skéné*, cioè della tenda di Aiace. In ogni caso, come già detto, è altresì evidente che la *skéné* e la sua apertura principale, anche se scenicamente attive, non fossero il centro dell’azione e quindi dell’attenzione del pubblico nella seconda parte del dramma.

del *kálymma* che lo copre. E qui il cadavere (cui si fa riferimento per tutta la seconda parte del dramma tramite deittici) rimane sino allo scioglimento del dramma.

SOFOCLE, *Antigone*

Nonostante la notizia in base alla quale la tragedia viene tradizionalmente datata al 442, quello della datazione è in realtà un problema di difficile soluzione. Secondo Scullion (2002, 85-86), a partire dal fatto che quella notizia non possa essere considerata attendibile, il criterio meno opinabile per datare l'opera è la gestione delle *antilabai*; su questa base, lo studioso sottolinea il forte legame con l'*Aiace*, e ritiene più probabile una datazione alla fine degli anni Cinquanta.

L'apertura della facciata scenica rappresenta la porta del palazzo di Creonte a Tebe. Qui, dopo lo scontro fratricida tra Eteocle e Polinice, figli di Edipo, Creonte, fratello della di lui moglie Giocasta, ha assunto il potere. Tra i primi provvedimenti del sovrano quello secondo cui il cadavere di Polinice, avversario di Tebe, deve essere lasciato insepolto. Di questo discutono nel prologo Antigone e Ismene, le due sorelle di Eteocle e Polinice: la prima è decisa a provvedere comunque alla sepoltura di Polinice, mentre la seconda non vuole sfidare le ire del sovrano e consiglia prudenza (vv.1-99). Dopo la parodos in cui il Coro rievoca le tristi vicende che hanno portato allo scontro tra i due figli di Edipo (vv.100-161), giunge sulla scena Creonte, il quale giustifica la decisione presa nei confronti di Polinice sulla base di un severo codice di comportamento morale per cui il bene dello Stato deve essere considerato il valore supremo (vv.162-222). Ma al v.223 entra in scena una delle guardie cui era stato affidato il compito di vigilare a che il cadavere del nemico non ricevesse le esequie funebri; questa deve, suo malgrado, riferire che non ha potuto impedire che qualcuno gettasse sul cadavere delle manciate di terra come simbolo della sepoltura negata. Segue un duro confronto con Creonte, il quale infine minaccia la guardia: sarà ritenuta colpevole di quell'atto di insubordinazione se non verrà rintracciato il responsabile (vv.223-331). La guardia rientra però in scena al v.384 trascinandolo con sé Antigone, colta in flagrante mentre rendeva gli onori funebri al fratello: dopo che la guardia stessa ha provveduto a raccontare come si sono svolti i fatti (vv.404-440), si ha un serrato confronto tra Antigone e Creonte, in cui ciascuno espone i motivi delle proprie azioni: mentre per Creonte è il bene della comunità a prevalere su tutto, per Antigone questo può scendere in secondo piano rispetto alle cosiddette 'leggi non scritte' che gli dei hanno posto nel cuore dell'uomo e che impongono la sepoltura di un fratello, anche se nemico della patria; così facendo, però, la ragazza si condanna alla pena di morte

da parte di Creonte (vv.441-525). Annunciata dalle parole del Coro (vv.526-535), al v.536 entra in scena anche Ismene, la quale dapprima offre inutilmente il proprio aiuto ad Antigone (vv.537-560) e poi tenta di dissuadere Creonte dal decretare per la sorella la condanna a morte, ricordandogli tra l'altro, che essa è promessa sposa di suo figlio Emone. Creonte è però irremovibile (vv.561-581). Proprio Emone giunge in scena al v.631; egli tenta di convincere il padre a desistere dalla sua azione con pacatezza e argomentazioni razionali, ricordando tra l'altro che il popolo è dalla parte di Antigone; di fronte però all'ostinazione di Creonte il dialogo degenera in scontro (vv.632-780). Dopo un appassionato stasimo in cui il Coro celebra il potere di Eros (vv.781-805), si ha il nuovo ingresso in scena di Antigone, la quale, in preda allo sconforto, dialoga con il Corifeo rimpiangendo la sua giovinezza spezzata (vv.806-883); entra in scena anche Creonte, il quale ordina a delle guardie di murare la ragazza all'interno di una grotta e di abbandonarla al suo destino (vv.884-890). Antigone rimpiange a questo punto le nozze mai celebrate e riconosce in quella grotta la sua camera nuziale (vv.891-928). Quando la situazione sembra ormai risolta a favore di Creonte, si ha l'ingresso in scena di Tiresia (v.988), il quale riferisce a Creonte i cattivi presagi che ha colto: gli dei sono adirati con Creonte per la mancata sepoltura di Polinice; di fronte alle resistenze del sovrano, l'indovino rimprovera quella durezza d'animo e preannuncia sventure imminenti su ciò che resta della casa dei Labdacidi (vv.988-1090). Scosso da quelle oscure profezie anche il sovrano decide di revocare le sue decisioni e si reca lui stesso a liberare Antigone (vv.1091-1114). Ma l'ira divina ha già compiuto il suo corso. Al v.1155 giunge sulla scena un messaggero, il quale, dopo un breve dialogo con il Coro, riferisce alla regina Euridice (uscita dalla reggia al v.1182) della morte suicida di Antigone e di quella successiva, proprio sotto gli occhi di Creonte, di Emone. La regina, senza proferire parola, rientra nella facciata scenica (vv.1156-1243). Al v.1261 Creonte fa il suo ingresso in scena recando sulle braccia il figlio suicida per amore di Antigone; ma i mali non sono finiti per il sovrano: al v.1277 entra in scena un altro messaggero il quale riferisce della morte della regina, trafittasi con un colpo di spada (vv.1278-1283). A questo punto la rovina di Creonte è completa: dopo un disperato dialogo con il Coro e il messaggero, il quale al v.1293 dichiara che il cadavere della regina è adesso visibile, egli ordina a dei servi di essere condotto all'interno della reggia, ora che è distrutto dal destino (vv.1284-1346). Le considerazioni del Coro sull'importanza della moderazione chiudono il dramma (vv.1347-1353).

Una tragedia come l'*Antigone* è sempre stata indagata più alla ricerca dei significati profondi (e ogni interpretazione moderna fa inevitabilmente i conti con l'impostazione che Hegel ha dato al problema) che non per ottenere una chiara visione della sua messa in scena; come anche l'*Edipo re*, si tratta di una tragedia molto meno tormentata sotto questo punto di vista. C'è però un passo a proposito del quale non c'è accordo tra gli studiosi: non è chiaro, infatti, come, ai vv.1293 ss., diveniva visibile il cadavere di Euridice, morta suicida all'interno della facciata scenica.

Secondo alcuni studiosi¹⁵⁷, per la rivelazione di quel cadavere sulla scena veniva impiegato l'*ekkyklema*: in particolare, Wiles 1997, 167 è del parere che in questa tragedia sia resa operante dal poeta un'opposizione tra due forze: il maschile, la *polis*, gli dei della luce (Creonte), il femminile, l'*oikos*, gli dei delle tenebre (Antigone); il conflitto tra Antigone e Creonte sarebbe anche spaziale, tra un est (nascita della luce) e un ovest (tramonto della luce); ebbene, in questa complessa gestione dello spazio scenico l'uso dell'*ekkyklema* per la rivelazione del cadavere di Euridice sarebbe appropriato e necessario per realizzare una vera e propria *rottura centrale* all'interno di questa dicotomia: "in spatial terms the ending is entirely appropriate. The left/right opposition culminates in the rupturing of the centre".

Secondo altri, invece, la rivelazione dello spazio interno era ottenuto in modo diverso: tra questi, Pickard-Cambridge 1946, 110, sottolinea che nel testo non ci sono indizi a favore di un impiego della macchina, perciò "the body may simply have been borne out to the entrance or wheeled on a bier". Dello stesso avviso sono anche Di Benedetto-Medda 1997, 102, i quali ritengono che il cadavere di Euridice fosse portato da alcuni inservienti "davanti alla porta"¹⁵⁸. Da ultimo, è intervenuto sull'argomento Griffith 1999, 350, il quale, sulla base delle osservazioni di Pickard-Cambridge, ritiene che l'impiego della macchina sia da escludere proprio per la mancanza di indizi a suo favore: in particolare, nota, "if the *ekkyklema* was indeed used, this line (1293) is unusual for its acknowledgement of the artificiality of the stage conventions".

L'evidenza testuale è chiaramente a favore della presenza del cadavere della regina sulla piattaforma, ma non appena nei pressi della porta, come sembrano intendere

¹⁵⁷ Si vedano, in particolare, Jebb 1888, 228-229, Masqueray 1922, 125, Cesareo 1926, 189, Kamerbeek, 1978, 206, O'Brien 1978, 119, Seale 1982, 106, Brown 1987, 226, Taplin 1989, 105 e, da ultimo, Wiles 1997, 167. All'uso della macchina sembra alludere anche *Schol. Ant.* 1293 Papageorgius: *ἐγκέκλεισται ἡ γυνή*.

¹⁵⁸ La stessa opinione avevano precedentemente espresso anche alcuni traduttori della tragedia, tra cui Schneidewin 1886, 149, Romagnoli 1926a, 326, Bushor 1954, 73, Mazon 1955, 120, Paduano 1982, 337.

sia Pickard-Cambridge che Di Benedetto-Medda, bensì bene in vista sulla piattaforma scenica. A favore di una piena visibilità sulla scena sono alcune considerazioni:

- sulla scena era già presente Creonte (rientrato dalla spazio extrascenico in corrispondenza del v.1261) il quale recava dolorosamente sulle braccia il figlio Emone morto suicida (*ἔχω μὲν ἐν χείρεσσιν ἀρτίως τέκνοι, v.1297*); quando, al v.1293, il messaggero afferma che è possibile *vedere* il cadavere della regina (*ὄραν πάρεστιν· οὐ γὰρ ἐν μυχοῖς ἔτι*) il sovrano considera amaramente al v.1295 che gli tocca in sorte di “*vedere questo altro male*” (*κακὸν τόδ’ ἄλλο δεύτερον βλέπω*), dove è significativa, oltre alla presenza del verbo di vedere, anche quella del deittico; lo stesso concetto è ribadito al v.1298: *τὸν δ’ ἔναιτα προσβλέπω νεκρόν*, dove *ἔναιτα* indica chiaramente che Creonte si trova proprio “davanti agli occhi” il cadavere della moglie;

- ai cadaveri della donna e di Emone si fa più volte riferimento per mezzo del deittico, e precisamente ai vv.1282, 1299, 1313, 1316 e 1335. Sono presenti anche riferimenti diretti ai cadaveri, ai vv.1319 (*ἐγὼ γὰρ ἐγὼ σ’ ἔκαινοι*) e 1340-1342 (*ὦ παῖ σέ τ’ οὐχ ἐκὼν κάκτανον / σέ τ’ αὖ τάνδε, ὦμοι μέλεος, οὐδ’ ἔχω / ὅπα πρὸς πότερον ἴδω*);

- infine, va notata, al v.1334, la presenza dell’espressione *τῶν προκειμένων*, sempre riferita ai cadaveri: è il Corifeo che si sta interrogando su cosa si deve fare dei cadaveri “che giacciono qui davanti”; un’espressione che allude chiaramente al fatto che essi sono ben visibili al Coro e a tutti gli spettatori.

Data per accertata la piena visibilità dei cadaveri sulla scena, si dovrà stabilire come questi vi fossero portati. L’ipotesi di Pickard-Cambridge, che ritiene fosse utilizzato una sorta di “bier” non mi pare sostenibile; lo studioso, infatti, non chiarisce in cosa questo catafalco si differenzerebbe dall’*ekkyklema*: come si è già visto anche a proposito dei vv.1372 ss. dell’*Agamennone*, negare l’uso della macchina e poi ipotizzare quello di un non meglio definito carretto è un *escamotage* poco convincente. E tuttavia, neppure l’ipotesi dell’*ekkyklema* è difendibile, dal momento che, come sottolinea Griffith 1999, 350, in questo passo non sono presenti elementi a favore: mancano indicazioni relative all’apertura delle porte, mancano versi che segnalino in qualche modo l’avanzata della macchina sulla scena (tutti elementi che abbiamo invece visto attivi anche nell’*Aiace* nel passo dei vv.344 ss.); semplicemente, al v.1293, ci viene detto che ora è possibile vedere il cadavere della regina, dato che ora non è più

all'interno della reggia (*οὐ γὰρ ἐν μυχῶϊς ἔτι*). Inoltre, sottolineo il fatto che manca l'espedito delle grida retrosceniche, per esempio dello stesso messaggero che, ritrovato il cadavere, annuncerà poi a Creonte il suicidio della moglie. Invece il messaggero si limita a uscire dalla *skené* e a riferire quanto ha visto e saputo di quella morte retroscenica.

Peraltro, considero inefficaci dal punto di vista scenico anche le osservazioni di Wiles prima riportate: esse pertengono più all'indagine dei significati profondi della tragedia di Sofocle che non a una rigorosa ricostruzione scenica e, a mio avviso, corrono il rischio di imporre alla stessa una sensibilità e un approccio ai fatti teatrali antichi che è del tutto moderno. Inoltre, se proprio si vuole dare una lettura estetica del fatto teatrale, mi pare che in questo caso l'*ekkyklema* determinerebbe sì una "rottura centrale" (come ritiene Wiles) nel rapporto conflittuale tra Antigone e Creonte, ma conferirebbe un'importanza eccessiva alla figura di Euridice, un personaggio minore nel corso del dramma, la cui morte è solo *un* aspetto della rovina di Creonte, per il quale, si deve ricordare, nella prospettiva del *γένος* doveva essere più grave la perdita di un figlio (una perdita senza rimedio) che la perdita della moglie (Creonte poteva risposarsi)¹⁵⁹.

Emone e Euridice sono, per così dire, i due poli della rovina di Creonte ed è ragionevole pensare che, se i loro cadaveri si fossero trovati su livelli spaziali differenti (come avverrebbe qualora Euridice fosse sulla macchina) il drammaturgo non avrebbe mancato di sottolinearlo¹⁶⁰. Dunque, l'ipotesi più rispettosa del testo è quella che prevede che degli inservienti portassero il cadavere della donna sulla scena, non nei pressi della porta, ma lì dove già Creonte era giunto portando sulle braccia il figlio Emone, e cioè bene in vista sulla piattaforma, in modo tale che il Coro e il pubblico potessero vedere chiaramente lo sviluppo della scena, punto nevralgico di tutto il dramma.

In conclusione, è questa, a mio avviso, la ricostruzione scenica più plausibile:

¹⁵⁹ È la stessa logica per cui, di fatto, Antigone, accettando di morire, dimostra di considerare più importante l'amore per Polinice, un fratello, di quello per Emone, il promesso sposo.

¹⁶⁰ Anche in questo caso, tuttavia, credo si debba evitare di affrontare la lettura del passo con un approccio modernista: se affermo che Emone ed Euridice sono i due poli della rovina di Creonte, infatti, non se ne deve automaticamente dedurre che il loro ingresso avvenisse nello stesso modo, poiché si tratta di due moduli drammaturgici diversi: Emone entra in scena dopo una morte *extrascenica*, Euridice, invece, dopo una morte *retroscenica*. Sono altre, dunque, come si vede, le considerazioni che escludono l'uso della macchina. Per una chiara esposizione su questi diversi moduli drammaturgici si vedano, in particolare, Di Benedetto-Medda 1997, 284-301 e Di Marco 2000, 151-157.

– Al v.1261 Creonte rientra in scena dallo spazio extrascenico (e dunque da una delle *eisodoi*, quella attraverso la quale si era allontanato dopo il v.1114) recando tra le braccia il cadavere del figlio e lamentando la propria durezza di cuore.

– Al v.1277 entra in scena dall'interno della *skené* il messaggero che annuncia a Creonte la morte suicida di Euridice.

– Al v.1293 le porte della facciata scenica vengono aperte e il cadavere della regina viene portato bene in vista sulla piattaforma da inservienti.

– Di fronte ai cadaveri del figlio e della moglie Creonte lamenta la sua sorte infelice in un drammatico dialogo lirico con il Coro che chiude il dramma (vv.1294-1353).

SOFOCLE, *Edipo Re*

Tutti gli studiosi danno oggi per assunta la priorità cronologica dell'*Antigone* rispetto all'*Edipo*; tuttavia, la datazione di questa tragedia rimane controversa. Generalmente, si considerano prove interne per una datazione immediatamente dopo il 425 la descrizione della peste di Tebe¹⁶¹, che rievocherebbe quella di Atene del 429 e la parodia che Aristofane, al v.27 degli *Acarnesi* (425), farebbe di un emistichio del v.629 (ὦ πόλις πόλις)¹⁶². Perrotta 1935, 257-268 (cui, pure, si deve ancora oggi la trattazione più esaustiva sull'argomento), invece, considera insufficienti questi argomenti e ritiene che gli unici veri elementi per procedere a una datazione della tragedia siano, da una parte le analogie strutturali e mitiche tra questa e le *Fenicie* euripidee (datate intorno al 410, senza, però, che si possa giungere a una datazione certa), dall'altra la presenza, ai vv.1516-1530, del tetrametro trocaico catalettico¹⁶³, un verso che in tragedia era usato in età arcaica e che caratterizza i finali delle tragedie euripidee dell'ultimo periodo. Pertanto, questo studioso crede di poter scendere agli anni 414-411¹⁶⁴.

La scena è ambientata a Tebe. L'apertura della facciata scenica rappresenta la porta del palazzo reale. Di fronte ad essa è convenuta una folla di Tebani per chiedere aiuto al sovrano, Edipo, contro la carestia che sta ammorbando la città. Ad essi si rivolge Edipo nel prologo, ricordando che appunto per questo ha mandato Creonte a Delfi per interrogare Apollo a proposito (vv.1-86). Creonte stesso entra in scena al v.87 recando buone notizie: la peste cesserà se verrà cacciato da Tebe l'uccisore di Laio, la cui moglie Edipo ha sposato. Edipo chiede allora maggiori dettagli su quell'assassinio avvolto nel mistero e promette di far luce sul fatto (vv.87-150). Dopo la parodos del

¹⁶¹ A questo proposito, invece, Jebb 1883, 30, Zuntz 1955, 57 e Mazon 1958, 66-67, ritengono probabile che Sofocle abbia derivato la descrizione della peste dal precedente omerico dell'*Iliade* più che dalla sua esperienza personale; in ogni caso, se anche intendesse farvi esplicito riferimento, non avrebbe potuto farlo prima di un certo numero di anni, onde evitare la sorte di Frinico che, con la *Presa di Mileto*, nel 493, aveva talmente sconvolto il pubblico ateniese, rinfacciandogli la sciagurata e dolorosa sorte di quella città, da meritarsi una multa. In particolare, Mazon 1958, 66-67, ritiene che l'*Edipo* debba essere considerato posteriore rispetto al 430 "d'un nombre d'années suffisant pour qu'une allusion de ce genre ait pu échapper au poète sans qu'il ait à craindre de heurter ainsi son public" (p.67).

¹⁶² Questo secondo argomento è considerato decisivo da Untersteiner 1936 496-498, Kamerbeek 1967, 28-29 e Lesky 1972, 322-325.

¹⁶³ Tuttavia, come ricorda Kamerbeek 1967, 270-271 (cui si rimanda anche per la relativa bibliografia), è anche possibile che i vv.1516-1530 fossero stati inseriti per interpolazione di attore; un indizio a favore di questa ipotesi è la considerazione che l'*Edipo* è l'unica tragedia di Sofocle ad avere un finale con questo metro.

¹⁶⁴ Accettano questa datazione Ferrari 1982, 7 (il quale propende per una datazione "intorno al 412") e Avezzù 1998, 405.

Coro (vv.151-215), Edipo pronuncia il suo proclama, in base al quale il colpevole dovrà essere bandito da ogni casa e vivere maledetto fino alla fine dei suoi giorni, poi, su suggerimento del Corifeo, decide di consultare Tiresia per rintracciare il colpevole (vv.216-315). Ma il vate, entrato in scena al v.316, non intende dire ciò che sa; solo quando il sovrano avanza il sospetto che anche lui sia coinvolto nell'omicidio di Laio, si decide a parlare: colui che Edipo cerca è Edipo stesso, è lui il colpevole. Ma il re non crede a queste parole, sospetta piuttosto che l'indovino e Creonte, fratello della moglie Giocasta, abbiano ordito un piano per scalarlo dal potere (vv.317-462). Proprio Creonte giunge in scena al v.513 per protestare la propria innocenza, ma invano; a nulla valgono gli interventi di Giocasta stessa (entrata in scena al v.634) e del Coro. Uscito di scena Creonte (v.678), Giocasta tenta di tranquillizzare il marito dicendogli di non prestare fede all'oracolo, che è fallace, dal momento che Apollo stesso aveva profetizzato che Laio sarebbe morto per mano del figlio, che invece, appena nato era stato fatto esporre in luogo inaccessibile. Quando però la regina passa a ricordare i particolari noti dell'uccisione di Laio, Edipo ne rimane turbato e chiede che sia mandato a chiamare l'unico testimone superstite di quel delitto: nel frattempo rievoca la sua infanzia a Corinto, la decisione di recarsi a Delfi per sapere la verità sulle propri origini e quella di lasciare Corinto per evitare si adempissero quelle parole terribili, secondo cui avrebbe ucciso il padre e sposato la madre. Giunto però nel luogo esatto dove si dice che Laio sia morto, si imbatté in un carro alla cui guida era un uomo, somigliante alla descrizione di Laio, che, in seguito a un diverbio, Edipo uccise. Ora il sovrano ha il sospetto che quell'uomo fosse proprio Laio (vv.679-862). Al v.924, tuttavia, giunge sulla scena un nunzio da Corinto per annunciare la morte di Polibo. Giocasta ne trae conferma della fallacità degli oracoli, ma Edipo teme ancora di poter sposare sua madre; a questo punto il messaggero interviene per rassicurarlo: Polibo e Merope non sono i suoi genitori, ma ricevettero il bambino in fasce da un servo che lo trovò sul Citerone. Giocasta, che ormai ha capito tutto, cerca di troncargli il colloquio, poi si ritira nel palazzo (v.1072), Edipo invece vuole sapere la verità tutta intera. Con l'arrivo del pastore mandato a chiamare nei campi (v.1109) il cerchio si chiude: quel servo è la stessa persona che consegnò a Polibo Edipo in fasce ed Edipo era proprio il figlio di Laio e di Giocasta; Edipo sconvolto rientra nella reggia (vv.1110-1185). Al v.1223 entra in scena un messaggero che annuncia al Coro la morte suicida di Giocasta e la punizione che Edipo ha inferto a se stesso accecandosi. Il sovrano stesso desidera uscire dal palazzo e grida che le porte gli vengano aperte (v.1287); esse vengono

effettivamente aperte al v.1295 e il sovrano, entrato in scena al v.1297 con le orbite insanguinate, lamenta con il Coro la sua sorte infelice (vv.1297-1420). Al v.1421 entra in scena anche Creonte, il quale ordina ai servi di portare dentro Edipo (vv.1424-1431), la cui sorte sarà decisa dall'oracolo di Delfi che ha mandato a consultare. Edipo affida al nuovo sovrano di Tebe le proprie figlie, cui rivolge un ultimo straziante saluto, e gli chiede di essere allontanato al più presto dalla città (vv.1445-1523). La tragedia si chiude con le accorate considerazioni del Coro sulla drammaticità della condizione umana (1524-1530).

Anche l'*Edipo re* come l'*Antigone* ha sempre ricevuto maggiori attenzioni sotto il profilo dell'indagine dei contenuti rispetto a quella delle problematiche sceniche quali quelle analizzate nel presente lavoro. Questa scelta è stata motivata anche dal fatto che, in effetti, mancano in questa tragedia passi controversi sotto questo punto di vista. È stato Taplin (1978, 110) a creare i presupposti per un possibile dibattito tra gli studiosi che però non ha avuto seguito. La sua ipotesi è che ai vv.1297 ss. il nuovo ingresso in scena di Edipo potesse essere realizzato per mezzo dell'*ekkyklema*. Tutti gli altri studiosi che, in qualche modo, si sono occupati di questa tragedia hanno dato invece per dato acquisito che il sovrano facesse il suo ultimo ingresso in scena semplicemente uscendo a piedi dall'apertura della *skéné*¹⁶⁵.

In effetti, non sussistono elementi per ipotizzare l'impiego della macchina: non può essere considerata tale l'indicazione dell'apertura delle porte (*βοᾶ διοίγειν κλήθρα*, al v.1287 e *κλήθρα πυλῶν τάδε / διοίγεται*, ai vv.1293-1294)¹⁶⁶. Come giustamente ricorda Newiger 1989, 182, tra l'altro, non era una visione d'interno quella che veniva realizzata a partire dai vv.1297 ss., bensì un semplice ingresso in scena di un personaggio, regolarmente annunciato. Neppure si potrebbe ipotizzare l'uso della macchina sulla base di esigenze spettacolari, per ottenere un incremento del *pathos* nella scena conclusiva del dramma. Infatti, il drammaturgo aveva già adottato altri espedienti a questo fine. Jebb 1883, 169-170 e Kemberbeek 1967, 240 notano giustamente come, dopo il suo ingresso in scena, Edipo dia inizio a un dialogo lirico con il Coro (*κομμός*), in cui, al fondamentale ritmo anapestico, si accompagnano

¹⁶⁵ Si vedano Jebb 1883, 169, Storr 1912, 121, Masqueray 1922, 188, Romagnoli 1926a, 98, Reinhardt 1933, 140, Bushor 1954, 153, Mazon 1958, 118, Kemberbeek 1967, 240, Schadewaldt 1968, 217, Ferrari 1982, 255, Paduano 1982, 509, Seale 1982, 240, Newiger 1989, 182, Di Benedetto-Medda 1997, 106. In particolare, Romagnoli e Newiger ipotizzano che il sovrano fosse condotto sulla scena da uno o due servi che lo sostenevano.

¹⁶⁶ Sul verbo *διοίγω* (composto di *οίγω*), cfr. n.131.

metri docmiaci dalla parte di Edipo e giambici da quella del corifeo: dunque, “the strongest rhythmical expression of pathos is reserved for the protagonist” (Kamerbeek 1967, 240). Inoltre, come acutamente sottolineano Di Benedetto-Medda 1997, 106 “nell’Edipo Re non si ha il trasporto del cadavere dall’interno della casa, e si ha invece il racconto dell’*Exanghelos* che riferisce della morte di Giocasta. In effetti, Sofocle [...] ha voluto concentrare tutta l’attenzione sul protagonista, che è il personaggio dominante della tragedia dall’inizio alla fine”. Dunque, tutta l’attenzione era stata concentrata sul protagonista, a tal punto che persino la morte della madre-moglie passa in secondo piano. Non era perciò necessario un ulteriore incremento della forza dell’impatto emotivo di questo ingresso in scena. Dobbiamo concludere con ragionevole sicurezza che Edipo faceva il suo ingresso in scena uscendo a piedi dalla porta della facciata scenica. Probabilmente, come ipotizzato anche da Romagnoli e Newiger, era accompagnato da dei servi, cui, infatti, egli sembra fare riferimento ai vv.1340-1341 (*ἀπάγετε ἐκτόπιον ὅτι τάχιστα με / ἀπάγετε*) e 1410-12 (*ὅπως τάχιστα, πρὸς θεῶν, ἔξω μέ που / καλύψατ’ ἢ φονεύσατ’ ἢ θαλάσσιον / ἐκρίψατ’*) per essere condotto lontano da Tebe. Una conferma della presenza di servi sulla scena con Edipo viene dalle parole di Creonte, il quale, entrato in scena al v.1421, ai vv.1424-1430 muove loro un rimprovero per aver lasciato alla luce del sole il sovrano, *τοιόνδε ἄγος* (“questo essere immondo”, nella bella traduzione di Ferrari 1982, 262). Non mi pare credibile che queste apostrofi al plurale fossero rivolte non ai servi ma al Coro (cui peraltro Edipo è legato da un rapporto molto stretto e sentito); quella di condurre sulla scena dei personaggi è infatti una mansione umile, che compete a persone che nella scala sociale occupavano un gradino più basso, come appunto potevano essere servi o attendenti; il Coro è invece formato in questa tragedia da vecchi tebani, sudditi certo, ma persone libere (ma sull’argomento si veda il più volte citato Bain 1981, 1-8).

SOFOCLE, *Filottete* (409 a.C)

Filottete già da anni è stato abbandonato dai suoi compagni (in viaggio per la guerra contro Troia) sull'isola di Lemno, a causa di una ferita infetta e maleodorante provocatagli da una vipera. L'ambientazione del dramma è quindi l'isola di Lemno, e l'apertura centale della facciata scenica rappresenterebbe l'ingresso della grotta in cui il protagonista conduce la sua miserevole esistenza¹⁶⁷. Un oracolo, però, solo da poco ha svelato ai Greci che senza l'arco di Filottete Troia non cadrà. I Greci dunque incaricano Neottolemo e Odisseo di andare sull'isola per recuperare ad ogni costo quell'arco. I due giungono sulla scena, identificano il luogo in cui presubilmente egli vive Filottete e definiscono lo strattagemma più adatto per sottrarre l'arco: Neottolemo fingerà di aver litigato con i capi Greci e cercherà di accattivarsi la fiducia di Filottete, fino a farsi consegnare l'arco. A questo punto Odisseo esce di scena (vv.1-134). Poi si verifica la parodo del Coro di Vecchi marinai di Neottolemo, i quali, appunto, dialogano con l'eroe e, da una parte, commiserano la sorte di Filottete, dall'altra devono prendere atto della necessità dello strattagemma architettato da Odisseo (vv.135-218). Annunciato dalle parole del Coro, finalmente Filottete giunge sulla scena e, dialogando con il Coro e con Neottolemo, racconta la sua storia. A sua volta, secondo il piano, Neottolemo racconta di essere giunto a Lemno perché in rotta con i Greci. Credendo a queste parole, Filottete lo invita a entrare nella grotta (vv.219-675). Dopo le dolorose considerazioni del Coro circa la rovina che incombe su Filottete (vv.676-729), Filottete e Neottolemo ritornano sulla scena: qui Filottete cade in preda a violenti attacchi di dolore e sviene, dopo aver consegnato a Neottolemo l'arco (vv.730-826). Nel corso del successivo dialogo lirico, il Coro esorta Neottolemo a profittare della situazione per sottrarre definitivamente l'arco. Ma Neottolemo afferma che l'arco, senza Filottete, è del tutto inutile (vv.827-864). A questo punto Filottete si sveglia, Neottolemo gli racconta la verità e gli espone la necessità che anche lui parta per Troia. Egli rifiuta energicamente. Entra in scena Odisseo, ma il suo analogo tentativo di persuadere l'ingannato risulta inutile. Pertanto, a fronte della necessità di tornare a Troia, Odisseo e Neottolemo si allontanano con l'arco e abbandonano Filottete con il

¹⁶⁷ Webster 1970, 8, e, seppur dubitativamente, Mastronarde 1990, 285, ipotizzano che l'*ekkyklema* potesse essere veicolato sulla scena in questa apertura di dramma per fornire al pubblico degli elementi scenografici utili a identificare l'intera facciata scenica come la grotta di Filottete. Si tratta di un'ipotesi evidentemente non condivisibile, in quanto non sussiste nel passo alcuno degli elementi che accompagnano l'uso della macchina, né, come si era detto nell'*Introduzione*, è corretto ipotizzare che questa fosse impiegata con questa particolare funzione.

Coro di marinai (vv.865-1080). Durante un dialogo lirico, il Coro tenta inutilmente di convincerlo a superare la propria ostinazione, ma egli che si vede ancora una volta ingannato dai Greci, non intende rivedere la sua decisione (vv.1081-1217). Ma inopinatamente Odisseo e Neottolema ritornano indietro; quest'ultimo, definitivamente pentito, a dispetto delle proteste energiche e delle minacce del primo, consegna a Filottete il suo arco, muovendogli anche un'ultima, vana, esortazione (secondo una profezia di Eleno, prigioniero troiano dei Greci, Filottete non guarirà se non andrà a Troia). Di fronte all'ostinazione di quest'ultimo, Neottolema sta per procedere al suo rimpatrio in Grecia, quando appare il dio Eracle, il quale, con le sue parole e i suoi ordini, determina lo scioglimento dell'azione, appianando i dissapori e convincendo Filottete ad imbarcarsi per Troia (vv.1218-1471).

vv.1409 ss

Il passo controverso dal punto di vista scenico è quello conclusivo del dramma, in corrispondenza dell'ingresso in scena del dio Eracle. Come avveniva tale ingresso?

Secondo Webster 1970, 156, Kamerbeek 1980, 187 e Pucci 2003, 320 (ma quest'ultimo con una debole preferenza), il dio appariva in alto, sul tetto della facciata scenica, nel cosiddetto *theologeion*¹⁶⁸, che, stando a Polluce IV 130, era lo spazio deputato all'apparizione in scena delle divinità.

Jouanna 2001, 370, invece, è del parere che sussistano indizi per ipotizzare l'uso della *mechané*, e, nello specifico, la presenza del dimetro anapestico (vv.1411-1417), e il riferimento, in essi contenuto, all'aria e al cielo.

In effetti, di indizi e non di prove si tratta. Mi pare che la situazione scenica ricordi da vicino quella del *Prometeo*, in corrispondenza dell'ingresso in scena di Oceano: anche in quel passo avevamo notato la presenza del dimetro anapestico, e anche in quel caso era emerso il riferimento all'aria e al cielo attraversati dal dio. Peraltro, come in quel caso, anche in questo si tratta di un ingresso non annunciato: questo, però, lo ricordo, non è un elemento che, da solo, possa escludere l'impiego della *mechané*. È vero che il metro anapestico è usualmente usato per annunciare un ingresso

¹⁶⁸ Che cosa realmente sia questa struttura non è però chiaro. Molto opportunamente, quindi, Newiger 1989, 178 e Jouanna 2001, 370, fanno notare come esista un'unica testimonianza antica, appunto quella di Polluce, la cui descrizione non corrisponde esattamente a ciò che gli studiosi intendono. Comunque lo si intenda, pare assai probabile che Polluce, come per altri elementi scenici è stato sottolineato, faccia riferimento a una prassi teatrale quanto meno postclassica.

in scena; ed è altrettanto vero che, qui come nel *Prometeo*, l'ingresso in scena rimane tecnicamente non annunciato. Ma risulta tale solo perché il poeta vuole ottenere un effetto di rottura, cioè un effetto sorpresa che possa avviare il dramma verso lo scioglimento. E il metro anapestico figura comunque nelle prime parole pronunciate dal dio che sta entrando in scena.

Insomma, mi pare che, anche se non è possibile giungere a conclusione certa circa l'impiego della *mechané*, gli indizi testuali delineino un quadro di probabilità.

Più difficile ricostruire un eventuale uso del tetto della facciata scenica da parte di Eracle¹⁶⁹. Probabilmente, trattandosi dello scioglimento del dramma, e quindi di un momento piuttosto breve (vv.1409-1470), è più semplice ed economico dal punto di vista scenico ipotizzare che Eracle rimanesse sospeso sulla macchina del volo e non facesse uso del tetto.

¹⁶⁹ In modo alquanto sorprendente Mastrorarde non affronta la questione che per cenni; lo studioso di fatto si limita a esprimere, senza discuterla, la convinzione che tutto il dramma si svolgesse “on the main level”, cioè, si deve presumere, a livello della facciata scenica, escludendo sia l'uso della *mechané* che del tetto.

UNA NECESSARIA PREMESSA

il prologo espositivo e il *deus ex machina*

È noto come all'interno della drammaturgia euripidea elementi innovativi siano il prologo espositivo¹⁷⁰ e lo scioglimento finale tramite intervento divino, definito, in modo non del tutto corretto e preciso ma comunque efficace se lo intendiamo in senso generico e non specifico, come *deus ex machina*. In questa introduzione è necessario puntualizzare alcuni aspetti di questi due moduli drammaturgici, in particolare sui prologhi espositivi che abbiano come voce narrante una divinità in assenza di esseri umani in scena, e sugli epiloghi definibili come esempi di *deus ex machina* cui non venga dedicato specifico capitolo nelle pagine seguenti.

1. In particolare, rispetto al primo modulo, i passi sono:

Alcesti (438¹⁷¹), vv.1-76¹⁷².

Nel prologo entra in scena Apollo, il quale offre al pubblico le coordinate essenziali del dramma: il dio, che era stato al servizio di Admeto, re di Fere, per una punizione decretata da Zeus, e ne aveva ammirato la rettitudine, aveva ottenuto che il re stesso sfuggisse alla morte a patto che qualcuno accettasse di morire al suo posto. Si era offerta la moglie Alcesti. Dunque, al v.27 entra in scena Thanatos; i due dialogano in modo piuttosto serrato: Thanatos si oppone agli estremi tentativi di Apollo di salvare la vita anche ad Alcesti. Dopo il v.76 Apollo esce di scena, Thanatos afferma che entrerà nella reggia di Admeto per compiere la sua opera.

La ricostruzione scenica di questo prologo appare relativamente semplice: con Susanetti 2001, 73 e 77, Seeck 2008, 55 e 69 (ma si veda anche lo stesso Mastronarde 1990, 288) dobbiamo ipotizzare che Apollo entrasse in scena uscendo dalla facciata scenica in corrispondenza dell'inizio, e si allontanasse poi, dopo il v.76, dalla *eisodo* opposta a quella tramite la quale, in corrispondenza del v.27, faceva il suo ingresso Thanatos. Quest'ultimo, dopo un acceso dialogo con Apollo, entrava nella facciata

¹⁷⁰ Sulle diverse strutture del prologo espositivo, in particolare di tipo monologico, si veda il tuttora fondamentale Erbse 1984, 48-59.

¹⁷¹ Per le datazioni generalmente considerate sicure dalla critica mi avvalgo delle osservazioni e delle proposte di Mastronarde 2002, 4.

¹⁷² Con Susanetti 2001, 41-46, che accoglie le osservazioni di Lanza 1992, 270-300, ricordo che *Alcesti* non è propriamente un dramma satiresco, ma con il dramma satiresco ha in comune l'attenzione alle consuetudini rituali, al racconto popolare, alle figure simboliche tradizionali.

scenica per portare a termine la sua missione, prendere con sé Alceste agonizzante.

Ecuba, vv.1-58: si veda quanto ricostruito nell'apposito capitolo.

Troiane (415), vv. 1-92.

Il dramma si apre con l'ingresso in scena di Poseidone, voce prologante, che sta formulando il suo addio a Troia in fiamme, quando al v.48 viene raggiunto sulla scena da Atena, la quale gli propone un'alleanza contro i Greci, che si sono macchiati di empietà nei suoi confronti.

Secondo Mastronarde 1990, 283 Poseidone avrebbe pronunciato la sua *rhexis* dal tetto della facciata scenica su cui si trovava già all'inizio del dramma; riguardo ad Atena, invece, ipotizza l'uso della *mechané* per l'ingresso in scena, e del tetto della facciata scenica come luogo da cui pronunciare le sue battute. Di Benedetto 1998, 137, dal canto suo, ritiene che le due divinità entrassero ed uscissero attraverso le opposte *eisodoi*.

Ritengo più plausibile questa seconda ricostruzione, dal momento che nel testo non sono presenti elementi che alludano alla macchina del volo, o a una posizione sopraelevata. Contrariamente a quanto ritiene Mastronarde 1990, 283, inoltre, mi pare non possa essere considerato tale l'ordine contenuto al v.92 (ἔρπει Ὀλυμποί) che l'Olimpo sia una montagna non giustifica la deduzione che Atena potesse farvi ritorno esclusivamente con la *mechané*; semplicemente, Poseidone invita Atena a fare ritorno al luogo da cui era giunta in scena. Invece, è da notare la presenza del verbo ἦκω in relazione al movimento di entrata del personaggio (ἦκω... λιπών, v.1), verbo peraltro ricorrente nei prologhi qui citati.

Ione (datazione incerta; Pellegrino 2004, 29 e Sirto 2009, 78 ricordano che sulla base dell'analisi stilistica e metrica sembra di poter collocare questa tragedia intorno al 413)

vv.1-59.

Hermes si presenta e prospetta tutti gli elementi della storia in corso, a cominciare proprio dall'amore di Apollo per Creusa, figlia di Eretteo; da questo amore era nato un bambino che, dopo varie vicissitudini, sarà aiutato da Apollo a ereditare il trono di Atene.

Mastronarde 1990, 274, ipotizza per Hermes un ingresso in scena tramite apertura secondaria della facciata scenica. Guidorizzi 2001, 109 ritiene, più genericamente, che Hermes giungesse sulla scena dalla *skenè*, senza ulteriori specificazioni; ma, obiettivamente, non ci sono indizi che motivino queste tesi. Va detto, come lo stesso Guidorizzi 2001, 113 osserva, che Hermes al v.76 dice esplicitamente che si nasconderà in un boschetto per assistere al susseguirsi degli eventi. Questo rende senz'altro molto probabile che ingresso e uscita di scena avvenissero sullo *stage level*. Ma credo che questa indicazione, anche se non ci sono elementi cogenti, possa anche permetterci di pensare a un ingresso e un'uscita tramite *eisodo*, come del resto pare suggerito dalla presenza del verbo ἦκω in relazione al movimento di entrata iniziale del personaggio (ἦκω δε Δελφῶν τήνδε γῆν, v.5). Eventualmente, poteva esserci di lato, sulla piattaforma, qualche pannello che poteva esser identificato dal pubblico come alberi di un bosco; ma forse, benché il personaggio vi si riferisca con il deittico, possiamo ipotizzare che si tratti di scenografia verbale.

***Baccanti* (rappresentate postume dopo il 406), vv.1-63:**

Dalla Lidia giunge a Tebe, in sembianze umane, il dio Dioniso, nipote di Cadmo. Intende dimostrare la propria origine divina e imporre il proprio culto in una città in cui invece il re Penteo lo osteggia. Per questo, ha già forzato a divenire baccanti tutte le donne della città, le quali si sono trasferite sul Citerone in preda al delirio bacchico.

Mastronarde 1990, 273, ritiene che Dioniso facesse il suo ingresso in scena tramite una *eisodo*, in quanto dio che ha assunto sembianze umane per perpetrare la sua vendetta ai danni di Penteo. Questa ricostruzione scenica sembra essere plausibile; peraltro, come nota anche Di Benedetto 2004, 267, Euripide usa il verbo ἦκω (ἦκω... Διὸς παῖς, v.1), come in *Ecuba*, *Troiane* e *Ione*; la ricostruzione di Mastronarde è molto raffinata, e coinvolge anche la considerazione della parte finale, in cui il dio, questa volta potremmo dire in veste ufficiale, determinando lo scioglimento del dramma dialoga con Penteo, spiegando come il vero colpevole di tutto fosse proprio lui, il sovrano, in quanto miscredente (vv.1330 ss.). Mastronarde è del parere che a quel momento Dioniso giungesse in scena tramite la macchina del volo e facesse poi uso del tetto. Va detto che sembrano esserci le condizioni che rendano probabile questa ricostruzione; tuttavia occorre prudenza ed è preferibile lasciare la questione in sospeso, visto che proprio in corrispondenza del v.1330 c'è una lacuna che non ci permette di

leggere proprio il passo in cui Dioniso entrava di nuovo in scena

Dunque, come emerge da quanto osservato, in nessuno dei cinque passi in cui il prologo è recitato da divinità è possibile (e del resto nemmeno necessario) ipotizzare né l'uso della *mechané* né del tetto. È senz'altro vero, come ricorda Mastronarde, che divinità ed essere umani sono spesso su piani spaziali, e quindi in strutture sceniche, differenti; ma l'osservazione di Mastronarde prende corpo soprattutto in relazioni agli scioglimenti finali definiti *ex machina*. Se si presta attenzione, si vedrà che si tratta di moduli drammaturgici diversi, e pertanto con rese drammaturgiche diverse. Come già si è visto, contrariamente a quanto affermato da Barrett 1964, 396, a mio parere nemmeno nel prologo dell'*Aiace* di Sofocle (unico prologo sofocleo che veda in scena un dio, Atena, che interagisce con degli esseri umani) è possibile ipotizzare una posizione sopraelevata della divinità. Il prologo, che sia espositivo (come caratteristico in Euripide) o drammatizzato (come in Eschilo e Sofocle), non sembra necessitare di quegli espedienti drammaturgici spettacolari che invece possono essere necessari in momenti particolarmente intensi dell'azione scenica, specialmente quando l'azione si approssima allo scioglimento.

2. Altrettanto caratteristico lo scioglimento *ex machina*, con cui si intende genericamente l'intervento di un dio (per interrompere un'azione violenta, informare i personaggi su ciò che altrimenti non avrebbero potuto sapere, predire loro il futuro, dare ordini o consigli ecc.), fondamentale, in un senso o nell'altro, per lo scioglimento finale. L'espressione non indica di per sé l'uso della macchina del volo, ha cioè valore neutro in questo senso, ma naturalmente non lo esclude a priori. È forse appena il caso ricordare che l'uso della macchina del volo è possibile anche per gli esseri umani e anche nella conclusione del dramma (cfr. il capitolo sulla *Medea*). Tuttavia Halleran 1995, 146, cataloga i seguenti passi, tutti con personaggi divini:

Andromaca (datazione incerta; un ragguaglio preciso e circostanziato del problema filologico in Lloyd 2005, 13, il quale, sulla base di rilevanze di carattere metrico, ritiene probabile una datazione intorno al 425)

vv.1226-1283: *dopo l'arrivo del corte funebre che riporta a Ftia da Delfi il cadavere di Neottolemo, compare Teti, la quale invita Peleo a non piangere per il nipote*

defunto, dal momento che lui stessi sarà un dio e abiterà con lei nella casa di Nereo; Andromanca invece sposerà Eleno nel regno dei Molossi, e da suo figlio nascerà una stirpe destinata a perpetuare l'antica progenie.

Mastronarde 1990, 283 ipotizza l'uso della macchina del volo per i movimenti di ingresso e uscita, e la permanenza della dea sul tetto. Dal canto loro Barone 1997, 142 e Lloyd 2005 173-174 rimandano a un probabile uso della *mechané* senza però discutere il problema scenico.

Se la presenza del verbo ἵκω al v.1232 può essere considerata non dirimente (dal momento che il suo valore appare non specifico), è invece da sottolineare l'annuncio dell'apparizione, con riferimento al volo, dal parte del Coro ai vv.1226-1230. Dunque, ipotizzare l'uso della *mechané* per l'ingresso e l'uscita della dea pare plausibile.

Il testo tace invece rispetto all'uso del tetto della facciata scenica; peraltro, la lunghezza del passo non è eccessiva per immaginare che la dea rimanesse sospesa prima di uscire di scena. Ma non è possibile dirimere la questione.

Supplici (datazione incerta; un ragguaglio preciso e circostanziato del problema filologico in Morwood 2007, 26-30, il quale conclude ritenendo probabile che il dramma sia stato rappresentato poco prima o poco dopo il 421)

vv.1183-1234: *dopo lo scontro militare tra Atene e Tebe, al momento del congedo tra Adrasto e Teseo appare Atena. La dea impone a Teseo di chiedere ad Adrasto, come contraccambio per la restituzione dei morti, l'impegno giurato che gli Argivi saranno sempre alleati di Atene; e infine profetizza che i figli dei caduti un giorno distruggeranno Tebe.*

Mastronarde 1990, 283 ipotizza sia l'impiego della *mechané* che del tetto della facciata scenica. Per Morwood 2007, 285, invece, "there is no evidence as to whether Athena is actually suspended from the machine or crane". In effetti, non c'è annuncio dell'apparizione, non ci sono riferimenti al volo e all'attraversamento dell'aria, come in altri passi. La dea inizia la sua *rhexis* interrompendo il dialogo tra Teseo e Adrasto, in metro giambico peraltro.

Quindi potremmo ipotizzare l'uso del tetto (ma l'ipotesi rimane naturalmente

congetturale) tramite scale retrosceniche¹⁷³

Ifigenia in Tauride (datazione incerta; già Ferrari 1988, 64, sintetizzando i termini della questione filologica, sottolinea gli stretti rapporti compositivi, metrici e drammaturgici con l'*Elena* del 412, e propone quindi una datazione tra il 414 e il 413; questa è la datazione accettata anche da Hall 1999, 50)

vv.1435-1489: *mentre Oreste, Pilade e Ifigenia, dopo un fallito tentativo di fuga stanno per cadere nelle mani di Toante, interviene Atena, la quale chiarisce che la loro salvezza è voluta dagli dei; Oreste deve portare la statua di Artemide che ha con sé ad Halai, in Attica, e lì costruire un tempio in suo onore; Ifigenia, invece, diventerà di lei sacerdotessa nel tempio di Braurone.*

Mastronarde 1990, 283 ipotizza anche in questo caso l'uso della *mechané* e del tetto. È da notare che l'entrata non è annunciata (anche se ciò dipende con ogni probabilità dalla situazione drammaturgica) e non figurano riferimenti al volo né all'attraversamento dell'aria, se non, al v.1487, un riferimento al vento, seguito poi dalla indicazione che la dea accompagnerà Oreste (*συμπορεύσομαι*). Tale riferimento è di certo non dirimente: l'uso del tetto pare probabile; non ci sono invece elementi per ipotizzare con ragionevole sicurezza l'uso della *mechané*, ma neppure per escluderlo.

Ione (datazione incerta; Pellegrino 2004, 29 e Sirto 2009, 78 ricordano che sulla

¹⁷³ La vitalità scenica del tetto è spiccata in questo dramma; in particolare in un passo immediatamente precedente a questo, e precisamente quello dei vv.980-1071: al rientro dalla vittoriosa spedizione militare contro Tebe, Teseo re di Atene si appresta a rendere le esequie funebri ai caduti; tra questi, Capaneo avrà un posto particolare, perché è morto colpito dal fulmine di Zeus. Quando la sua pira funebre è pronta, però, compare sopra di essa, su una roccia, Evadne, la sua sposa, che, decisa a bruciare con lui, si getta nel rogo. Mastronarde 1990, 281 ritiene che la posizione sopraelevata del personaggio possa essere stata ottenuta con la *mechané*, in considerazione soprattutto del v.987, in cui si fa riferimento a una *αἰθέρῳ...πέτρῳ* che sovrasta l'edificio scenico; inoltre, immaginando che Evadne dovesse concretamente gettarsi, "the stunt would be safer [...] if Evadne was already attached to the crane on appearance and the crane was used to lower the actor (behind the skene building) as the lines was spoken". Ma lo studioso non esclude che sul tetto fosse stata realizzata una struttura che ricordasse un costone roccioso agli spettatori e che quindi Evadne salisse sul tetto e ne scendesse retroscenicamente.

Ebbene, poiché non ci sono indizi chiari, mi pare più prudente in questo caso escludere che Evadne facesse uso della macchina del volo, e ipotizzare invece che raggiungesse la posizione sopraelevata salendo sul tetto tramite le scale retrosceniche di cui sopra, cui, forse, il testo allude, come sottolinea lo stesso Mastronarde, con l'espressione del v.989: *τῆνδ' ἐμβαίνουσα κέλευθον*. In questo modo si risolverebbe anche il problema scenico della caduta di Evadne. Non si deve probabilmente pensare a una resa realistica, a una caduta reale dalla macchina del volo, ma piuttosto che Evadne, dopo le sue ultime parole, si nascondesse alla vista del pubblico, simulando una caduta, e rientrasse a livello della piattaforma scenica tramite le stesse scale retrosceniche.

base dell'analisi stilistica e metrica sembra di poter collocare questa tragedia intorno al 413)

vv.1549-1618: *dopo il riconoscimento tra Ione e Creusa, appare Atena che, inviata da Apollo, predice che attraverso Ione la stirpe di Eretteo continuerà a regnare sull'Attica e su Atene, e che Ione stesso sarà la radice della stirpe ionica; da Creusa e Xuto (Doro e Acheo) nasceranno invece i capostipiti di altre stirpi, quella dorica e quella achea.*

Sempre Mastronarde 1990, 283 ipotizza l'uso della *mechané* e del tetto. Favorevole all'uso della macchina del volo anche Pellegrino 2004, 333, il quale, senza tuttavia considerare l'eventuale uso del tetto, sottolinea come elementi a favore dell'impiego della *mechané* siano l'annuncio dell'ingresso e, al v.1570 l'allusione al carro. Contrari alla *mechané*, ma non all'uso del tetto, Marzullo 1991, 36 e Vox 2003, 223-224: questi studiosi ritengono, ad esempio, che l'allusione al carro sia da intendersi come esempio di scenografia verbale.

Considerando la presenza dell'annuncio dell'ingresso, e il riferimento al carro, mi pare ipotizzabile l'uso della macchina del volo per l'ingresso e l'uscita, e anche (ma con qualche maggiore incertezza) della struttura scenica del tetto durante la permanenza in scena.

Elena (412), **vv.1642-1687:** *una volta che Teoclimeno ha appreso dall'unico marinaio superstite che Menelao ed Elena, grazie ad un inganno, sono riusciti a fuggire, vorrebbe vendicarsi di Teonoe, complice dell'inganno, ma a fermarlo è l'apparizione dei Dioscuri, fratelli di Elena: questi spiegano che tutto è accaduto per volere degli dei, che hanno stabilito il ricongiungimento dei due antichi sposi: Elena sarà divinizzata dopo morte, mentre Menelao sarà accolto nell'isola dei beati.*

Mastronarde 1990, 284 ravvisa anche in questo caso gli elementi per ipotizzare l'uso della *mechané* e del tetto. Prima di lui, già Dale 1967, 166-167, aveva ammesso la possibilità della macchina del volo, ma mostrato una certa propensione a ipotizzare il semplice uso del tetto.

In effetti possiamo notare come manchi un vero e proprio annuncio dell'ingresso

in scena dei Dioscuri, e non ci siano riferimenti al volo. D'altra parte, però, è chiaro che anche in questo caso la mancanza dell'annuncio dipende probabilmente dalla situazione drammaturgica; inoltre i Dioscuri affermano che accompagneranno il viaggio dei due sposi (*πέμψομεν*, v.1665), e fanno riferimento ai cavalli su cui cavalcheranno. Questo riferimento è considerato da Allan 2008, 340 un indizio a favore dell'uso della macchina del volo.

Tale riferimento deve tuttavia essere considerato non dirimente; in conclusione, l'uso del tetto pare probabile; non ci sono invece elementi per ipotizzare con sicurezza l'uso della *mechané*, ma neppure per escluderlo.

Oreste (408), vv.1567-1690

Mentre Oreste (condannato a morte da Menelao insieme a Elettra) e Pilade si trovano asserragliati all'interno della facciata scenica rappresentante la reggia, giunge appunto Menelao, che intima l'apertura delle porte; tuttavia in alto appaiono Oreste e Pilade, che tengono in ostaggio Ermione: questa sarà uccisa e la reggia incendiata se Menelao non revocherà la condanna a morte per i due fratelli. A sciogliere una situazione divenuta insolubile interviene Apollo, con al suo fianco Elena, muta persona: Elena è stata portata in cielo e sarà onorata come una dea, Menelao dovrà cercarsi un'altra moglie; Oreste invece sarà liberato dalla colpa del matricidio, sarà assolto ad Atene dall'Areopago e, infine, sposerà Ermione, mentre Pilade Elettra.

Questo passo si presenta molto articolato dal punto di vista scenico¹⁷⁴: infatti c'è un primo modulo drammaturgico (vv.1567-1681) in cui Oreste, Pilade ed Ermione compaiono in alto, quindi con tutta probabilità sul tetto della facciata scenica, proprio quando invece (secondo una movenza drammaturgica tipica di Euripide, il pubblico era stato preparato all'apertura delle porte, come vedremo ad esempio anche nel capitolo dedicato alla *Medea*); e poi c'è un secondo modulo (vv.1625-1690), che si sovrappone al primo e che vede l'ingresso in scena di Apollo e di Elena¹⁷⁵, con Ermione *muta persona*.

¹⁷⁴ In realtà tutta la tragedia nel suo complesso si presenta assai movimentata scenicamente: *a latere* rispetto a questa analisi, sottolineo il problema scenico dei vv.1369 ss. (la sequenza immediatamente precedente a quella in questione), in modo specifico, come avvenisse l'entrata in scena di un servo frigio di Elena per raccontare quanto all'interno è accaduto. West 1987, 38, in modo piuttosto sorprendente, aveva immaginato che il servo divenisse visibile sul tetto, tramite *theologeion*; giustamente, credo, questa ricostruzione è rigettata da Mastronarde 1985, 285, secondo cui in quel passo si faceva uso della facciata scenica.

¹⁷⁵ La di lei presenza pare confermata, come ricorda Mastronarde 1990, 287, dalla deissi al v.1631.

Pertanto, si deve concludere con una ragionevole certezza che Elena e Apollo fossero sospesi sulla macchina del volo, e che le parole di Apollo fossero “delivered while suspended” (Mastronarde 1990, 287).

Come si vede, dal punto di vista drammaturgico questo passo dell’*Oreste* rappresenta una sorta di microcosmo riassuntivo di molte delle principali funzionalità e dei principali moduli.

Baccanti (rappresentate postume dopo il 406), vv.1330 ss.

Anche se Mastronarde 1990, 284 ritiene che sussistano le condizioni per ipotizzare l’uso della macchina del volo, la presenza di una lacuna proprio in corrispondenza del passo in questione mi fa ritenere più prudente non considerarlo ai fini di questo lavoro

In conclusione, dall’analisi dei passi emerge come l’intervento divino a scioglimento del dramma sia un evento eccezionale, tanto che lo dobbiamo ipotizzare sempre realizzato su un piano spaziale diverso, sopraelevato rispetto a quello occupato dagli attori. Su questo non sembrano esserci incertezze. Non è possibile, però, chiarire sempre in modo plausibile *come* questo venisse concretizzato scenicamente: se con la macchina del volo e l’uso del tetto, o se sono con uno dei due espedienti.

Rispetto all’uso della macchina del volo, l’annuncio dell’ingresso e un qualche riferimento al volo o all’attraversamento dell’aria *sembrano* essere indizi importanti, ma comunque non assolutamente dirimenti, perché decisivo è il contesto drammaturgico, che potrebbe richiedere, ad esempio, come già visto in altri contesti, un effetto sorpresa, tale che l’ingresso deve necessariamente rimanere non annunciato. Ad ogni modo, *anche se in via del tutto congetturale, mi sembra di poter capire che la necessità di tali indizi, da intendere come propedeutici all’uso della macchina del volo, diminuisca nel corso del tempo: dall’analisi dei passi sembra di cogliere, cioè, una minore presenza di essi nelle scene definite “in alto”, o ex machina; e questo non necessariamente perché la mechané non fosse usata, ma piuttosto perché, nel tempo, gli autori potrebbero aver sentito meno la necessità di preparare il pubblico all’intervento della mechané.* Se questo è vero, è evidente che i margini di incertezza nelle analisi filologiche di questo tipo aumentano.

Rispetto invece all’uso del tetto, *possono* essere indizi i riferimenti a una

posizione genericamente sopraelevata, o a strutture od oggetti che sul tetto potrebbero trovare collocazione (ad esempio un carro); ma si tratta di riferimenti meno decisivi che non i precedenti, per chi, come noi, il testo lo può solo leggere e non vedere *agito*.

EURIPIDE, *Medea* (431)

In apertura del prologo (vv.1-130) il monologo della nutrice (vv.1-48) illustra al pubblico l'infelice stato in cui Medea, abbandonata da Giasone, si trova a vivere; poi, dopo l'intervento del pedagogo e il dialogo tra i due circa le nuove sciagure che si abbattono su Medea (per la donna si prospetta la necessità dell'esilio), dall'interno della facciata scenica si ode la voce di Medea (v.96) che, sin dalle prime battute, pronunciate in metro lirico, manifesta l'intenzione di uccidere i figli avuti da Giasone. Sollecitato dalla nutrice, il Coro (la cui parodo si colloca ai vv.131-213) esprime la volontà di entrare nella facciata scenica per impedire il massacro, e successivamente il desiderio di poter vedere di persona Medea, per tentare, nel dialogo, di mitigare il suo dolore e la sua furia. Medea in persona giunge infatti sulla scena al v.214, e nel corso di una lunga rhesis lamenta l'infelicità della sua condizione e della condizione femminile in generale. Ma al v.271 entra in scena Creonte, che, nel corso di un duro confronto, comunica a Medea la sua decisione irrevocabile di mandarla in esilio. L'esilio è motivato dal timore che la donna possa nuocere a sua figlia che andrà sposa a Giasone (vv.271-363). A questo punto Medea medita vendetta, ed elabora il piano per punire Giasone e Creonte, con la morte della sua stessa figlia, che sarà uccisa mediante il contatto con una veste imbevuta di veleno, dono nuziale di Medea ai novelli sposi (vv.364-409). Dopo lo stasimo in cui il Coro deplora la distruzione della vita di Medea (vv.410-445), entra in scena Giasone, che si reca da lei per provvedere materialmente al sostentamento della donna e dei loro figli durante l'esilio comminato da Creonte (vv.446-464). Medea è furibonda, aggredisce verbalmente Giasone ricordando quanto aveva fatto per lui ai tempi dell'impresa del Vello d'oro, e, soprattutto, che è madre di due figli suoi (vv.465-519). Giasone risponde illustrando tutti i vantaggi che Medea ha tratto dalla sua venuta in Grecia, e ritiene anzi che sia più ciò che ha ricevuto di quello che ha dato. Inoltre, il suo matrimonio con la figlia di Creonte ha come unico scopo quello di poter acquisire una condizione sociale che permetta anche ai loro figli di vivere nell'agio. E anche Medea stessa avrebbe potuto trarne beneficio, se solo lei non fosse stata troppo gelosa, e troppo ostile alla famiglia reale, fino a farsi esiliare (vv.520-575). Medea non ci sta, a questo punto lo scontro è totale, e la donna rifiuta qualsiasi aiuto da Giasone (vv.576-626). Dopo lo stasimo in cui il Coro sottolinea la necessità della moderazione anche in amore (vv.627-662), entra in scena Egeo, che, di ritorno da Delfi dopo aver consultato l'oracolo, è a

Trezene; egli dialoga con Medea e, venuto a conoscenza delle sue sventure, le giura accoglienza ad Atene (vv.663-763). A questo punto Medea rivela il suo piano: farà venire da lei Giasone e fingerà di accettare le sue decisioni; poi manderà i loro figli con un dono (un peplo e una Corona dorata) dalla futura sposa di Giasone; essendo intrisi di veleno causeranno la morte della donna e di chiunque li toccherà. Dopo, provvederà a uccidere i suoi bambini, perché la punizione di Giasone sia definitiva (vv.764-823). Il Coro, incredulo, si domanda come ciò possa essere (vv.824-865). Poi, il piano entra in azione; al v.866 entra in scena Giasone: nel corso del dialogo, come previsto, con lieta sorpresa da parte dell'uomo, Medea si dimostra accondiscendente, chiede solo che i bambini possano rimanere a Corinto. Per convincere anche Creonte, li manda al palazzo reale con dei doni per la sposa, quelli stessi che un tempo il Sole, padre di suo padre, aveva donato ai suoi discendenti, un peplo e una Corona (vv.866-975). Nello stasimo, il Coro deplora il destino di morte che attende i figli e la promessa sposa di Giasone (vv.976-1001). Al v.1002 il pedagogo, ignaro del piano, riconduce i figli a Medea, che, al vederli, ha un momento di esitazione; ma infine ritorna nell'antico proposito, e nonostante si dica espressamente consapevole del male che sta per compiere, non viene meno al progetto e conduce i figli all'interno della facciata scenica (1002-1080). Dopo le amare riflessioni del Coro su quale senso possa avere mettere al mondo dei figli se poi il loro destino è la morte (1081-1115), un Messaggero annuncia a Medea il compimento della sua vendetta e racconta, dettagliatamente, la morte della futura sposa e del padre Creonte (vv.1116-1235). Uscito di scena il Messaggero Medea afferma che è giunta l'ora di mettere in atto il piano, e perciò rientra nella skené. Dopo le angosciate parole del Coro (vv.1251-1270) sulla gravità dei delitti di sangue all'interno della famiglia, si odono in scena le grida dei figli colpiti a morte all'interno della facciata scenica e il Coro si chiede se non sia il caso di intervenire (vv.1283-1293), quando giunge in scena Giasone, che, dialogando con il Coro, apprende l'altra terribile parte della verità (vv.1294-1312). Al v.1313 Giasone intima l'apertura delle porte della skené, ma al v.1316 Medea, presentandosi su un carro donatole dal Sole, appare in scena con parole di scherno per Giasone. Nel corso di un serrato dialogo la donna lo accusa di essere il responsabile della morte dei figli, a causa del tradimento; e per questo lei stessa porterà via con sé i cadaveri per seppellirli. A Giasone, annientato dal dolore, non rimane che prendere atto della miseria in cui è improvvisamente precipitato.

vv.1316 ss.

Il passo oggetto di dibattito tra gli studiosi è quello in cui Medea, apparendo sulla scena con il carro donatole dal Sole, si appresta ad abbandonare Corinto con i cadaveri dei figli dopo aver irriso Giasone, giunto precipitosamente sulla scena e appena informato dal Coro dell'infanticidio.

Riprendendo quanto già sostenuto precedentemente (1990, 265-266), Mastronarde 2002, 377-378 ritiene che il passo presenti tutti i presupposti per l'impiego della macchina del volo per l'ingresso in scena (su una piattaforma identificabile come carro) di Medea e dei cadaveri dei figli, e del tetto della *skené* per il successivo dialogo finale con Giasone¹⁷⁶. La macchina del volo viene ritenuta atta a sopportare il peso di un personaggio, Medea, e due manichini, i cadaveri dei figli. L'assenza di un annuncio in metro anapestico sarebbe da imputare, come in altri passi, al fatto che si tratta di un ingresso in scena improvviso e che, come tale, vuole suscitare sorpresa¹⁷⁷.

L'analisi condotta a più riprese da Mastronarde appare nel complesso convincente, soprattutto in ragione del fatto che le alternative, per quanto naturalmente non possano essere escluse in modo assoluto, paiono meno adeguate¹⁷⁸. Come già Mastronarde 1990, 266 aveva sostenuto, le uniche alternative plausibili alla ricostruzione proposta devono, in un modo o nell'altro, prevedere l'uso del tetto, su cui già all'inizio del dramma, magari protetta da pannelli, doveva trovarsi la struttura scenica che poi sarebbe stata identificata come il carro di Medea. Il punto è che risulta comunque impossibile capire come e dove questa struttura fosse posizionata sul tetto della facciata scenica, e, successivamente, in che modo divenisse visibile al pubblico nello scioglimento del dramma.

¹⁷⁶ Anche Di Benedetto 1997, 218, sebbene all'interno di un'analisi meno approfondita rispetto a questi problemi, ipotizza l'impiego della *mechané* per l'ingresso in scena della donna; implicita, in quanto esplicitamente non viene citata la macchina del volo, l'adesione a questa ricostruzione di Susanetti 1997, 211. Peraltro, Mastronarde 2002, 377, sulla base di dati iconografici forniti da vasi ritrovati in Magna Grecia, databili al IV secolo a.C. e rappresentanti "a serpent-chariot", discute criticamente, contestandolo, il valore delle informazioni contenute nella *hypothesis* alla tragedia e degli scolii, secondo cui il carro giungeva in scena trascinato da serpenti alati.

¹⁷⁷ Lo studioso, inoltre, nell'analisi condotta nell'articolo citato (1990, 265), aveva poi notato come nell'intervento finale di Giasone non fosse presente alcun riferimento a un contestuale allontanamento di Medea tramite la *mechané*; e quindi aveva ipotizzato una "canceled exit", per cui di fatto la tragedia terminava con gli attori in scena; i movimenti successivi, compreso quello della *mechané*, non erano più parte del dramma. Ipotesi senz'altro suggestiva, ma, mi pare, non passibile di verifica.

¹⁷⁸ Ma senz'altro insostenibile, nonostante le cautele di Mastronarde in proposito, la ricostruzione di chi, come Arnott 1962, 81, ipotizza addirittura che il carro, dotato di ruote, divenisse visibile sul tetto, a quanto pare di capire tramite una sorta di *ekkyklema* realizzato appunto a livello del tetto.

Probabilmente, in questo passo negare l'uso della macchina del volo origina più problemi scenici di quanti non ne risolva, e, peraltro, mi pare di poter sottolineare un elemento drammaturgico a favore di questa ricostruzione. Quando Giasone, in corrispondenza del v.1294, entra in scena e apprende dal Coro cosa è accaduto all'interno della *skené*, ordina l'immediata apertura delle porte (vv.1314-1315)¹⁷⁹. Precedentemente, in corrispondenza del v.1270, sebbene in presenza di una lacuna opportunamente sanata¹⁸⁰, dobbiamo notare la presenza di grida retrosceniche, quelle dei bambini colpiti a morte da Medea. Ebbene, la presenza di grida retrosceniche, l'ordine di apertura delle porte sono due elementi che nel corso di questa ricerca sono stati già più volte analizzati come indizi dell'imminente impiego dell'*ekkyklema*. Euripide, dunque, ha creato un'attesa nel pubblico; ma poi, improvvisamente, in corrispondenza del v.1316, proprio quando ormai il pubblico si attende la rivelazione dell'interno secondo il modulo drammaturgico dell'*ekkyklema*, ecco che appare, del tutto non annunciata e inattesa, Medea. E naturalmente, questo effetto sorpresa sarà più efficace se davvero Medea si trova sulla macchina del volo. Con una sottile e inimitabile genialità drammaturgica, Euripide prepara l'ingresso in scena di una macchina, e poi provvede a farne entrare effettivamente un'altra.

Mi pare, inoltre, che ci sia un dettaglio singolare, forse non valutato con sufficiente chiarezza nelle sue implicazioni sceniche: sulla macchina del volo a scioglimento del dramma compare un essere umano e non un dio, come di prassi in tutti gli altri casi citati nel capitolo precedente (cosa che, del resto, abbiamo visto giustificare la stessa espressione di *deus ex machina*). Si noti che i passi precedentemente analizzati sono tutti posteriori alla *Medea*; pertanto, possiamo affermare che questo passo è, nelle tragedie euripidee conservate per intero, il primo in cui si possa ipotizzare la presenza della macchina del volo, e l'unico in cui lo scioglimento sia determinato da un essere umano. Ora, tale dettaglio può senz'altro essere inteso come indice dell'eccezionalità di Medea, del suo distacco quasi divino dal consorzio umano; ma credo si possa anche tentare una linea interpretativa più audace: nel 431, anno di messa in scena del testo,

¹⁷⁹ Notando un'analogia drammaturgica con l'*Ippolito* (ingresso in scena di Teseo, e successivo ordine di apertura delle porte, vv.809 ss.), Mastronarde 2002, 376 ritiene che l'ordine sia rivolto ad attendenti che si trovano all'interno della facciata scenica, e non, come già precedentemente (1990, 266) a *mutae personae* che con lui giungevano in scena. Peraltro, ritengo che tale analogia non sia casuale, ritengo, cioè, che l'allusione a questo passo della *Medea* nell'*Ippolito* sia voluta. Il motivo probabilmente sarà più chiaro dopo l'analisi condotta su quella tragedia, per cui cfr. *infra*.

¹⁸⁰ Su questo si veda Mastronarde 2002, 368, le cui esaurienti osservazioni rendono chiaro il motivo per cui tra il v.1270 e 1271 debbano essere reintegrate le grida retrosceniche, la cui indicazione era andata perduta precocemente nella tradizione manoscritta del testo.

Euripide si dimostrava già padrone di un modulo drammaturgico relativamente recente, reso possibile dall'uso della macchina del volo (tanto che poteva addirittura permettersi di giocare con il pubblico, creare un'attesa e frustrarla con l'apparizione di una macchina teatrale diversa). Ma progressivamente, nel corso della sua attività, andò istituzionalizzando tale modulo, facendo sì che lo scioglimento della vicenda, quando realizzato tramite *mechané* (*ex machina* appunto), avvenisse per mezzo di una divinità e non di un essere umano¹⁸¹. E, per quanto possiamo intendere dai testi conservati, anche in questo influenzò tutti gli autori a lui contemporanei, Sofocle compreso.

¹⁸¹ Anche se non è questa la sede adeguata, mi permetto di sottolineare come questa scelta influisca in modo non indifferente sui significati profondi di tutto il teatro euripideo. Lo scioglimento *ex machina* da parte di un dio serve anche all'autore per sottolineare un tema che tutta la critica euripidea non ha mai mancato di sottolineare, cioè quello della incomunicabilità tra uomo e dio.

EURIPIDE, *Ippolito* (428)

L'azione scenica si svolge a Trezene. La facciata scenica rappresenta il palazzo di Teseo. Offesa da Ippolito, dedito alla caccia e al culto di Artemide, la dea Afrodite, come dichiara nel prologo (vv.1-57), decide di punirlo: ha acceso di desiderio per lui la matrigna Fedra. Questo amore adultero sarà fonte di rovina per entrambi. Al v.58 entra in scena Ippolito con il suo seguito di cacciatori: offre una ghirlanda di fiori ad Artemide e ignora Afrodite, vanamente rimproverato da un servo. In corrispondenza del v.121 si ha la parodos del Coro di donne Trezenie, le quali raccontano come abbiano saputo del male oscuro che tormenta Fedra (vv.121-175). Fedra e la nutrice compaiono sulla scena (v.176). La nutrice riesce a strappare alla donna il segreto: ella ama il figliastro Ippolito. Dopo una lunga analisi che Fedra, dialogando con la nutrice e il Coro, fa del proprio male d'amore (vv.176-524), la nutrice decide di intervenire per aiutarla. Il Coro rivolge un'accorata preghiera a Eros (vv.525-564), ma viene interrotto da Fedra, la quale ha sentito all'interno della reggia la nutrice dialogare con Ippolito e rivelare al giovane l'amore adultero. Fedra si sente perduta (vv.565-600). In corrispondenza del v.601 entrano in scena dallo spazio retroscenico la nutrice e Ippolito, il quale maledice la stirpe femminile. Nel suo impietoso sfogo contro le donne, Ippolito dichiara che abbandonerà la reggia fino al ritorno del padre Teseo, ma che comunque manterrà fede al giuramento di tacere cui la nutrice lo aveva vincolato (vv.601-668). Fedra, che teme lo scandalo, decide di uccidersi, ma intende salvare ad ogni costo l'onore. A nulla valgono le parole del Coro e della nutrice (vv.669-731). Dopo il canto corale si odono dall'interno della facciata scenica le grida della nutrice, che invoca l'aiuto del Coro di fronte al triste spettacolo del suicidio di Fedra (vv.732-789). In corrispondenza del v. 790 si ha l'entrata in scena di Teseo, di ritorno con il suo seguito; il sovrano chiede spiegazioni al Coro, poi ordina l'immediata apertura delle porte della reggia (vv.791-810). Teseo scopre il cadavere della moglie, e legge uno scritto che la regina aveva lasciato e in cui accusava di violenza il figliastro Ippolito. Allora il sovrano lancia una terribile maledizione contro il figlio (vv.811-901). Entra in scena Ippolito che, pur restando fedele al giuramento, tenta di convincere il padre della sua innocenza; ma è tutto inutile, e il giovane viene esiliato (vv.902-1101). Dopo il canto corale, entra in scena un messaggero, il quale annuncia al sovrano il terribile incidente del figlio, causato da Poseidone e conseguenza della terribile maledizione

lanciata dal padre; Teseo gode della rovina di Ippolito (vv.1153-1281), finché ex machina Artemide rivela a Teseo la verità (vv.1282- 1341). Sorretto da servi entra in scena Ippolito, moribondo, il quale concede il perdono al padre Teseo, mentre Artemide, meditando vendetta, tenta di consolare il suo devoto in punto di morte (vv.1342-1464).

In questa tragedia sono diversi i passi oggetto di discussione:

vv.1-56.

Nella prima parte del prologo, prima dell'ingresso in scena del giovane, la dea Afrodite illustra i motivi che l'hanno indotta a punire Ippolito. Ma come avveniva il suo ingresso in scena?

Mastronarde 1990, 275-6 e Paduano 2000, 41 ritengono che la dea si trovasse sul tetto della facciata scenica già all'inizio del dramma, e che quindi non fosse impiegata la macchina del volo per l'ingresso in scena; Halleran 1995, 66, invece, è del parere che la dea entrasse in scena e uscisse tramite *eisodo*. Sono del parere che questa sia la soluzione più plausibile, e rispettosa delle evidenze testuali: Afrodite entrava in scena tramite una *eisodo*, e, molto probabilmente, per mezzo della stessa se ne allontanava, proprio mentre tramite l'*eisodo* opposta Ippolito giungeva in scena. A movimenti di questo tipo sembra alludere il v.53 (τῶνδε βήσομαι τόπων), quando la dea preannuncia il suo allontanamento dalla scena.

vv.170 ss.

Per l'analisi di questo passo, e del successivo, accolgo la ricostruzione suggerita da Belardinelli 2000, 243-249 (cui si rimanda anche per i relativi approfondimenti bibliografici). A mio avviso, è la ricostruzione più lucida, precisa, documentata e rispettosa delle evidenze testuali.

Conclusa la *parodos*, il Corifeo annuncia ai vv.170-171 l'ingresso in scena di Fedra e della nutrice (ἀλλ' ἤδετροφὸς γεραιὰ πρὸ θυρῶν / τήνδε κομίζουσ' ἔξω μελάθρων). Sulla scorta di Halleran 1985, 11-18, la studiosa italiana ritiene che il passo dei vv.170 ss. sia un chiaro esempio di *moving tableau*, cioè un quadro in movimento costituito da Fedra, la nutrice, le ancelle e un letto. In particolare, sulla base dell'uso e delle ricorrenze del verbo *κομίζειν*, il movimento scenico che appare più probabile è il seguente: “la nutrice [...] entra in scena *accompagnando* (*κομίζουσα*,

v.171) un corteo di ancelle che, in qualità di *mutae personae*, trasportano un letto su cui è adagiata Fedra, coperta [...] da un velo (cf. vv.201, 202, 243) in uno scenario che, possiamo dire, è di preannuncio di morte” (p.249). Perciò, proprio la presenza e il valore scenico del verbo *κομίζω* escludono in questo passo l’uso dell’*ekkyklema*.

vv. 808 ss.

Di rientro a Trezene, Teseo riceve la terribile notizia della morte di Fedra. Disperato, ordina che vengano aperte le porte della Reggia. A questo punto appare il corpo di Fedra.

Sulla scorta dell’analisi di Belardinelli 2000, 245, possono essere indicati i seguenti indizi a favore dell’impiego dell’*ekkyklema*:

a. La presenza delle gride retrosceniche (v.776), con cui la nutrice chiede aiuto al Coro, e che nella sostanza ‘preparano’ la rivelazione del *tableau* sulla scena. La nutrice, rinvenuto il cadavere di Fedra, spiega con precisione a dei servi interni alla casa come disporre a terra il cadavere della donna (vv.786-787); segue l’entrata in scena del sovrano, Teseo (v.790).

b. L’ordine di apertura delle porte impartito da Teseo (v.809)

c. la presenza dei deittici (cfr. i vv.856, 865, dove ἦδε viene riferito alla lettera che Fedra aveva scritto per Teseo e legata al proprio corpo; e i vv. 958, 961, 1023, 1032, dove il deittico è riferito al cadavere di Fedra).

d. Il forte impatto emotivo e spettacolare causato dalla vista di Fedra morta e chiaramente indicato nell’espressione *πικρὰν θέαν*¹⁸² del v.809.

Inoltre, in questo contesto, mi pare possibile mettere in evidenza il particolare ruolo scenico svolto da Teseo nel momento della rivelazione del cadavere della regina sulla scena per mezzo dell’*ekkyklema* (v.811). A mio avviso, infatti, Teseo, al pari di Tecmessa nell’*Aiace* costituisce un elemento di mediazione tra il *tableau* rivelato e il Coro e il pubblico, almeno fino all’arrivo sulla scena di Ippolito (v.902).

vv. 1283-1466.

Come avveniva l’ingresso in scena di Artemide che determinava lo scioglimento del dramma? Il v.1392 (*θεῖον...πινεῖμα*) sembra alludere a una posizione sopraelevata

¹⁸² Sul valore di questo sostantivo e del rispettivo verbo, si veda in particolare Belardinelli, p.245 n.6, oltre che l’analisi condotta nel capitolo dell’*Eracle*.

della dea. Mastronarde 1990 275-276 ritiene, sebbene con qualche incertezza, che tale ingresso avvenisse con la macchina del volo, e che la dea facesse uso del tetto: lo studioso nota come non ci siano anapesti annunciatori, tuttavia sono in anapesti i primi versi pronunciati dalla dea (1283-1295). Sostanzialmente dello stesso avviso sono Halleran 1995, 258 e Paduano 2000, 127. Precedentemente, Barrett 1964, 396 si era detto convinto che la dea fosse in alto, ma aveva ritenuto che non ci fossero elementi per avere un uguale grado di certezza sull'uso della *mechané*.

In effetti, il passo nel suo complesso risulta piuttosto lungo per la presenza della *mechané* senza l'uso del tetto. Se davvero questa era usata, probabilmente poi doveva essere usato anche il tetto. In questo passo però non ci sono, credo, indizi che possano orientare l'analisi in modo deciso: mi pare che si possa delineare un quadro di possibilità rispetto all'impiego della *mechané* e del tetto, ma non di più. Peraltro, come nota ancora Halleran 1995, 258, questa è l'unica tragedia in cui l'ingresso conclusivo del dio è seguito da un ingresso in scena di personaggi. Non si tratta di un dettaglio irrilevante, credo; anzi, aumenta l'eccezionalità drammaturgica di questa tragedia. Infatti, si potrebbe anche affermare che, se è vero che Afrodite e Artemide rappresentano come i poli e gli estremi della vita del protagonista, rappresentano cioè per lui la causa di vita e di morte, allora potremmo persino pensare che drammaturgicamente significativo poteva essere prevedere un ingresso in scena di Artemide analogo a quello di Afrodite nel prologo; quindi senza *mechané*, né uso del tetto. D'altra parte, però, e di questo sono fermamente convinto, occorre una particolare attenzione (come già visto commentando altri passi) in un'analisi che è e deve rimanere filologica a non fare ricadere su di essa osservazioni che nascono più che altro dall'indagine dei significati profondi e simbolici del testo; per questo, ritengo che l'uso della macchina del volo non possa essere escluso e anzi sia possibile, o addirittura probabile.

Se così stanno le cose, in una visione d'insieme del dramma si pone un'altra questione: *l'impiego della mechané e dell'ekkyklema nello stesso dramma potrebbe fare di questa tragedia davvero una pietra miliare nella storia della drammaturgia antica, in quanto, allo stato attuale delle nostre conoscenze, sarebbe il primo caso documentabile con un certo grado di probabilità.*

EURIPIDE, *Ecuba*

La datazione è incerta. Propone un'efficace sintesi critica di tutte le principali posizioni Battezzato 2010, 110-125, il quale ritiene come la data di messa in scena possa essere fissata tra il 425 e il 424¹⁸³.

La tragedia è ambientata nel Chersoneso tracio dove la flotta dei Greci è bloccata perché Achille, comparso dall'alto del suo tumulo, reclama il sacrificio di Polissena. L'apertura della facciata scenica rappresenta la tenda di Agamennone nel campo greco. Il prologo si apre con l'apparizione del fantasma di Polidoro, il più giovane dei figli di Priamo, il quale racconta la sua vicenda infelice: mandato in salvo con una ricca dote presso il re tracio Polimestore prima della rovina di Troia, egli è stato da questi ucciso e gettato in mare, non lontano dall'accampamento greco, e tra poco verrà ritrovato; ma questo non sarà l'unico dolore per la madre Ecuba, dal momento che anche Polissena dovrà essere sacrificata (vv.1-58). Al v.59 entra in scena proprio Ecuba, sconvolta da un oscuro sogno che le fa temere per i suoi due figli (vv.59-97); ma il Coro non può consolarla, deve anzi annunciarle che Polissena è stata scelta come vittima da immolare ad Achille (vv.98-153). La ragazza stessa entra in scena al v.177 e, dopo essere stata avvertita della sua sorte, piange, più che per se stessa, per la madre, la quale tenta di convincere Odisseo (entrato in scena al v.218 per prelevare la fanciulla) a rinunciare al sacrificio, ma invano (vv.229-331). La stessa Polissena si rassegna e accetta la morte, condizione preferibile alla schiavitù che attende tutte le sue compagne (vv.342-378), tuttavia la vecchia regina non si rassegna, fa un ultimo, vano, tentativo presso Odisseo (vv.382-414) e poi, in una drammatica sticomitia, rivolge l'estremo saluto alla figlia (vv.415-444). Sarà l'araldo Taltibio a riferire alla madre e al Coro il nobile comportamento di lei di fronte alla morte (vv.484-656). Ma all'improvviso, al v.657, entra in scena un'ancella la quale riferisce a Ecuba

¹⁸³ Alla stessa conclusione giunge, ma con più cautele, anche Matthiessen 2008, 3-5. I principali criteri oggetto di discussione sono i seguenti: le soluzioni del trimetro (è, certamente, a partire dal pregevole e per certi versi pionieristico contributo di Zuntz 1955, 57, il criterio che presenta le caratteristiche di maggiore coerenza); la parodia aristofanesca dei vv.171-174 in *Nuvole* vv.1165-1170, e la ripresa dei vv.160-161 ai vv.717-719 della stessa commedia (ma questo è un argomento assai discusso e rischioso: a Dover 1968, 70-88 si deve ancora, a quanto mi risulta, l'esposizione più dettagliata); i riferimenti indiretti ad avvenimenti contemporanei, quali la purificazione di Delo dopo la sconfitta di Sparta nella battaglia di Pilo (426-425); nello specifico, un ipotetico riferimento a tale purificazione viene considerato anche il senso di ammirazione che, ai vv.649-656, il Coro esprime nei confronti del dolore degli Spartani per i propri caduti nella guerra di Troia (su quest'ultimo punto si vedano anche Collard 1991, 34-35 e Avezzù 1998, 375); infine, i rapporti con altri drammi (su questo cfr. soprattutto Matthiessen 2008, 4-5).

che sulla riva del mare è stato rinvenuto il cadavere dell'amato figlio Polidoro che può ora vedere lì davanti a lei (cfr: vv.678-679, οὐ στένεις / τόνδε· ἀλλ' ἄθρησιν): la madre già intuisce l'amara verità di quella morte: è stato Polimestore ad ucciderlo per impadronirsi dell'oro che il ragazzo portava con sé (658-725). Al v. 726 entra in scena Agamennone per sollecitare Ecuba a provvedere alle esequie della figlia: la regina, tuttavia, prima di far questo chiede al sovrano e ottiene la sua complicità per vendicarsi di Polimestore, assassino del figlio (vv.726-905). Il piano entra in azione: convocato nel campo greco, Polimestore entra in scena al v.953; Ecuba lo invita a entrare nella tenda per discutere di un presunto tesoro di cui egli dovrebbe occuparsi (vv.954-1022). Dopodiché, il sovrano tracio entra nella facciata scenica, ma subito se ne odono le grida retrosceniche (vv.1035, 1037, 1039-1041): egli è stato accecato e i suoi figli sono stati uccisi dalle schiave troiane presenti all'interno. Annunciati dalle parole di Ecuba (vv.1049-1055), Polimestore e i cadaveri dei figli divengono poi visibili in scena a partire dal v.1056: l'uomo, fuori di sé, cerca invano di mettere le mani sulle donne e su Ecuba (vv.1056-1108). Richiamato dal trambusto, entra in scena Agamennone (v.1109) che chiede conto della situazione: prima il sovrano tracio poi la regina riferiscono le loro posizioni in merito a quanto è accaduto; in particolare, il primo racconta dettagliatamente cosa è avvenuto all'interno della tenda (vv.1131-1237). Sentite le parti, Agamennone decide che la punizione di Polimestore è giusta poiché si è macchiato di un delitto esecrabile (vv.1140-1251). Furibondo, il sovrano tracio sfoga il suo risentimento predicendo a Ecuba la sua metamorfosi in cagna e ad Agamennone la sua uccisione per mano di Clitemestra (vv.1252-1295).

vv.1-58

Il primo passo oggetto di dibattito è quello dei del prologo, e, nello specifico le modalità di apparizione sulla scena del fantasma di Polidoro¹⁸⁴. In base ai vv.30-32 (in cui Polidoro afferma di fluttuare sopra il capo di Ecuba, sua madre, “per tre giorni sospeso nel cielo”, secondo la traduzione di Battezzato 2010, 201), Mastronarde 1990, 276-277 deduce che l'attore si trovasse in alto, molto probabilmente sul tetto della facciata scenica. Hourmouziades 1965, 159-160, Heat 1987, 165, di Benedetto-Medda 1997, 156, invece, dal momento che il fantasma giunge dal regno dei morti (v.1), e

¹⁸⁴ Nelle tragedie greche superstiti, questo è l'unico esempio in cui il prologo è recitato da un morto. Come sottolinea Battezzato 2010, 196, n.1, è probabile che la *Polissena* di Sofocle si aprisse con la parole del fantasma di Achille; ma dato il carattere frammentario dell'opera non possiamo dire di più. In ogni caso, sui rapporti tra *Ecuba* e *Polissena*, si veda in particolare Battezzato 2010, 122-126.

sottolinea come il suo corpo non abbia ricevuto sepoltura (vv.27 e 50), ritengono preferibile ipotizzare che il personaggio giungesse in scena e uscisse da una delle *eisodoi* laterali.

Dato per certo il non impiego della macchina del volo, appare arduo giungere a una conclusione in un senso o nell'altro. In ogni caso, anche accettando una delle premesse fondamentali del percorso di Mastronarde, cioè che *tendenzialmente* le apparizioni divine avvengono di preferenza nello spazio sopraelevato, dunque il tetto della facciata scenica, per sottolineare la distizione tra gli dei e gli uomini confinati nello *stage level*, allora in questo caso non ci sarebbero motivi cogenti per ipotizzare che proprio sul tetto Polidoro pronunciasse il suo monologo: Polidoro, dopo tutto, è un fantasma, il fantasma di un essere umano. Ma, scendendo alle evidenze eminentemente filologiche, nulla lascia intendere che del tetto si facesse realmente uso. Lo stesso riferimento ai vv.30-32 pare piuttosto debole, volto, peraltro, più a sottolineare drammaticamente la impossibilità di rapporto tra madre e figlio, la terribile incorporeità di quest'ultimo, che non ad alludere all'uso di una struttura scenica. Qualunque potesse essere la soluzione adottata nel prologo della *Polissena* di Sofocle, nell'*Ecuba* non pare necessario ipotizzare l'uso del tetto da parte di Polidoro. Un'entrata e una successiva uscita (dopo il v.58) tramite *eisodo* sembra davvero la soluzione drammaturgicamente più lineare, economica, rispettosa delle evidenze (quando non dei silenzi) testuali.

vv.1049 ss.

Il secondo e più consistente problema scenico riguarda le modalità con cui Polimestore e i cadaveri dei suoi figli divenivano visibili sulla piattaforma scenica, dopo la vendetta ordita da Ecuba e perpetrata dalle donne troiane.

Se a proposito dell'uscita di Polimestore vi è un sostanziale accordo sul fatto che egli si presentasse sulla scena, diciamo così, sulle proprie gambe, le non numerose opinioni degli studiosi prospettano invece ipotesi diverse riguardo ai figli del re tracio. Arnott 1962, 85 e Webster 1967, 121-123 sono del parere che la situazione drammaturgica sia favorevole all'impiego dell'*ekkyklema*: "The bodies of the children must have been brought out on the ekkyklema. Probably the ekkyklema rolls out, as Hekabe speaks (1053), with the bodies of the children on all fours" (Webster, p.123)¹⁸⁵. Secondo Pickard-Cambridge 1946, 113-114, Hadly 1950, 98, 113-114, Lesky 1956, 170-172, Méridier 1960, 221, Ebener 1975, 269, Di Benedetto-Medda 1997, 129-130,

¹⁸⁵ Un accenno ipotetico all'impiego dell'*ekkyklema* in questo passo anche in Halleran 1985, 16.

invece, l'impiego della macchina teatrale è qui da escludere. In particolare, per Lesky 1956, 170-172, Méridier 1960, 221 e Ebener 1975, 269, dopo l'uscita di Polimestore sulla scena, cieco e brancolante, era sufficiente una semplice apertura delle porte per garantire al pubblico la visione dei corpi dei figli. Per Pickard-Cambridge 1946 e Di Benedetto-Medda 1997, 129-130, al contrario, i corpi dei figli, cui si fa chiaramente riferimento nel testo dei vv.1053 ss., dovevano divenire a un certo punto ben visibili sulla scena. L'ipotesi più probabile è che vi venissero condotti dalle stesse donne troiane che avevano compiuto il massacro e accecato Polimestore.

Ora, data per dimostrata (come già visto negli altri capitoli) l'insostenibilità dell'ipotesi di chi ritiene sufficiente l'apertura della porta della facciata scenica per rendere visibile l'interno della *skené*, mi pare non passibile di dubbio la presenza sulla scena di Polimestore da un lato¹⁸⁶, e dei figli dall'altro. Il testo è chiaro in questo senso. Ecuba, infatti, si riferisce al re, ai cadaveri dei figli e alle donne troiane indicandone la loro prossima uscita dalla *skené* ai vv.1049-1051 (*ὄψη νιν αὐτίκ' ὄντα δωμάτων πάρος / τυφλὸν τυφλῶ τείχοντα παραφόρῳ ποδί / παίδων τεδισσῶν σώμαθ' οὖς ἔκτειν' ἐγὼ / σὺν ταῖς ἀρίσταις Τρωάσιν...*)¹⁸⁷. Inoltre, in seguito Ecuba si riferisce al sovrano con il deittico (*χωρεῖ δ', ὡς ὀρᾶς, ὄδ' ἔκ δόμων*, v.1053); il deittico viene poi riferito anche ai cadaveri dei figli, dapprima indirettamente per opera di Polimestore (*τάνδε... / τῶν τέκνων ἐμῶν ... κοίται*, vv.1083-1084), poi direttamente da parte di Agamennone (*παῖδάς τε τούσδ' ἔκτεινεν*, v.1118).

Dato questo per assunto, vorrei affrontare separatamente il problema di *come* questi ingressi in scena, di Polimestore da una parte, dei cadaveri dei figli e delle donne troiane dall'altra, fossero realizzati.

Riguardo ai cadaveri dei figli e alle donne troiane mi pare che non si possa in nessun modo ipotizzare un uso dell'*ekkyklema*. Non costituiscono indizi in questo senso la presenza delle grida retrosceniche di Polimestore (vv.1035, 1037, 1039-1041), come

¹⁸⁶ Stando a *Schol. Hec.* 1050 e 1058 Schwartz (*οὐκ ὀρθῶς βαδίζοντι, ἀλλὰ σφαλλομένῳ διὰ τὸ τετυφλώσθαι αὐτὸν εὐπόκειται καὶ τετραποδίζων*) Polimestore farebbe ingresso in scena procedendo gattoni. Hadly 1950, 98 ritiene che la realizzazione fosse non "so far as the scholiast" e che quindi il sovrano entrasse in scena "on hands and feet". A una posizione di questo tipo farebbero pensare i vv.1056-1058, in cui è presente l'aggettivo *τετράπους* riferito alla *βάσις* di Polimestore. Il testo non permette di provare questa ipotesi, né di confutarla. In ogni caso, mi pare evidente che, se la *βάσις* del re fosse *τετράπους*, almeno in corrispondenza dell'entrata in scena di Agamennone (v.1109), egli dovesse aver recuperato la sua normale posizione eretta.

¹⁸⁷ Questi versi possono, con buona probabilità, essere considerati una vera e propria didascalia scenica, uno strumento che il poeta usava per guidare con precisione i movimenti degli attori. Su questo espediente drammaturgico si veda diffusamente il più volte citato Di Marco 2000, 111-116.

neppure l'indicazione di Ecuba secondo la quale di lì a breve il Coro avrebbe visto sulla scena tutti i componenti della truculenta scena d'interno. Non sono presenti versi contenenti una chiara indicazione relativa all'apertura delle porte¹⁸⁸, e neppure indicazioni riferite a un'ambientazione *interna* del *tableau* rivelato; tanto che, se non avessimo la sicura affermazione di Ecuba (vv.1049-1050) e i deittici relativi (vv.1083, 1118), si potrebbe anche nutrire il ragionevole dubbio che in realtà i cadaveri dei figli rimanessero all'interno della facciata scenica. Inoltre, sono del parere che la scena in questione fosse già sufficientemente carica di *pathos*, come sottolinea peraltro il metro lirico con cui Polimestore lamenta la sua disgrazia ai vv.1056-1106, e che quindi non fosse necessario un ulteriore incremento sotto questo aspetto.

In altre parole, in scena si viene realizzando non una rivelazione di quanto accaduto all'interno, bensì un semplice ingresso di personaggi, peraltro regolarmente annunciato dalle parole di Ecuba. E a questo punto si inserisce il discorso su Polimestore. Anche senza tenere conto delle indicazioni scoliastiche, il cui valore è, come si è detto più volte, variabile e quasi mai passibile di verifica, è chiaro che il verbo *στείχω* usato al v.1050 (*στείχοντα παραφόρω ποδί*) in riferimento al re, indica senza dubbio il moto *personale e autonomo* del personaggio e non può essere eventualmente riferito a un personaggio che stia procedendo sulla piattaforma veicolato dall'*ekkyklema*. Polimestore, dunque, procedeva *da solo* sulla scena e, in ogni caso, non vi giungeva insieme ai cadaveri dei figli¹⁸⁹.

Se così stanno le cose, un altro elemento decisivo viene acquisito *contro* l'uso dell'*ekkyklema* in questo passo. Infatti, mi pare poco probabile che Euripide rappresentasse questa scena in modo, diciamo così, *dissociato, ponendo cioè contemporaneamente su due piani drammaturgici diversi e separati nello spazio* i figli e Polimestore. Questo per due motivi:

1. Si sarebbe creata una confusione tra moduli drammaturgici diversi, un *ingresso* in scena regolarmente annunciato (Polimestore) e una *rivelazione* sulla scena di

¹⁸⁸ Non assolve a questa funzione neppure il v.1044, *ἄρασσε, φείδου μηδέν, ἐκβάλλων πύλας*; l'espressione semmai costituisce un primo indizio del fatto che di lì a breve Polimestore avrebbe di nuovo fatto il suo ingresso in scena.

¹⁸⁹ L'ingresso in scena di Polimestore presenta alcuni elementi in comune con quello di Edipo nell'epilogo dell'*Edipo re*: anche in quella tragedia, come si è visto, un personaggio esce dalla *skéné* cieco e come brancolante nel buio. Ebbene, un'espressione ricorre pressoché analoga nelle due tragedie: *ποῖ πᾶ φέρομαι* (*Ecuba*, v.1076); *ποῖ γὰρ φέρομαι*; (*Edipo re*, v.1308). Polimestore e Edipo si chiedono in preda all'angoscia dove mai stanno volgendo i loro passi. La situazione drammatica è analoga, pare quindi sensato ipotizzare una drammaturgia almeno paragonabile.

quanto avvenuto all'interno della *skéné* (il *tableau* con i cadaveri dei figli, sull'*ekkyklema*). Euripide è autore che ama disorientare lo spettatore e proporre soluzioni innovative, ma altro è fare uso in modo anche spregiudicato dei moduli drammaturgici, altro è confonderli nella stessa scena.

2. Dissociare le posizioni sceniche del re e dei cadaveri costituirebbe anche una sorta di infrazione rispetto alle modalità di impiego dell'*ekkyklema* quali fin qui si è tentato di delineare. Nei casi in cui si è ipotizzato l'impiego di questa macchina, infatti, tutti i personaggi coinvolti nella formazione del *tableau* che viene rivelato sulla scena fanno parte di quel *tableau* e si trovano sulla piattaforma dell'*ekkyklema*: si pensi a Clitemestra nell'*Agamennone*, a Oreste nelle *Coefore*, ad Aiace nell'*Aiace*, a Eracle nell'*Eracle*. Se veramente fosse impiegata la macchina per i cadaveri dei figli, anche Polimestore dovrebbe entrare in scena sulla sua piattaforma.

Dunque, la ricostruzione scenica più probabile a partire dalle evidenze testuali è la seguente:

- All'interno della facciata scenica si consumava la vendetta di Ecuba per mano delle donne troiane, che uccidevano i figli di Polimestore e accecavano lo stesso sovrano (vv.1034-1048).
- Polimestore usciva dalla facciata scenica brancolando nel buio, inveendo contro le autrici del massacro e contro Ecuba (v.1056).
- Contemporaneamente uscivano sulla scena le donne troiane (*mutae personae*) recando con sé ciò che gli spettatori riconoscevano come i cadaveri dei figli del re.

EURIPIDE, *Eracle*

Circa la datazione di questa tragedia, le posizioni critiche sono piuttosto varie, a seconda del criterio d'analisi. Con Lesky 1957, 178, Bond 1981, 30-33, Barlow 1996, 18 e, da ultimo, Burzacchini 1999, 83-85, ci sembra di poter dire che il criterio più adeguato per poter procedere ad una datazione ragionevolmente attendibile sia l'analisi metrica. Infatti, se seguiamo cronologicamente la produzione superstita di Euripide, notiamo un sempre maggiore ricorso alla soluzione del trimetro nelle tragedie più tarde: Bond quantifica il ricorso alla soluzione nei trimetri dell'*Eracle* al 21,5%, una percentuale prossima a quella che si riscontra nelle *Troiane*; ne consegue che la tragedia in questione deve essere considerata o immediatamente precedente o immediatamente seguente quella del 415, e sarà stata rappresentata in un arco temporale compreso tra il 416 e il 414¹⁹⁰.

La scena è ambientata a Tebe. La porta della facciata scenica rappresenta l'entrata del palazzo di Eracle. Nel corso del prologo (vv.1-106), gli antefatti sono chiariti dapprima da Anfitrione, padre di Eracle (vv.1-59), poi dalla moglie del figlio, Megara (vv.60-85): mentre Eracle, disceso nell'Ade in cerca di Cerbero, è assente da Tebe, un tiranno, Lico, ha ucciso Creonte, padre di Megara, si è impadronito del potere e minaccia di sterminare la famiglia dell'eroe: appunto il padre, la moglie e i figli; tutti costoro, nel frattempo, si sono rifugiati presso l'altare di Zeus, che si trova nelle vicinanze della facciata scenica. Dopo la parodo del Coro, in cui i vecchi tebani deprecano la loro incapacità ad aiutare la famiglia di Eracle (vv.107-139), giunge

¹⁹⁰ Altri hanno focalizzato l'attenzione sul contenuto. Tra questi, Wilamowitz 1889, II, 132-148 che, dopo un'articolata discussione concentrata prevalentemente sul valore politico della tragedia, propende per una datazione tra il 415 (anno delle *Troiane*) e il 421 (anno della pace di Nicia). Dal canto suo, Macurdy 1905, 60-61 ritiene che la datazione più probabile sia compresa tra il 420, cioè dopo la stipula del trattato di pace, e la battaglia di Mantinea del 418, quando la pace subì una rottura pressoché definitiva. Per Goossens 1962, 370, invece, la datazione più accreditata è intorno al 424: i vv.1334-1337, in cui Teseo promette a Eracle grandi onori ad Atene in cambio dell'aiuto ricevuto nel suo viaggio nell'Ade, avrebbero ispirato il passo dei vv.1048-1053 delle *Nuvole* di Aristofane (423), dove Fidippide, Strepsiade e Socrate assistono al dialogo tra il Discorso Giusto e il Discorso Ingiusto su quale sia, Eracle appunto, il migliore tra i figli di Zeus. Ma l'obiettivo difficoltà nel trovare un nesso tra i due passi ha spinto Avezzù 1998, 387 a ricordare che il passo delle *Nuvole* è l'espressione di un *topos* della cultura greca, non il riecheggiamento di un passo tragico, e che, inoltre, come la tradizione antica afferma, quella delle *Nuvole* in nostro possesso è una diversa stesura posteriore di qualche anno, il cui rapporto con la prima stesura rimane una *vexata quaestio*; semmai, occorrerebbe ribadire il fatto che il legame tra Teseo e Eracle è anche e soprattutto di ordine culturale: nel tempio di Efesto, comunemente detto *Theseion*, un ciclo scultoreo era dedicato ai due personaggi. A queste osservazioni si può aggiungere che, in effetti, il testo sembra confermare il valore panellenico della figura di Eracle: al v.1254 Teseo ricorda all'eroe, per convincerlo a non suicidarsi, che l'*Ellade* non potrebbe sopportare la sua perdita; ai vv.1309-1310, ancora più chiaramente, lo stesso Eracle si definisce "benefattore dell'*Ellade*" (εὐργέτης / Ἑλλάδος).

Lico, che disprezza la memoria di Eracle considerandolo un vile arciere (vv.160-164) e manifesta il desiderio di uccidere la di lui famiglia proprio nei pressi dell'altare; Megara si consegna al tiranno pur di garantire la salvezza dei figli e ottiene da esso, dopo un serrato dialogo, di poter rientrare nella reggia per indossare gli abiti funebri (v.347). Tuttavia, dopo il primo stasimo (vv.348-450) in cui sono ricordate nostalgicamente le imprese di un Eracle ormai creduto morto, quando il ritorno di Lico è imminente, l'eroe giunge in scena (v. 525), si informa dell'accaduto, organizza la vendetta ed entra nella reggia insieme ai suoi (v.636). Qui tende un agguato al suo nemico e lo elimina tra le grida di giubilo del Coro (vv.750-814). A questo punto, però, si verifica il secondo colpo di scena: mentre Eracle, all'interno della facciata scenica, sta effettuando un sacrificio agli dei, si rende visibile agli spettatori Iride (v.822), accompagnata da Lissa, che Era ha mandato per rendere folle l'eroe¹⁹¹. Lissa dichiara apertamente di eseguire l'ordine solo perché impostole da Era (vv.858-874). Mentre il Coro depreca il rovescio di fortuna che distrugge la famiglia di Eracle (vv.875-905), si odono dall'interno i pianti e le grida di Anfitrione (vv.886, 888, 891, 894, 899, 906-908); è un messaggero, che entra in scena al v.910, a raccontare l'accaduto (vv.922-1015): Eracle stava purificando la casa davanti all'altare di Zeus; improvvisamente l'espressione del suo volto viene stravolta dalla follia e, in preda ad essa, l'eroe ha creduto di intraprendere un viaggio alla ricerca di Euristeo e dei di lui figli per vendicarsene: su un carro inesistente afferma di aver raggiunto dapprima la città di Niso (vv.954-955), poi le piane boschive dell'Istmo (v.958) e infine Micene (vv.962-963). A quel punto, ha massacrato con l'arco la sua famiglia, tranne Anfitrione, credendo di infierire sui figli del nemico Euristeo; poi, colpito da Atena mentre si stava avventando contro il padre, è caduto al suolo battendo il dorso contro una colonna che giaceva sul suo basamento spezzata in due per il crollo del tetto (vv.1005-1009). A quella colonna l'eroe è stato legato dai servi (v.1010). Nel momento in cui si verifica l'apertura delle porte il Coro, in metro lirico, invita a prendere atto di ciò che viene rivelato: Eracle giace addormentato, attorniato dai cadaveri dei bambini e della moglie (vv.1028-1038). Ai vv.1039-1041, poi, il Coro stesso preannuncia in metro giambico l'entrata in scena di Anfitrione. Il vecchio invita i coreuti a fare silenzio per non svegliare il figlio che dorme (vv.1042-1044 e 1047-1051)¹⁹². Quando, però, s'accorge che egli sta

¹⁹¹ Come già più volte, i vv.822-874 di questa tragedia costituiscono un vero e proprio secondo prologo. Cfr. a questo proposito n.76 e n.119.

¹⁹² Un movimento scenico analogo ricorre nell'*Oreste* di Euripide, dove il Coro, all'inizio della *parodo* (v.140), si avvicina alla piattaforma scenica per sincerarsi delle condizioni di Oreste, il quale si trova disteso su un letto e sconvolto dal matricidio. Il Coro viene invitato da Elettra, che assiste il fratello e sta

riprendendo i sensi, viene colto da nuovo timore e manifesta il proposito di nascondersi all'interno della facciata scenica (v.1070). Al v.1089, dopo l'effettivo risveglio, l'eroe pronuncia le sue prime parole, e si dice sollevato nel rivedere la terra e la luce del sole, ma rimane turbato nel trovarsi legato a una colonna, attorniato da cadaveri, con le sue armi sparse a terra (vv.1089-1108). In un serrato dialogo con il padre (vv.1109-1144), l'eroe apprende le conseguenze della sua follia e, infine, dopo che Anfitrione lo ha esortato a prenderne visione (θέασαι τάδε τέκνων' πεσήματα, v.1131), riconosce con orrore i cadaveri dei figli e della moglie (v. 1132): per lavare l'onta di un crimine tanto efferato non resta che il suicidio (vv.1145-1151). Ma, mentre Eracle sta svolgendo le sue considerazioni, scorge in lontananza l'arrivo di Teseo (vv.1152-1153) e, per la vergogna, decide di coprirsi il capo con un manto (v.1158). Il sovrano ateniese entra in scena e chiarisce di essere venuto per garantire all'eroe il suo sostegno contro Lico (vv.1163-1171). Dopo questi versi di presentazione, Teseo si stupisce di trovare il suolo pieno di cadaveri (v.1172) e si chiede chi sia l'autore della strage. Nel successivo dialogo con Anfitrione, l'eroe chiede l'identità dell'uomo che giace in mezzo ai cadaveri (v.1189) e perché copra il capo con il mantello (v.1198). A questo punto, Anfitrione invita il figlio a mettere da parte la vergogna e a mostrare il volto all'amico Teseo (vv.1203-1204). In un accorato dialogo (vv.1230-1420), il sovrano ateniese riesce a convincere l'eroe a rinunciare all'ipotesi del suicidio e a seguirlo ad Atene, dove gli saranno tributati onori sia in vita che dopo morte. Eracle, dunque, nel corso di tale dialogo, abbandona il suo originario progetto per aderire a un nuovo ordine di valori, che lo porta a considerare come vero padre Anfitrione (v.1265) e come figlio proprio Teseo (v.1401). Prima di abbandonare la scena per seguire Teseo, l'eroe esorta più volte Anfitrione a provvedere alla sepoltura dei cadaveri dei figli e della moglie, concetto ribadito ancora al v.1422 (ἀλλ' ἐσκόμιζε τέκνα). Avvenuta tale sepoltura egli farà ritorno a Tebe.

vv.822-873.

Il primo problema scenico riguarda il passo dei, il cosiddetto 'secondo prologo'.

Riguardo all'entrata in scena di Iride e Lissa, Mastronarde 1990, 283 ipotizza l'uso del tetto da parte dei due personaggi, e movimenti di entrata e uscita tramite

aspettando l'arrivo di Menelao, a fare silenzio per non svegliare il malato. Su quel passo e sulle possibili relazioni con questo dell'*Eracle*, cfr. in particolare Willink 1986, 77, 140 e Medda 1999, 12-65.

mechané. In questo senso, sarebbero da considerare indizi i riferimenti contenuti ai vv. 817 (il Coro spaventato si chiede chi sia l'entità che si è resa visibile sul tetto della facciata scenica) e 872-3 (Lissa invita Iride a fare ritorno sull'Olimpo). Dal canto suo, Bond 1981, 280 aveva ipotizzato solo l'uso del tetto, e, seppur dubitativamente, escluso quello della *mechané*; lo studioso immagina che il riferimento al carro in relazione al movimento di Lissa (v.880) sia puramente metaforico e ritiene che sarebbe scenicamente possibile che "Iris goes off as she arrived, back to Olympos (872). Lyssa may do the same [...] but it would make a more effective contrast if she descended to ground level [...] and entered the palace".

In effetti, in base all'analisi del passo pare molto probabile l'uso della struttura scenica del tetto. Inoltre, l'impiego della macchina del volo potrebbe sottolineare il contrasto tra le parole del Coro e ciò che sta per accadere a seguito di questo improvviso e inquietante ingresso in scena di divinità. Alla macchina potrebbero alludere il riferimento all'Olimpo come destinazione di Iride, e (forse con qualche maggiore difficoltà) al carro di Lissa, sebbene quest'ultima tramite il carro stesso debba invece fare ingresso nella casa di Eracle. Si potrebbe risolvere questa difficoltà ipotizzando che il riferimento al carro sia scenografia verbale, ma questo potrebbe poi indebolire la validità del riferimento all'Olimpo, che invece è stato considerato significativo. Dall'altra parte, escludere l'uso della *mechané* non risparmia problemi di altra natura: se per Lissa possiamo ipotizzare con Bond che faccia ingresso in casa o retroscenicamente o addirittura dalla piattaforma, per Iride risulta difficile trovare una soluzione altrettanto plausibile. Se la *mechané* non era usata, il suo ritorno sull'Olimpo è del tutto affidato alla immaginazione del pubblico: come usciva di scena il personaggio? Le soluzioni che si prospettano non sono prive di un certo imbarazzo dal punto di vista drammaturgico: Iride scendeva sulla piattaforma scenica e si allontanava tramite una *eisodo*? oppure si allontanava retroscenicamente? e in questo caso, come veniva distinto questo movimento da quello di Lissa? Se davvero la *mechané* non era impiegata, la ricostruzione meno improbabile parrebbe quella che vede Iride allontanarsi retroscenicamente, mentre Lissa scendere (ma in che modo?) sulla piattaforma e dall'entrata fare ingresso nella facciata scenica che rappresenta la casa di Eracle. In questo caso, sia il riferimento all'Olimpo, sia quello al carro di Lissa sarebbero meramente metaforici, ornamentali, o, al più, esempi di scenografia verbale.

Su questa base potremmo ritenere **più plausibile la ricostruzione che prevede l'impiego della *mechané***. Alternativamente, Iride e Lissa, salite retroscenicamente sul

tetto della facciata scenica, uscivano poi di scena in questo modo: Iride ancora una volta facendo uso di ipotetiche scale retrosceniche, Lissa scendendo invece sulla piattaforma (ma non possiamo dire come) e da quella faceva ingresso nella facciata scenica.

vv.1028-1038

Il secondo problema scenico riguarda le modalità con cui si verificava la rivelazione dell'interno della facciata scenica dopo l'intervento in cui il Coro segnala l'apertura delle porte.

Per Pickard–Cambridge 1946, 112-113, Eracle e i cadaveri dei figli e della moglie divenivano visibili al pubblico, non tramite l'*ekkyklema* ma “still inside the open doors” (p.112), e questo per tre motivi fondamentali. Il primo è che Teseo, il quale giunge sulla scena al v.1163, comincia il suo dialogo con Eracle solo al v.1229, mentre già al v.1172, come si è visto, nota che “il suolo è pieno di cadaveri”: a parere dello studioso inglese, Teseo può cominciare il suo dialogo con Eracle solo quando si è gradualmente avvicinato alla facciata scenica, dove Eracle si era rifugiato. Il secondo si basa su una considerazione tecnica; è ritenuto difficile “the rolling out of *one* of the broken pillars of a shattered mansion”; secondo lo studioso, Eracle procedeva sulla piattaforma intorno al v.1125, cioè subito dopo essere stato liberato dai ceppi dal padre (v.1122) e rientrava all'interno della facciata scenica dopo aver annunciato l'arrivo di Teseo ai vv.1153-1154¹⁹³. Infine, perché quanto veniva rivelato fosse pienamente visibile, secondo lo studioso inglese poteva essere sufficiente “a reasonably high doorway” (p.113)¹⁹⁴.

La maggior parte degli studiosi, invece, ipotizza l'uso dell'*ekkyklema*. In particolare, Wilamowitz 1889 III, 222-223, nota come i vv.1028-1038 permettano di seguire concretamente l'apertura delle porte: “Die Tragiker pflegen das Aufgehen der Tür mit vielen Worten zu beschreiben, um die Zeit zu füllen, während das *Ekkyklema* hervorgerollt wird” (p.222). Questi versi, dunque, offrirebbero a dei tecnici addetti alla macchina il tempo materiale di portarla sulla piattaforma dopo l'apertura della porta e li accompagnerebbe nell'operazione. Dal canto suo, Arnott 1962, 86-87, fa giustamente

¹⁹³ Così già in Dörpfeld-Reisch 1896, 245, per i quali i cadaveri venivano portati sulla scena da attendenti, *mutae personae* per questo predisposte; lo stesso Eracle, fino al v.1089, doveva trovarsi addormentato nei pressi della porta centrale e procedeva sulla piattaforma solo dopo il suo risveglio.

¹⁹⁴ Un ultimo problema sollevato è il significato da attribuire a *πέδοι* (v.1172): sulla scorta di *ThGL*, VII, s.v. *πέδοι*, p.647, lo studioso inglese sottolinea che il termine è solitamente utilizzato per indicare non il pavimento di una casa, ma la terra in generale e che questo, tuttavia, non impedisce in alcun modo di pensare la scena come svolta all'interno della casa di Eracle, di cui il termine non poteva che indicare il pavimento.

presente che, ai vv.1069-1070, Anfitrione, terrorizzato dalla prospettiva dell'imminente risveglio del figlio e temendo la sua follia omicida, valuta la possibilità di fuggire e di andare a nascondersi all'interno della facciata scenica, cosa che sarebbe impossibile se, come sostiene Pickard-Cambridge, vi fosse Eracle attorniato dai cadaveri. Anche Hourmouziades 1965, 98-105, ritiene che la scena in questione contenga "the main features of all major ekkyklema-scenes" (p.98) e che Euripide dimostri chiaramente di seguire una "own technique" (p.98), per cui fa uso di questo espediente teatrale con pieno disinteresse per il realismo o la verosimiglianza. Hourmouziades ne sottolinea alcune caratteristiche. In primo luogo, l'entrata in scena della macchina è attesa dal pubblico ed è stata accuratamente preparata dalla *rhexis* del messaggero (vv.922-1015) che fornisce gli elementi necessari alla comprensione della successiva rivelazione; tutto ciò, naturalmente, ha creato nel pubblico la forte attesa di vedere che cosa sia realmente accaduto all'interno. Il drammaturgo, poi, affida ai vv.1028-1038, in metro lirico, il compito della descrizione dello spazio interno quale viene rivelandosi; proprio questi versi permetterebbero al pubblico di seguire l'*ekkyklema* mentre sta avanzando sulla piattaforma: effettiva apertura delle porte (vv.1028-1030), descrizione della posizione dei figli (vv.1031-1034), descrizione della posizione di Eracle (vv.1035-1038); ebbene, "the incidents related in the messenger's account have not been described as having occurred all in the same part of the interior" (p.99); infatti, continua lo studioso, il messaggero ha informato il pubblico e il Coro che il primo figlio giace morto vicino alla colonna (v.979), il secondo nei pressi dell'altare (v.984), il terzo insieme alla madre in una camera interna (vv.998-1000), Eracle è legato a una colonna spezzata (v.1010). L'*ekkyklema*, però, ci presenta tutti questi corpi giacenti attorno a Eracle e da questa osservazione Hourmouziades trae la conseguenza che la funzione della macchina è quella di presentare sulla scena uno "static tableau" (p.100), per rendere visibile al pubblico, in modo spettacolare, tutti insieme, gli elementi fondamentali della tragedia senza alcun interesse per la verosimiglianza. Va poi notato che l'entrata di Anfitrione è annunciata in trimetri (vv.1039-1041), mentre i vv.1028-1038 rappresentano una sequenza lirica: da questa differenza di metro, deduciamo, secondo lo studioso, che "Amphitryon is not a part of the tableau: he enters the stage after, not on the ekkyklema [...]. He serves as a sort of link between the chorus [...] and the persons on the platform" (p.100)¹⁹⁵. Secondo lo studioso, un'altra prova del disinteresse del poeta per

¹⁹⁵ Questa è, nella sostanza, la ricostruzione proposta anche da Bond 1981, 329-330. Secondo questo studioso, in particolare, le obiezioni di Pickard-Cambridge sopra riportate sono legate ad un principio di verosimiglianza che trascura quello ben più importante di "convention" (p.330); perciò, a proposito del

il realismo è, al v.1089, il riferimento che Eracle, svegliandosi, fa alla luce del sole, all'aria che di nuovo respira e alla terra¹⁹⁶. Del resto, l'ambiguità spaziale tra interno ed esterno è suggerita anche dai riferimenti all'interno della facciata scenica fatti nel corso di una scena che si suppone d'interno: come si è visto, al v.1070, Anfitrione, che vede Eracle prossimo al risveglio, valuta la possibilità di andarsi a nascondere sotto la porta della facciata scenica; al v.1422, poi, Eracle ordina al padre di "accompagnare dentro" i cadaveri dei figli (*ἐσκόμιζε*, dove, appunto, potrebbe essere il preverbo a suggerire il rientro nella facciata scenica).

A proposito di questo verso, poi, lo studioso avanza alcune importanti osservazioni. Anzitutto circa il movimento scenico: egli ritiene che il verso possa essere interpretato come l'ordine dato agli addetti per il rientro della macchina all'interno della facciata scenica, anche se, nota egli stesso, il verbo *κομίζω* è generalmente impiegato in connessione a cadaveri da accompagnare e non sarebbe perciò il verbo idoneo a indicare una reintroduzione della macchina nella *skené*. In ogni caso, impartito quest'ordine, Eracle si allontana con Teseo; secondo lo studioso, i due eroi erano da poco discesi insieme dalla piattaforma della macchina sulla quale Teseo doveva essere salito prima del v.1398, quando aveva aiutato l'amico a rialzarsi¹⁹⁷. Per Bond 1981, 415, addirittura, dopo le ultime parole di Eracle (v.1422) e il suo allontanamento con Teseo, Anfitrione sarebbe salito sulla macchina "vice Heracles" e su di essa sarebbe stato veicolato all'interno della facciata scenica¹⁹⁸. Anche Halleran 1985, 15-19 e 89 si è espresso a

problema tecnico della colonna spezzata da portare sulla scena con la macchina, ritiene che sull'*ekkyklema* fosse presente un qualche espediente che materialmente colonna non era, ma che, grazie alle descrizioni dei vv.1009-1012 e 1035-1038, gli spettatori potevano facilmente riconoscere come tale. A proposito poi del ruolo drammaturgico di Anfitrione, "link", secondo Hourmouziades, tra il *tableau* rivelato e il Coro, andrà ricordato che una funzione analoga possiamo assegnare anche a Tecmessa nell'*Aiace* e a Teseo nell'*Ippolito*.

¹⁹⁶ Tuttavia, a questo proposito convincenti appaiono le notazioni di Bond 1981, 342; lo studioso fa presente che "Earth, Sun and Zeus-Aether form a triad of elements to whom prayer had old been offered"; il riferimento ad essi, perciò, non costituisce di per sé una prova a favore di un'ambientazione esterna della scena.

¹⁹⁷ Allo stesso modo, ritiene lo studioso, doveva esservi salito anche Anfitrione per slegare il figlio dalle corde cui era avvinto (v.1122): "both Amphytryon and Theseus [...] ascend the platform and came into physical contact with the hero" (p.104).

¹⁹⁸ Queste ipotesi, tuttavia, sfuggono alle nostre possibilità di verifica. Che Anfitrione e Teseo entrino in contatto fisico con Eracle è fuori discussione: teoricamente, però, è anche possibile pensare che Eracle si trovasse non al centro della piattaforma dell'*ekkyklema*, ma al margine della stessa: in questo secondo caso, un semplice avvicinamento alla piattaforma poteva essere sufficiente.

Il v.1422 presenta anche un problema testuale: la lezione vulgata, *δυσκόμιστα γῆ* (con cui Eracle fa riferimento ai figli massacrati, che dovranno essere sepolti), non è accettata da Wilamowitz 1889, III, 279; lo studioso tedesco sottolinea come il verbo *εἰσκόμιζω*, composto con una preposizione di movimento, non possa costruirsi con un dativo, dato che, fra l'altro, non si tratta di una espressione proverbiale. La sua proposta è, perciò, di correggere il testo tradito in *δυσκόμιστ' ἄχῃ*, cioè letteralmente "dolori insopportabili" inteso come apposizione alla *actio* verbi. Per Hourmouziades 1965, 104, invece, la lezione tradita può essere conservata, facendo dipendere *γῆ* non dal verbo (dato che, appunto, si verrebbe a

favore dell'impiego della macchina; in particolare, lo studioso inglese nota come a differenza di altre tre tragedie di Euripide in cui si verifica la rivelazione in scena di un cadavere dopo una morte avvenuta retroscenicamente, nel caso dell'Eracle l'entrata sulla scena della macchina è segnalata unicamente da una sequenza lirica (vv.1028-1038)¹⁹⁹. Secondo Halleran, dal momento che “announcements in lyrics are quite rare”, si deve concludere che Euripide intende, per mezzo di essi, accrescere “the importance of the moment” (p.89).

Sul problema della relazione tra interno ed esterno, che in questa tragedia è parso particolarmente gravoso, è tornato anche Newiger 1989, 183-184: per lo studioso tedesco, è evidente che Eracle si trova bene in vista all'esterno sulla piattaforma scenica, dato che, come si è detto, al v.1089 si sveglia e vede i raggi del sole; ma, poiché è dato per assunto che l'*ekkyklema* rende visibile uno spazio *interno* occorre capire, secondo lo studioso, come fosse evitata questa sovrapposizione spaziale. La soluzione è che la mescolanza di interno ed esterno si può spiegare con il fatto che dietro la porta aperta è visibile una specie di peristilio o di cortile interno, ed in questo modo non c'è alcuna mescolanza di interno ed esterno (pp.183-184).

La ricostruzione scenica di Hourmouziades è rigettata anche da Di Benedetto-Medda 1997, 132-135, i quali, dopo avere a loro volta rilevato “la difficoltà costituita da un elemento architettonico interno della casa (la colonna) che verrebbe portato all'esterno della facciata della casa stessa” (p.132), analizzano il momento dell'entrata in scena di Teseo (v.1163): con questo movimento, la parte esterna della facciata scenica rimarrebbe attiva determinando una indesiderata sovrapposizione dello spazio extrascenico con quello interno evocato dall'*ekkyklema*. Perciò, più probabile pensare alla semplice rimozione di un drappo, “in modo da rivelare una parte piuttosto vasta dello spazio retrostante” (p.133).

In ogni caso, l'evidenza testuale è chiaramente a favore della visibilità dei cadaveri, non solo a una parte ristretta di pubblico (in sostanza, la *proedria*), come sarebbe nell'ipotesi di Pickard-Cambridge, ma a *tutto* il pubblico. A rendercene certi

ipotizzare la presenza di un hapax legomenon) ma dall'aggettivo verbale *δυσκόμιστα*: il significato sarebbe allora “pesi intollerabili anche per la terra che li dovrà portare dentro di sé”; dunque, secondo lo studioso, si deve concludere che a *γη* non va assegnato il significato di “sepolcro”, bensì quello generico di “terra”: non “portate alla tomba i figli, (peso) intollerabile”, ma “accompagna (alla tomba) i figli, peso insopportabile per la terra”.

¹⁹⁹ Lo studioso cita i vv.1049 ss. dell'*Ecuba*, 808 ss. dell'*Ippolito* (analizzati in precedenza) e 1172 ss. dell'*Elettra* (per cui cfr. il capitolo successivo), passi dove la rivelazione (a prescindere da come essa sia realizzata) è sempre preceduta da una sequenza in trimetri giambici.

non sono tanto i verbi indicanti una percezione visiva (questi potrebbero, come nel caso dell'*Aiace*, anche essere espedienti per una scenografia verbale), che pure ricorrono, ad esempio, al v.1028 e al v.1032 (*ἴδεσθε*), quanto la presenza di deittici nel passo dei vv.1028-1229: ai vv.1052-1053, in cui il Coro si riferisce alla strage compiuta da Eracle: *φόνος ὅσος ὄδ'...ἐπαιτέλλει*; in seguito al suo risveglio, Eracle viene dolorosamente invitato dal padre a prendere visione del suo operato (*θέασαι τάδε τέκνων πεσήματα*, v.1131) e, rendendosi conto dell'accaduto, ha una esclamazione di dolore (*Οἴμοι· τίμ' ὄψιν τήνδε δέρκομαι τάλας*, v.1132), dove, ancora una volta, il deittico fa riferimento ai cadaveri a lui vicini nel momento in cui parla. Analogamente, al v.1229, rivolto a Teseo, si riferisce ironicamente alla sua ultima 'impresa' con l'espressione *τόνδ' ἀγῶνα*. Lo stesso Teseo, peraltro, al momento della sua entrata in scena (v.1163), dopo alcuni versi che svolgono funzione di presentazione, si chiede costernato: *ἔα· τί νεκρῶν τῶνδε πληθύνει πέδον;* (v.1172), e, più in particolare, chi abbia ucciso *τάδε...τέκνα* (v.1174) e di chi sia moglie *τήνδε...ξυνάρορον* (v.1175). Poi, di nuovo riferendosi ai bambini massacrati, chiede ad Anfitrione, di chi siano *οἱ παῖδες οἶδε* (v.1181) e chi sia l'uomo in mezzo ad essi: *τίς ὄδ' οὖν νεκροῖς;* (v.1189).

Perciò, va escluso che Eracle fosse all'interno della facciata scenica e ne uscisse solo per pronunciare le proprie battute: da escludere, in particolare, il movimento che Pickard-Cambridge immagina compiuto da Eracle, il quale sarebbe uscito sulla piattaforma dopo essere stato slegato (v.1125) per rientrare nella *skéné* prima dell'arrivo di Teseo (v.1163); in una unità convenzionale come la tragedia, i movimenti dei personaggi sono sempre motivati e di norma annunciati da personaggi sulla scena (come infatti viene annunciato da Eracle l'arrivo di Teseo ai vv.1153-1154): questo presunto movimento di Eracle rimarrebbe del tutto ingiustificato e di esso non c'è alcun bisogno. In realtà, questa ipotesi serviva allo studioso inglese per risolvere un altro problema: perché Teseo, che giunge sulla scena al v.1163, dialoga con Eracle solo dal v.1229? A questo proposito, però, credo che il testo faccia chiaramente intendere la dinamica dell'azione scenica: in primo luogo si deve notare che Teseo, al v.1189, chiede l'identità del personaggio seduto in mezzo ai cadaveri, che noi sappiamo essere Eracle: l'eroe, dunque, non poteva essersi allontanato. Se il sovrano ateniese non lo riconosce immediatamente non è perché Eracle fosse lontano dal suo campo visivo, ma perché egli, come apprendiamo dai vv.1158-1159, ha voluto coprirsi il capo e nascondersi alla vista dell'amico. Inoltre, potremmo affermare che, anche se Eracle non si fosse coperto il capo, Teseo, sulle prime, avrebbe potuto ignorarlo ugualmente, perché, come già detto

nel capitolo sulle *Eumenidi*, il dramma attico conosce una regola che Mastronarde 1979, 25, Halleran 1985, 91 e Park Poe 1992, 127, definiscono “partial vision”: quando entra in scena, Teseo non nota subito né Eracle né i cadaveri, ma spiega in una battuta di otto versi (vv.1163-1171) il motivo della sua venuta. Solo dopo prende gradualmente coscienza dell’accaduto e nota la presenza dell’eroe (v.1189). Come rileva Halleran 1985, 91 “Theseus makes contact and realises what has happened only in stage”.

Riguardo, poi, alla presunta difficoltà tecnica, evidenziata da Pickard-Cambridge e da Di Benedetto-Medda, di portare sulla scena una colonna spezzata, si deve ritenere che neppure questa costituisca un ostacolo per l’impiego della macchina: concordo con Bond 1981, 329-330, nel ritenere che le descrizioni dell’interno dei vv.1009-1012 e 1035-1038 (a cui, come segnalato, si possono aggiungere anche le accurate notazioni che Eracle fornisce nel monologo successivo al suo risveglio, cioè ai vv.1089-1108) dovessero essere un aiuto per il pubblico a riconoscere come colonna ciò che materialmente colonna non era, ma solo un *espediente atto a significarla*. Ciò che va ribadito, dunque, è la necessità di non considerare l’*ekkyklema* come un espediente per una realistica rivelazione degli interni. Sulla scorta di Arnott 1962, 86 - 87 e Hourmouziades 1965, 98-102, si deve invece sottolineare ancora una volta il carattere convenzionale di tale macchinario. L’errore che va evitato, insomma, è proprio quello di considerare i fatti teatrali come fossero reali avvenimenti, con una logica rispondente a realtà. In particolare, Arnott 1962, 87, ritiene si debba superare “the common attitude that the *ekkyklema* was an apology for the Greek inability to show interiors on the stage”: perciò, egli conclude che chiedersi se il *tableau* di questa scena debba essere considerato interno o esterno genera solo confusione. La macchina serve per mediare il rapporto tra esterno ed interno, ma, una volta che la si usa, “serves merely as a focal point for the ensuing action” (p. 87): diventa perciò secondario proprio il fatto che ad essere rivelato è un interno.

Poste queste premesse, improbabile pare anche il tentativo di Newiger, che pure sostiene l’uso della macchina, di mediare il rapporto tra interno ed esterno in chiave realistica: per evitare sovrapposizioni tra i due livelli spaziali, egli postula che dopo l’apertura delle porte fosse visibile all’interno una sorta di peristilio o giardino interno. Ma lo studioso è piuttosto vago nell’espone questa sua teoria, che peraltro sembrerebbe prevedere un *doppio* movimento del *tableau* (dapprima verso l’ipotizzato giardino interno e poi verso la piattaforma), certamente una soluzione alquanto macchinosa e non

attestata nel teatro greco superstite²⁰⁰. Non è decisiva neppure l'obiezione di Di Benedetto-Medda, che vedono nell'uso dell'*ekkyklema* un motivo di indesiderata sovrapposizione tra interno ed esterno, causata dal fatto che sia lo spazio interno (tramite l'uso della macchina) sia quello extrascenico (per l'arrivo di Teseo) sono scenicamente attivi. Come ha ben sottolineato Hormouziades 1965, 104, da una parte, l'entrata della macchina era attesa dal pubblico (e, si potrebbe aggiungere, già a partire dal primo annuncio della follia di Eracle fatto da Iride a seguito della sua entrata in scena al v.822 e, poi, soprattutto, dopo le grida retrosceniche di Anfitrione ai vv.886, 888, 891, 894, 899, 906-908); dall'altra, una volta che si fa uso dell'*ekkyklema*, si crea una ambiguità spaziale che il poeta non si cura di dissolvere; a tal punto che quei corpi che, in realtà, come apprendiamo dal lungo racconto del messo, all'interno della casa giacevano in parti diverse, vengono presentati tutti insieme, in modo altamente spettacolare e patetico²⁰¹.

Riguardo, poi, al problema, sollevato da Pickard-Cambridge, del significato di *πέδοι*, si deve dire che, probabilmente, si tratta di un falso problema; infatti, come si ricava da *ThGL*, VII, p.647, s. v. *πέδοι* questo sostantivo “saepissime cum nominibus regionum, urbium, fluviorum coniungitur”. Ciò è confermato anche in *DELG*, II, p.867, dove si dà la possibilità che il termine significhi ‘pavimento’, ma solo nel caso di un santuario. Dunque, il significato del termine è assolutamente generico e non si intende con esso indicare una particolare relazione spaziale tra interno ed esterno: la traduzione italiana che meglio ne chiarisce il significato è quella di “terra”²⁰². Quand’anche il termine avesse avuto la valenza di indicare chiaramente un esterno, come per esempio potrebbe se traducessimo con ‘terreno’, la sua presenza sarebbe stata una chiara riprova del totale disinteresse del poeta per il realismo o la verosimiglianza.

In questo senso, infatti, vanno interpretati anche i riferimenti all'interno della facciata scenica fatti da personaggi che compongono il *tableau* presentato a partire dal v.1038; come si è detto, quello più chiaro si ha, al v.1070, quando Anfitrione manifesta il proposito di andare a nascondersi “sotto la porta” della facciata scenica per sfuggire

²⁰⁰ Un'ipotesi simile era stata proposta da Webster 1967, 49-50 per i vv.170 ss. dell'*Ippolito*. Si vedano in Belardinelli 2000, 247 i motivi per cui questa proposta è in quel passo (e in linea generale) inaccettabile.

²⁰¹ A proposito del numero dei cadaveri, poi, si dovrà concordare con Dale 1969 a, 264, la quale sottolinea il fatto che avrebbe rappresentato una difficoltà materiale di non poco conto portare sulla scena un numero così elevato di cadaveri per mezzo di attendenti (Eracle e i cadaveri dei tre figli e della moglie).

²⁰² Stando a Beck, s.v. *πέδοι* e a Allen-Italie, s.v. *πέδοι*, le attestazioni del termine in Euripide sono davvero numerosissime, sia nelle tragedie conservateci per intero che in quelle giunte in stato frammentario. In tutti questi passi, viene in ogni caso confermato il valore assolutamente non specifico del termine, il quale viene utilizzato generalmente in connessione con sostantivi come *γῆ* o *χθών*, oppure con nomi propri di città o di paese.

alla temuta follia di Eracle; meno chiara, invece, la situazione al v.1422, quando Eracle ordina al padre di ἐσκομίζειν τέκνισα; per Hourmouziades 1965, 104 (che, comunque, lascia aperto il campo ad altre ipotesi), dato che il verbo allude chiaramente a un movimento di rientro nella facciata scenica, l'ordine potrebbe essere interpretato come l'inizio del rientro dell'*ekkyklema* nella facciata scenica; tuttavia, questa connessione tra il verbo e la macchina viene, come si è visto, giustamente esclusa da Belardinelli 2000, 243-249, la quale, a proposito dell'*Ippolito*, nota come esso sia utilizzato nel primo episodio per indicare un semplice accompagnamento della nutrice (τήνδε κομίζουσι ἔξω μελάθρων, v.171) nei confronti di Fedra, che giace ammalata e velata in un letto portato sulla scena da inservienti e non dalla macchina²⁰³.

Nel caso dell'*Eracle*, però, l'uso dell'*ekkyklema* non pare debba essere revocato in dubbio: la macchina rappresenta il mezzo più idoneo a rappresentare questa scena, caratterizzata da uno “static tableau” (Hourmouziades 1965, 100) e da una forte carica emotiva e spettacolare. L'elemento spettacolare, peraltro, è in questa tragedia particolarmente forte, come ci confermano almeno due osservazioni: la prima è che, come notato a proposito delle ipotesi di Halleran 1985, 15-19, ad accrescere il *pathos* della scena in questione non concorre solo la composizione del *tableau* rivelato, ma anche la presenza dei soli metri lirici con cui viene accompagnato l'*ekkyklema* sulla scena (vv.1028-1038) e la contemporanea assenza di un eventuale ordine di apertura delle porte in trimetri giambici; ciò doveva rendere questa entrata in scena improvvisa e, per questo, estremamente efficace dal punto di vista scenico; la seconda si basa sulla considerazione del significato del verbo θεάομαι (v.1131), con cui Anfitrione (vero e proprio ‘link’ tra il *tableau* rivelato, il Coro e il pubblico) invita il figlio a prendere visione dell'amaro spettacolo da lui stesso prodotto²⁰⁴. Come risulta dall'analisi di questi passi, il contesto in cui il verbo è usato è sempre caratterizzato da grande *pathos*²⁰⁵; il

²⁰³ Ciò è confermato da DELG, I, p.560, s.v. κομέω, in cui si sottolinea il fatto che da un originario significato di “se prendre soin de quelque chose”, si è poi sviluppato il valore di “escorter”, cioè propriamente “accompagnare”; risulta chiaro, allora, che il verbo non pare idoneo ad indicare i movimenti dell'*ekkyklema* sulla piattaforma scenica.

²⁰⁴ Infatti, secondo ThGL, V, p.267, s.v. θεάομαι, il significato del verbo è “studiosè spectare et contemplare”. Più precisamente, Mügler 1964, s.v. θεᾶσθαι, p.197, riferisce che il verbo indica “l'inspection prolongée d'une scène ou d'une situation, ou la réflexion des choses vues”. Inoltre, come si ricava da Allen-Italie, s.v. θεάομαι, esso ricorre in Euripide in altri quattro passi (un quinto, quello di *Or.* 911, è da più studiosi considerato interpolato): *Ion* 232 (πάντα θεᾶσθε...ὄμμασι), *IA* 1451 (προέλκυσαι νιν ἕστατον θεωμένη), *Hec* 1155 (κάμακα θρηκίαν θεώμεναι), *Hipp* 661 (θεάομαι...πως νιν προσόψη).

²⁰⁵ *Ion.* 232: dopo la parodo in cui il Coro ha ammirato la bellezza delle metope del tempio di Delfi riguardanti il passato mitico dei Greci (vv.184-218), il corifeo chiede a Ione se è possibile entrare all'interno, dove è custodito l'ὄμφαλός sacro ad Apollo (vv.222-223); il giovane risponde che prima è necessario compiere tutti i riti prescritti (vv.226-229), poi, una volta che sarà all'interno, esorta il Coro a

suo impiego in questo passo contribuisce una volta di più a sottolineare il carattere eccezionale e, perciò, altamente drammatico della scena in questione, vero punto nevralgico della tragedia. Perciò, in sostanza, si dovrà ritenere che in questo specifico caso il verbo *κομίζω*, che pure, come si è detto, in composizione con *εἶς*, alludere a un rientro dei personaggi nella facciata scenica, non abbia qui alcun valore scenico, né a favore né contro l'uso della macchina: il suo significato sarà quello di “pensa tu alla sepoltura dei figli”²⁰⁶; peraltro, Eracle vi aveva già fatto riferimento più volte nei versi precedenti (e precisamente ai vv.1360, 1364, 1390).

In conclusione, la seguente sembra essere la ricostruzione scenica più plausibile:

- Ai vv.886, 888, 891, 894, 899, 906-908 si avvertivano le grida retrosceniche di Anfitrione.

- Al v.910 entrava in scena un messaggero, che descriveva quanto accaduto all'interno della facciata scenica e, in tal modo, preparava il pubblico e il Coro alla successiva rivelazione del tableau.

- Ai vv.1028-1038 il Coro descriveva in metro lirico l'apertura delle porte della *skéné* e l'avanzamento dell'*ekkyklema* sulla piattaforma, invitando a prendere atto del terribile spettacolo che veniva rivelato.

- Ai vv.1039-1041 il Coro stesso annunciava (in metro giambico) il successivo ingresso di Anfitrione.

- Al v.1152, Eracle, risvegliatosi, annunciava l'ingresso in scena (probabilmente da una delle *eisodoi*) di Teseo.

- Con ogni probabilità, sia Anfitrione che Teseo entravano in diretto contatto fisico con Eracle. Questo non significa che salissero sulla piattaforma dell'*ekkyklema*. Infatti, a questo scopo poteva essere sufficiente un avvicinamento alla piattaforma della

“guardare” tutto ciò che è permesso. Il verbo ben si addice ad una atmosfera sacrale. *IA*, 1451: Ifigenia, che sta per essere sacrificata, si profonde in un'appassionata *sticomitia* con la madre, la quale, appunto, chiede alla figlia di lasciarsi guardare un'ultima volta. *Hec.* 1155: Polimestore, nel lungo monologo dei vv.1132-1182, spiega ad Agamennone come Ecuba si sia vendicata dell'uccisione di Polidoro; racconta, in particolare, come fosse stato introdotto con l'inganno nella reggia insieme ai figli e come poi le *Τρώων κόραι*, avessero provveduto a immobilizzarlo mentre guardavano intensamente la sua veste straniera e uccidevano i di lui figli sotto i suoi occhi. In questo passo, dunque, il verbo indica il particolare odio che le *κόραι* provavano per Polimestore. *Hipp.* 661: dopo che Ippolito ha saputo dalla nutrice dell'amore di Fedra nei suoi confronti, pronuncia un lungo monologo (vv.616-667), in cui, tra l'altro, manifesta il desiderio di andarsene fino al ritorno di Teseo (vv.659-660); tornerà solo per vedere con che coraggio le due donne guarderanno in faccia l'uomo. In questo caso, il verbo si addice ad una situazione di grande *pathos* e di estrema concitazione, data la gravità della colpa da confessare a Teseo.

²⁰⁶ Per questo motivo la traduzione migliore del passo è quella di Musso 1993, II, 320 e Mirto 1997, 280, e cioè “seppellisci i figli”, senza dare all'espressione un valore scenico in relazione alla reintroduzione della macchina nella *skéné*, come invece fanno, tra gli altri, anche Way 1950, 247 e Buschor 1972, 188.

macchina, dove Eracle poteva anche essere collocato di lato rispetto agli altri componenti del *tableau*.

Vale appena la pena sottolineare che l'ipotizzato impiego della *mechané* e dell'*ekkyklema* nello stesso dramma pone l'*Eracle* accanto all'*Ippolito*, facendone, allo stesso modo, una pietra miliare nella storia del teatro classico.

SOFOCLE, EURIDIPE: *Die beiden Elektren*

La definizione dei rapporti temporali tra le *due Elettre* è una delle massime *cruces* in campo filologico, su cui molto si sono affaticati gli studiosi²⁰⁷.

Per quanto riguarda l'*Elettra* di Sofocle, gli studiosi sono generalmente concordi nell'assegnare la tragedia all'ultimo periodo della produzione sofoclea, intorno al 415 per intenderci, anche se oggi non vengono più ritenute decisive in questo senso le argomentazioni con cui già Jebb 1894, 56 la datava tra il 420 e il 414.

A proposito dell'*Elettra* di Euripide, invece, alcuni studiosi, tra cui Kaibel 1896, 54-63, Denniston 1939, 33-39, Vögler 1967, 52-85, hanno creduto di leggere nel testo allusioni ad eventi contemporanei: i vv.1347-1348 (in cui i Dioscuri fanno riferimento a un loro intervento in una spedizione militare nel mare di Sicilia) sarebbero una chiara allusione alla spedizione di soccorso in Sicilia che Atene aveva affidato a Demostene nel 413. Inoltre, i vv.1279-1283 sarebbero un annuncio del tema trattato da Euripide nell'*Elena* del 412²⁰⁸. Secondo altri, invece, il criterio più attendibile è un'analisi metrica della tragedia: è generalmente riconosciuto che Euripide fa più largo uso di trimetri giambici sciolti nelle opere più tarde; Zuntz 1955, 64-71 fa notare come la percentuale delle soluzioni dell'*Elena* del 412 sia del 27,5%, mentre nell'*Elettra* essa è solo del 16,9%. Perciò, lo studioso ritiene che la tragedia vada retrodatata almeno fino al 420, a meno che non si debba pensare a una voluta arcaicizzazione in relazione all'*Elettra* di Sofocle. Sono favorevoli alla retrodatazione della tragedia, fra gli altri, Webster 1967, 143, Di Benedetto 1971, 209, Basta Donzelli 1978, 27-71.

²⁰⁷ Per un esauriente riassunto dello *status quaestionis*, cfr. Finglass 2007, 1-4. Chi afferma la priorità di Sofocle ritiene che le analogie strutturali tra le due tragedie siano dovute a una ripresa che del tema, già trattato da Eschilo e Sofocle, aveva fatto Euripide (si vedano a questo proposito, tra gli altri, Wilamowitz 1889, 55-80, Vahlen 1891, 351-365, Jebb 1894, 56-57, Kaibel 1896, 56-63, Steiger 1897, 561-600, Denniston 1939, 33-39, Friss Johansen 1964, 9-32, Vögler 1967, 52-85). Come sottolineava Jebb 1894, 56, se si postula la priorità di Sofocle si delinea un più chiaro sviluppo ideologico, a partire da Eschilo per giungere a Euripide: dalla vendetta di Oreste considerata giusta nelle *Coefore*, alla condanna di Apollo come dio non saggio nell'*Elettra* euripidea. Ma, nota giustamente Garzya 1962, 90 n.25, anche questo ragionamento è controvertibile: infatti, alcuni studiosi hanno sostenuto che l'*Elettra* di Sofocle sia stata scritta in reazione alla blasfema definizione che Euripide, per bocca dei Dioscuri aveva dato di Apollo (v.1246); per Wilamowitz 1883, 214-263, Perrotta 1935, 363-404 e Kamerbeek 1974, 7-8, inoltre, il ricorso della monodia nel prologo e della *parodo* in forma commatica sarebbe un chiaro indizio della priorità di Euripide, da cui Sofocle avrebbe attinto queste possibilità tecniche.

²⁰⁸ Ma per Spranger 1925, 126-127, l'argomento è controvertibile: i vv.1279-1283, allora, sarebbero non un annuncio dell'argomento di una prossima tragedia, ma una ripresa, una citazione di una già rappresentata; per questo l'autore propone una datazione intorno al 410, comunque dopo il 412, anno dell'*Elena*. Per una rassegna delle testimonianze scoliastiche che inducono gli studiosi a datare l'*Elena* al 412 si vedano Dale 1967, 24-28 e Kannicht 1969, 78-87.

1. Elettra di Sofocle

La facciata scenica rappresenta il palazzo reale degli Atridi a Micene. Nel prologo (vv.1-120), sono attivi nei pressi del palazzo Oreste, Pilade, muta persona, e il pedagogo di Oreste, il quale annuncia ai due giovani che sono finalmente giunti in Argolide (vv.1-22). Oreste ricorda l'oracolo ricevuto a Delfi da Apollo (vv.32-35) e la linea d'azione, studiata insieme ai compagni, per compiere la vendetta: si fingeranno stranieri fociasi che vengono a Micene da parte di Fanoteo, sovrano di Crisa in buone relazioni con Egisto, per raccontare la presunta morte di Oreste negli agoni pitici e consegnarne le ceneri (vv.44-50). La rhesis di Oreste è interrotta dalle grida retrosceniche di Elettra (v.77): allora, insieme a Pilade e al pedagogo, il giovane esce di scena per recarsi alla tomba del padre, posta nello spazio extrascenico. Frattanto, Elettra è giunta sulla scena e, in una disperata monodia (vv.86-120), esprime il suo dolore per la impossibilità di vendicare il padre Agamennone. Segue la parodo commatica, in cui il corifeo, dialogando con Elettra, le esprime la solidarietà del Coro delle donne di Micene (vv.121-250). Dopo che Elettra ha pronunciato il monologo dei vv.254-310, in cui lamenta lo stato di servitù cui è di fatto costretta, giunge sulla scena la di lei sorella Crisotemide (v.328): costei la esorta ad adeguarsi alla situazione e ad accettare il potere di Egisto e Clitemestra, se vuole aver salva la vita (vv.328-340). In un serrato dialogo, ciascuna espone i motivi della propria posizione: in particolare, Elettra manifesta la risoluta volontà di vendicare da sola l'assassinio del padre (vv.341-416). In seguito, Crisotemide riferisce di aver ricevuto da Clitemestra l'ordine di versare libagioni sulla tomba di Agamennone, che la donna aveva veduto in sogno ancora vivo (vv.417-430); ma Elettra riesce a convincerla a non esaudire i voti della madre e a pregare, invece, per il ritorno di Oreste (vv.431-463). Dopo lo stasimo in cui il Coro preannuncia la vendetta imminente (vv.472-515), si ha l'entrata in scena di Clitemestra con offerte votive per Apollo, il cui altare è nei pressi della facciata scenica (v.516): segue un duro scontro tra madre e figlia; alle accuse di quest'ultima, la prima si difende proclamando la necessità della sua vendetta, volta a riscattare il sangue di Ifigenia (vv.516-659). Al v.660, secondo il piano prestabilito, giunge sulla scena il pedagogo di Oreste travestito da messaggero focese, il quale dichiara di venire da Crisa a Micene da parte di Fanoteo per informare i sovrani che Oreste è morto (vv.670-673). Segue il dettagliato racconto della presunta morte del giovane agli agoni pitici (vv.680-763). Clitemestra manifesta dapprima segni di cordoglio per colui che era

comunque suo figlio (vv.766-771), poi dichiara che la morte di Oreste le ridona la tranquillità perduta (vv.786-787); dall'altra parte, invece, Elettra sente venire meno tutte le possibilità di riscatto e si vede costretta a eterna vittima della solitudine (vv.804-822): vani sono i tentativi di consolarla da parte del Coro nel dialogo lirico dei vv.823-870. Ma al v.871 irrompe sulla scena la sorella Crisotemide, la quale riferisce gioiosamente che la tomba di Agamennone recava tracce straniere ed era già stata onorata da altri: alla base della stessa aveva trovato un ricciolo di capelli che può essere solo di Oreste (vv.894-919). Ma Elettra ne smonta le argomentazioni riferendole le parole del messo focese; quindi propone di passare all'azione: uccideranno loro stesse gli adulteri (vv.920-939). Crisotemide, tuttavia, taccia di follia la sorella, cerca invano di persuaderla a non rischiare la vita e si allontana (vv.947-1057). Dopo lo stasimo in cui il Coro lamenta la solitudine cui Elettra è costretta dal fato (vv.1058-1097), entra in scena Oreste (travestito da abitante di Crisa) con Pilade e due attendenti che portano l'urna funebre (v.1098). Poi, in seguito al monologo in cui Elettra manifesta tutto il suo affetto per il fratello che crede morto (vv.1126-1170), in un emozionante crescendo, Oreste rende possibile il riconoscimento (vv.1176-1226); la gioia dei fratelli è, però, di breve durata: il pedagogo entra in scena al v.1323 e li esorta a non perdere l'occasione propizia della assenza di Egisto per eliminare la madre (vv.1364-1371). Al v.1375, Oreste e Pilade rientrano nella facciata scenica; vi rientra anche Elettra, dopo aver rivolto un'ultima invocazione ad Apollo (vv.1376-1383). Dopo lo stasimo in cui il Coro prevede l'avvento delle Erinni (vv.1384-1397), Elettra rientra in scena (v.1398) e informa il Coro che Oreste e Pilade stanno compiendo la vendetta: dall'interno della facciata scenica si odono a più riprese le grida di Clitemestra (v.1404, vv.1409-1411, vv.1415-1416), mentre dalla piattaforma Elettra incita i vendicatori a non avere pietà. Al v.1422 Oreste e Pilade raggiungono sulla scena la sorella per rassicurarla dell'esito della loro azione; ma, ai vv.1428-1429, il Coro preannuncia l'arrivo di Egisto, avvertito della presunta morte di Oreste: quest'ultimo, allora, si nasconde, insieme a Pilade, *κατὰ ἀντιθύρων* (v.1433)²⁰⁹. Egisto giunge sulla scena al v.1442, in cerca degli amici foci. Dopo uno scambio di battute con Elettra (vv.1448-1457), in cui la ragazza preannuncia ambiguamente la prossima

²⁰⁹ Come sottolinea e Kamerbeek 1974, 185, sulla scorta di Jebb 1894, 191, non si può dire con esattezza che cosa si voglia indicare con l'espressione *ἀντιθύρα*; entrambi gli studiosi, però, ritengono che il significato sia quello di 'vestibolo', e si debba pensare, dunque, a una entrata all'interno della facciata scenica. L'uso di *κατὰ* con il genitivo denoterebbe un movimento verso il basso che Oreste e Pilade compirebbero all'interno della *skéné*: i due, allora, probabilmente, si 'accucciavano' per nascondersi appena dentro la facciata scenica.

visione di una ἄγγελος θεά (v.1455), l'uomo ordina di fare silenzio e di aprire le porte (v.1458) perché tutti vedano e traggano la giusta lezione dagli avvenimenti, vv.1460-1464). In seguito all'apertura delle porte, un cadavere velato diviene visibile ai personaggi sulla scena: alla vista del cadavere, Egisto ha una esclamazione di angoscia (δέδορκα φάσμα, v.1465) come presagendo la sventura prossima; in seguito, ordina che al cadavere venga tolto il κάλυμμα che lo ricopre (v.1468). Oreste, che è sempre travestito da messaggero focese, risponde che provveda lui stesso (v.1470). Egisto accetta e chiede intanto ad Elettra di chiamare Clitemestra, che crede all'interno del palazzo (v.1473). Ma al v.1475 il sovrano comincia a scoprire la verità, fino alla piena comprensione dei fatti ("ora ho capito il discorso", v.1479): non è di Oreste il cadavere che gli sta davanti, bensì proprio della regina (vv.1479-1480). Elettra esorta Oreste a troncargli sul nascere i tentativi di resistenza di Egisto (vv.1483-1490); lo stesso Oreste intima all'uomo, che tenta di convincerlo a salvargli la vita, di entrare nella reggia senza discutere (χωροῖς ἀν' εἴσω σὺν τάχει; v.1491), e gli annuncia che morirà proprio lì dove era stato ucciso Agamennone (vv.1495-6). Oreste ed Egisto, dunque, rientrano nella facciata scenica dopo che Oreste ha ricordato al nemico che morire è la sorte di chi ha violato le leggi (vv.1503-1507).

vv. 1458 ss.

Gli studiosi sono concordi nel ritenere che il cadavere di Clitemestra fosse visibile al Coro e agli spettatori, dopo l'ordine di apertura delle porte dato da Egisto (v.1458). Tuttavia, controversi rimangono, da una parte, il destinatario dell'ordine del v.1458 e soprattutto, dall'altra, le modalità in cui la rivelazione dell'interno si esplicava.

A proposito del primo punto, Kaibel 1896, 295, Wilamowitz 1917, 226 e Kells 1973, 224, ritengono che l'ordine del v.1458 avesse come unico destinatario Elettra: con il v.1464 (τελεῖται τὰπ' ἐμοῦ), la ragazza indicherebbe, dunque, di aver assolto il compito assegnatogli. Invece, secondo altri studiosi²¹⁰, con tale verso Elettra indicherebbe che ha adempiuto i suoi doveri non in relazione all'ordine di apertura delle porte (v.1458), ma alle ultime parole pronunciate da Egisto ai vv.1462-1463, in cui il sovrano si auspicava che la vista del cadavere di Oreste servisse ai suoi sudditi per rafforzare la loro fedeltà nei suoi confronti e abbandonare progetti di vendetta. A favore

²¹⁰ Tra cui Jebb 1894, 195, Romagnoli 1926, 99, Mazon 1958, 191, Buschor 1959, 253, Willige 1967, 541, Schadewaldt 1968, 288.

di quest'ultima interpretazione si possono aggiungere anche notazioni tecniche. Come si è già ricordato nel capitolo sull'*Aiace*, le porte greche si aprivano tutte verso l'interno; perciò, è ragionevole pensare che anche quelle della piattaforma scenica si aprissero in tal modo: l'ordine dunque, come sottolinea Kamerbeek 1974, 188, poteva anche essere astrattamente indirizzato ad Elettra, ma veniva concretamente espletato da "stage-servants" dall'interno della facciata scenica. Inoltre, occorre tenere presente che Elettra, benché disprezzata e messa da parte a causa della fedeltà alla memoria del padre, era comunque un membro della famiglia regnante: non è probabile che a lei fosse comandato di ottemperare a un compito umile come quello in questione. Come si è già detto anche per l'*Aiace* sulla scorta di Bain 1981, 3 "most of the orders received by mutes are given by social superiors". Tale sembra essere la situazione di questo passo: Egisto al v.1458 ordina a degli attendenti di scena, presenti all'interno della facciata scenica, di aprire le porte e si augura che la vista del cadavere rafforzi la fedeltà dei sudditi nei suoi confronti; a questo punto, Elettra afferma, mentendo, che lei, per quel che la riguarda, ha già adempiuto a questa speranza del sovrano.

Per quanto poi riguarda il secondo punto, l'uso dell'*ekkyklema* per la rivelazione del cadavere di Clitemestra viene escluso da Bethe 1896, 105, da Kaibel 1896, 295 e, da ultimi, da Di Benedetto-Medda 1997, 107: questi studiosi ritengono che fosse sufficiente la semplice apertura delle porte della facciata scenica²¹¹: Di Benedetto, in particolare, conclude che "il cadavere si trovava, dunque, subito dietro la porta" ed è lì che Egisto, vittima dell'inganno di Oreste, ne scopre l'identità dopo aver rimosso il *κάλυμμα*. Jebb 1894, 38 e Pickard-Cambridge 1946, 110-111, invece, pensano che il corpo di Clitemestra dovesse trovarsi, in seguito all'ordine di apertura delle porte, sulla piattaforma, dove Egisto si aspettava di vederlo; per questi due studiosi, però, era sufficiente un feretro portato sulla scena da attendenti.

L'impiego della macchina è invece ipotizzato dalla maggioranza degli studiosi²¹². Tra questi, Wilamowitz 1917, 225-227, ritiene che, in seguito all'apertura delle porte, iniziata dopo l'ordine di Egisto (v.1458), il Coro e il pubblico vedessero avanzare sulla scena, sull'*ekkyklema*, il cadavere della regina. Secondo questo studioso, poi, anche i

²¹¹ Così intendono alcuni traduttori, tra cui Romagnoli 1926, 99, Storr 1951, 247, Bushor 1959, 253, Willige 1966, 541 e Paduano 1982, 619.

²¹² Si vedano, tra gli altri, Reinhardt 1947, 171, Arnott 1962, 85, Kells 1973, 224-225, Kamerbeek 1974, 192 e Newiger 1989, 182, i quali postulano l'impiego della macchina senza, però, motivare la loro posizione. Tra i traduttori della tragedia, è di questo parere Masqueray 1922, 264. Da ultimo, si è espresso a favore dell'uso dell'*ekkyklema* anche Finglass 2007, 525-528.

protagonisti di questa scena conclusiva del dramma, cioè Oreste, Pilade (entrati a piedi sulla scena dall'interno della *skéné*) ed Egisto devono essere saliti, in un determinato momento, sulla macchina: in questo modo acquisterebbero senso i vv.1468-1475, in cui Egisto, dopo aver rimosso il *κάλυμμα* che copriva il cadavere, ne apprende la reale identità. Poi, al v.1491, Oreste intima ancora una volta ad Egisto di entrare nella reggia, e questo sarebbe il segnale per l'operazione di rientro dell'*ekkyklema* all'interno della facciata scenica, dove anche i personaggi rientrerebbero veicolati dalla macchina. Per lo studioso tedesco, due sono gli aspetti da sottolineare: il primo è che si verifica una contraddizione: l'*ekkyklema* ha reso visibile l'interno della reggia, dove è stata uccisa Clitemestra, ma Egisto viene invitato da Oreste (vv.1492-1493 e 1495-1496) proprio a entrare all'interno della facciata scenica. Ma, nota, la contraddizione è soltanto apparente: se è vero che la macchina rivela un interno, non si deve però dimenticare che la rivelazione è sempre fatta nell'ambiente esterno della piattaforma; tale ambiguità spaziale è ineludibile e, del resto, dobbiamo concludere che non creasse alcun problema al pubblico. Il secondo aspetto è quale significato assegnare al dialogo tra Oreste ed Egisto che precede il rientro nella facciata scenica e la chiusura finale delle porte. Secondo Wilamowitz, tale dialogo, non funzionale all'avanzamento dell'azione scenica, sarebbe l'espedito drammaturgico per mezzo del quale il poeta riempie materialmente il tempo necessario a che la macchina sia ricondotta all'interno della facciata scenica.

Condivide queste affermazioni Perrotta 1935, 322, il quale sottolinea che la scena conclusiva “senza efficacia drammatica e senza psicologia, deve certo la sua ragion d'essere a necessità di tecnica teatrale: occorre dar tempo alla macchina, che l'aveva condotto sulla scena, di ricondurre dentro il cadavere di Clitemestra”: il rientro della macchina sarebbe iniziato non ai vv.1492-1493, ma dopo i vv.1483-1484, in cui Elettra, in un breve monologo, esorta il fratello a non permettere che Egisto faccia loro perdere altro tempo.

Per Taplin 1989, 105, infine, a confermare che la scena si svolgeva sulla piattaforma scenica con il cadavere velato sull'*ekkyklema*, sono i continui riferimenti all'interno della *skéné* nei vv.1482-1496 e, in particolare, la volontà di Oreste di uccidere Egisto proprio nello stesso luogo dove era stato colpito il padre.

Certamente, la presenza del cadavere sulla scena è confermata dalle evidenze testuali; a rendercene sicuri non sono tanto i verbi di percezione visiva (v.1459, *ὄρᾱν*; v.1465, *δέδορκα*; v.1475, *τί λείσσω*), che potrebbero anche essere espedienti di una

scenografia verbale, quanto soprattutto il fatto che, al v.1459, il sovrano vi si riferisce con il deittico; al v.1470, poi, anche Oreste si riferisce con il deittico all'azione dello svelamento del cadavere: *οὐκ ἐμὸν τόδι ἀλλὰ σόν*, cioè “non è compito mio questa cosa (scil. “scoprire il cadavere”), ma tuo”. Infine, la presenza degli attori bene in vista al centro della piattaforma scenica è suggerita, come nota Taplin 1989, 105 anche dalle espressioni con cui si fa riferimento a un imminente rientro nella facciata scenica (vv.1491-1493), dove Oreste intende uccidere Egisto. Tutto questo non avrebbe senso se i personaggi si trovassero dentro o appena nei pressi della porta della facciata scenica. Perciò, si deve escludere anche che il cadavere venisse presentato al pubblico mediante la semplice apertura delle porte. L'evidenza testuale è, al contrario, a favore della presenza del cadavere di Clitemestra sulla piattaforma scenica e della sua piena visibilità a tutti gli spettatori (e non solo a una parte ristretta di essi, in pratica la proedria, come sarebbe con l'apertura delle porte); del resto, come sottolineano Perrotta 1935, 322, ma anche gli stessi Di Benedetto-Medda 1997, 291, la trappola di Oreste, che vuol far passare il cadavere di Clitemestra per il suo, rende necessario che esso sia materialmente presente sulla scena; e infatti, è sulla scena che Egisto ne scopre la vera identità, dapprima ordinando a Oreste di scoprirlo (v.1468), poi, dopo il rifiuto di Oreste (*αὐτὸς σὺ βάσταζε*, cioè “fallo tu stesso”, v.1470) procedendo in prima persona (*κάπιπείσομαι*, v.1472)²¹³.

Una volta dimostrata la presenza del cadavere di Clitemestra bene in vista sulla scena, sulla scorta anche delle osservazioni di Finglass 2007 525 ss., si deve dire anche che non pare condivisibile l'opinione di Bethe 1896, 105, secondo cui l'ordine di apertura delle porte al v.1458 non avrebbe “keine Bedeutung” in relazione all'uso dell'*ekkyklema*; in realtà, come hanno giustamente ricordato Di Benedetto-Medda 1997, 289, a proposito dei rapporti tra esterno ed interno, la presenza delle grida retrosceniche (qui ai vv.1404, 1409-1411, 1415-1416) in connessione con eventi violenti costituisce un chiaro legame tra i due livelli spaziali e anche un preannuncio di una prossima rivelazione sulla scena. Dunque, l'ordine di apertura delle porte, lungi dall'essere privo di significato, è, semmai, un elemento importante nella preparazione della successiva scena d'interno rivelata al pubblico. Un altro chiaro indizio a favore dell'impiego della

²¹³ Per un'ampia trattazione sul modulo scenico del cadavere portato sulla scena (velato o meno) dopo la morte (extrascenica o retroscenica) e sui passi dove esso è impiegato, si vedano Di Benedetto-Medda 1997, 285-293. Nel passo in esame, in particolare, si dovrà concordare con gli studiosi italiani nel ritenere che l'espedito del velo sopra il morto “assolve la funzione di evidenziare la trappola entro la quale viene irretito Egisto, che in un primo momento si illude si tratti del cadavere di Oreste e solo dopo scopre la verità (che prelude alla sua stessa morte)” (p.291).

macchina in questa scena è da ravvisare al v.1455: dopo l'arrivo sulla scena, Egisto ha un vivace scambio di battute con Elettra, la quale gli preannuncia che non gli sarà gradita la visione (*θέα*, v.1455) che di lì a poco gli sarà rivelata, cioè il cadavere velato di Clitemestra. Come si ricava da DELG s. v. *θέα*, p.425, infatti, questo termine ha come significato fondamentale quello di “contempler, avec les deux nuances accessoires possibles de l’admiration et d’un spectacle qui est offert”; Mügler 1964, s.v. *θέα*, p.196, infatti, traduce l’espressione del v.1455 proprio con “le spectacle est lamentable”²¹⁴; l’elemento spettacolare, dunque, è strettamente connaturato al significato del sostantivo e, del resto, il pubblico si attendeva ormai quella rivelazione cruciale, almeno a partire dai vv.1398-1422, dove Elettra informa il Coro su quanto all’interno sta accadendo (e, quindi, di fatto, preannuncia al pubblico la successiva rivelazione del cadavere) e viene interrotta dalle grida retrosceniche di Clitemestra (vv.1404, 1409-1411, 1415-1416). Ora, è evidente che l’espedito più adatto per una resa altamente spettacolare e patetica della scena poteva essere appunto l’*ekkyklema*; senza contare che un tale effetto spettacolare appare assai indicato nella scena fondamentale del dramma, in cui Egisto presenta il suo rendiconto alla storia e i due fratelli vendicatori e vincitori si avviano a una sorte incerta. D’altra parte, non costituiscono prove contro l’impiego della macchina le già riportate allusioni all’interno della skené fatte da personaggi che si suppongono appartenere a una scena, appunto, di interno. Come si è già visto nei paragrafi precedenti, questi riferimenti non fanno che confermare l’ambiguità spaziale generata dalla presenza dell’*ekkyklema* e il chiaro carattere convenzionale di queste scene, che si suppongono d’interno ma che, ipso facto, si svolgono all’esterno, con una commistione di piani spaziali che è ineliminabile.

A questo punto, dopo aver indicato gli elementi a favore dell’impiego dell’*ekkyklema*, resta da indagare il reale significato del dialogo tra Oreste ed Egisto fino al finale rientro dei personaggi della facciata scenica (vv.1465-1507). A questo proposito, mi pare si debbano rivedere le posizioni di Wilamowitz e Perrotta, secondo i quali lo scopo sarebbe quello di accompagnare materialmente il movimento di reintroduzione della macchina all’interno della facciata scenica: sarebbe, cioè, un riempitivo con una funzione meramente tecnica. Come sostiene Untersteiner 1935, 315-316, non si può negare una caratterizzazione psicologica al personaggio di Egisto, seppure concentrata in pochi versi: “Il vinto si purifica: sente profondo il mistero che è

²¹⁴ Questo termine, abbiamo visto, ricorre anche in Eur. *Hipp.* 809, laddove Teseo ordina che vengano aperte le porte affinché possa vedere l’amaro spettacolo di Fedra morta suicida.

la vita (vv.1466-9); ha profondo e appassionato sempre l'affetto per la donna sua (v.1473); sa quale è la legge morale (vv.1493-4), che, se fu da lui trasgredita, lo sarà ugualmente da Oreste. Sa quale è la legge religiosa (vv.1497-8). È, in breve, se non una personalità, una creatura umana, che non può parlare per pura retorica, perché dice, in ogni caso, il vero, un suo *ἀληθές*" (p.316). Dunque, il valore tecnico di questo dialogo va attenuato: se con esso il poeta avesse voluto soltanto accompagnare il rientro della macchina, si sarebbe servito di un numero di versi minore di quello ipotizzato da Perrotta o da Wilamowitz.

Ma allora, come avveniva il movimento di rientro? Come si è detto, per Wilamowitz il rientro della macchina con i personaggi sulla propria piattaforma avveniva a partire dai vv.1492-1493, mentre per Perrotta esso va anticipato ai vv.1483-1484. Considerando come termine di riferimento il v.1507, con le ultime parole di Oreste, dopo le quali si ha l'intervento finale del Coro (vv.1508-1510), l'operazione avrebbe una durata di circa sedici versi nel primo caso, di circa venticinque nel secondo. Si tratta di un lasso temporale piuttosto ampio in entrambi i casi, ma soprattutto nel secondo; infatti, come si è visto nel caso dell'Eracle ai vv.1028-1041, dove le parole del Coro accompagnano l'introduzione della macchina sulla piattaforma fino all'inizio dell'intervento di Anfitrione (v.1042), una decina di versi doveva essere più che sufficiente a svolgere tale funzione (vv.1028-1038). Dunque, l'ipotesi di Perrotta, probabilmente, va rivista: non erano necessari venticinque versi che svolgessero una funzione meramente tecnica, come ipotizzata dallo studioso italiano. Analogamente, la proposta di Wilamowitz non sembra del tutto convincente, in particolare alla luce del fatto che, a suo avviso, al momento dello svelamento del cadavere (v.1475), i personaggi si troverebbero sull'*ekkyklema* e, in seguito, sulla piattaforma di quello rientrerebbero nella *skéné*.

In effetti, la ricostruzione drammaturgica presenta alcune difficoltà non facili da risolvere. Certamente, si deve ritenere che un più forte effetto patetico e un più efficace impatto emotivo poteva essere realizzato se, nel momento dell'entrata in scena dell'*ekkyklema*, anche Oreste e Pilade si trovavano sulla piattaforma della macchina. Su di essa poteva poi salire anche Egisto, per scoprire il cadavere che era coperto (v.1471). In questo modo, si evita di far salire tutti e tre i personaggi sulla macchina appunto in corrispondenza del v.1471 (come vuole Wilamowitz) e di farli poi ridiscendere dopo pochi versi. Che Oreste, Pilade ed Egisto siano poi ridiscesi sulla piattaforma scenica e abbiano poi fatto rientro nella facciata scenica a piedi è comunque sicuro, perché, da

una parte, anche in questo caso, il lasso temporale coperto dalle battute di circa quindici versi pare eccessivo per ipotizzarne una mera funzione tecnica; dall'altra, perché a screditare l'ipotesi di un rientro dei personaggi nella *skéné* sulla macchina sono i verbi di moto con cui si fa più volte riferimento ad un rientro autonomo nella *skéné*: al v.1491 Oreste invita Egisto a entrare, invito ripetuto al v.1495 (*χώρει*), dopo che Egisto aveva cercato di resistere (vv.1492-1493). Il momento più adatto in cui i personaggi potevano scendere di nuovo sulla piattaforma scenica, prima di rientrare autonomamente nella *skéné*, sembra proprio quello dei vv.1482-1490, in cui Egisto, vistosi perduto chiede di poter dire qualche breve parola a sua difesa, mentre, invece, Elettra esorta il fratello a non perdere tempo in chiacchiere (vv.1482-1483). Tuttavia, non si potrà escludere del tutto che Oreste e Pilade, in corrispondenza del v.1458, entrassero in scena a piedi, e che, come si è ipotizzato anche per l'Eracle, il cadavere di Clitemestra fosse disposto non al centro della piattaforma della macchina, ma da un lato; in questo caso, poteva forse essere sufficiente per Oreste ed Egisto avvicinarsi senza salire, una soluzione anche più economica dal punto di vista scenico, dal momento che si evita di far salire e scendere i personaggi dalla piattaforma dell'*ekkyklema*. In ogni caso, si dovranno ipotizzare due separati movimenti di rientro nella facciata scenica: il primo riguardava l'*ekkyklema*, anche se non ci è possibile determinare con esattezza l'inizio del movimento di rientro, (che, in ogni caso, avrà avuto luogo dopo che i personaggi erano scesi dalla piattaforma della macchina). Il secondo era quello dei personaggi, che potrà avere avuto la sua svolta decisiva dopo i vv.1492-1493, dove Oreste invita per l'ultima volta Egisto a entrare nella reggia. Non ha molto senso, invece, chiedersi quando tali movimenti si siano conclusi: basterà osservare che siamo alla fine della tragedia, le ultime battute di Oreste sono ai vv.1503-1507, poi, ai vv.1508-1510 il Coro pronuncia la battuta conclusiva. Dopo il v.1507, perciò, le porte della facciata scenica saranno state richiuse definitivamente in seguito al rientro dapprima della macchina e poi di Elettra, Oreste ed Egisto.

2. Elettra di Euripide.

La facciata scenica rappresenta l'abitazione rurale di un contadino. All'inizio del prologo (vv.1-166), egli chiarisce che Elettra gli fu data in sposa per evitare che potesse vendicarsi dell'assassinio di Agamennone; egli, tuttavia, ne ha rispettato la verginità (v.44). Al v.54 giunge sulla scena la stessa Elettra: il contadino non vorrebbe

che costei si piegasse ai lavori della campagna, ma Elettra fa presente che è quanto vuole il fato e, in ogni caso, manifesta la sua gratitudine all'uomo, che non ha approfittato della sua sventura (v.68); poi, dopo il v.81, i due escono da una delle eisodoi; dalla eisodo opposta, invece, giungono sulla scena Pilade e Oreste, il quale spiega i motivi del suo ritorno (vv.81-106). Ma, al v.107, Oreste intravede una donna, che porta abiti da πρόσπολος e che rientra da una delle eisodoi πηγαίων ἄχθος...κάραι φέρουσαν (vv.108-109): è la stessa Elettra, che, sotto lo sguardo di Oreste e Pilade, che nel frattempo si sono nascosti, nella monodia dei vv.112-166, lamenta le sventure proprie e della città di Argo. Al v.167 giunge nell'orchestra il Coro di donne argive: nella parodo commatica dei vv.167-212, il Coro invita Elettra alle feste in onore di Era (vv.171-174) e vorrebbe donarle un mantello prezioso (v.191) e monili d'oro (v.192), ma invano; il dialogo lirico è interrotto da Oreste (v.220): in un concitato dialogo (vv.221-296), Oreste si finge messaggero di se stesso, riferisce alla sorella che l'amato fratello è vivo (v.230) e vuol sapere in quali condizioni ella conduca la sua esistenza (v.238); la donna riferisce le sue tristi condizioni di contadina; poi, nella rthesis dei vv.300-338, ribadisce la necessità che Oreste in persona torni nella sua patria a vendicare il padre. Al v.339, il contadino fa il suo ingresso sulla scena, si sorprende di trovare stranieri sulla soglia della sua misera casa (v.342) e li fa entrare per offrire i poveri doni di cui è capace la sua ospitalità (vv.357-363): Oreste, sorpreso di tanto buon cuore, ringrazia l'uomo (vv.368-400). A questo punto, Elettra invia il marito dal vecchio τροφός paterno, perché porti qualcosa da mangiare per gli ospiti e sappia le notizie su Oreste (vv.408-419). Dopo lo stasimo in cui il Coro depreca l'assassinio di Agamennone (vv.432-486), entra in scena proprio il vecchio τροφός, il quale riferisce ad Elettra della sua scoperta sulla tomba di Agamennone, posta nello spazio extrascenico, presso la quale si era recato in precedenza (vv.509-510): su di essa, ha trovato tracce di una precedente libagione, una ciocca di capelli del colore di quelli di Oreste e di Elettra (v.515) e una impronta di scarpa che non può essere che di Oreste, visto che nessuno degli argivi andava ad onorare la tomba dell'antico sovrano (vv.532 - 533). Ma Elettra smonta le affermazioni del vecchio con argomenti razionali (vv.524-531, 532-533 e 541 -546). Al v.549 gli ospiti escono di casa; il vecchio, dopo un'attenta osservazione, invita Elettra a "innalzare preghiere agli dei" (v.563): l'uomo che vedono è proprio Oreste (v.569), ne è segno una cicatrice vicino al sopracciglio (v.572). I due fratelli, dunque, si ricongiungono, ma lo stesso Oreste dichiara che ci sarà occasione più propizia per

riabbracciarsi (v.595): ora urge la vendetta; di questo Oreste parla con il τροφός e la sorella (vv.596-698): Oreste si aggregherà ad Egisto, che stava celebrando una festa in onore delle Ninfe, e lo assassinerà (v.625); il vecchio convocherà la madre alla capanna di Elettra, con la scusa che quest'ultima ha partorito (vv.651-652): quando Clitemestra si accorgerà dell'inganno e della morte di Egisto sarà troppo tardi (v.660). Prima di agire, i due fratelli invocano Zeus, principio di Giustizia (vv.671-681). Dopo lo stasimo in cui il Coro rievoca le mitiche vicende della discordia di Atreo e Tieste, origine della presente catena di mali (vv.699-746), giunge sulla scena un messo che annuncia la vittoria di Oreste e la morte di Egisto (vv.761-765): segue il dettagliato racconto della vendetta (vv.774-858). Al v.855, poi, il messo preannuncia l'imminente ritorno di Oreste e Pilade con il cadavere, ritorno che viene esplicitamente accompagnato dalle parole di Elettra ai vv.880-889, in cui ella esprime loro la sua gratitudine; Oreste porta con sé il cadavere di Egisto (v.895), verso il quale la sorella, superata una iniziale titubanza, rivolge quegli stessi insulti che lei stessa aveva dovuto subire da parte sua (vv.907-956). Al v.959, però, il fratello ordina che il cadavere venga portato dentro la facciata scenica, visto che sta arrivando Clitemestra su un cocchio e con vesti splendenti (v.966). Oreste si chiede disorientato che cosa sia necessario fare (v.967) e, alla fine, accusa di stoltezza l'oracolo di Febo (v.971): sarà Elettra, in un acceso dialogo, a indurlo ad agire (vv.972-987). Clitemestra giunge sulla scena al v.998; segue un duro contrasto tra figlia e madre, la quale difende con passione la necessità della sua precedente vendetta contro Agamennone (vv.1003-1131). Poi, la madre entra nella facciata scenica per visitare il presunto bambino di Elettra (ἀλλ' εἶμι v.1132), mentre Elettra ne accompagna il movimento con ambigue parole (vv.1138-1146). Il breve canto in cui il Coro rievoca l'assassinio di Agamennone è interrotto dalle grida provenienti dall'interno della facciata scenica: Clitemestra chiede ai figli di risparmiarle la vita (vv.1165), ma invano: la donna cade colpita (v.1167). Ai vv.1172-1173, dunque, il Coro annuncia l'entrata in scena dei matricidi (βαίνουσιν ἐξ'οἴκων πόδα). Giunto sulla scena (v.1176), Oreste esorta il Coro a vedere lo scempio prodotto dalle sue mani: ἴδετε τάδ' ἔργα φόνοι- / α μυσάρα δίγωνα σώματ ἐν / χθονὶ κείμενα πλάγαι (vv.1178-1180), cioè i cadaveri di Clitemestra ed Egisto. È il preludio all'aperto pentimento, che i fratelli esprimono nel ricordo angoscioso dell'assassinio appena commesso (vv.1182-1237): in particolare, Elettra rievoca con orrore lo slancio con cui si è gettata contro la madre (ματρὶ τᾷδ', v.1183); lo stesso

Oreste ordina alla sorella di coprire quel cadavere, per non vederne più lo scempio (v.1227). Infine, il Coro preannuncia l'apparizione sul tetto di due divinità (Ἄλλ' οἶδε δόμων ὑπὲρ ἀκροτάτων / βαίνουσι τίνες δαίμονες, vv.1232-1233): sono Castore e Polluce, fratelli di Clitemestra, i quali, dopo aver tacciato di insipienza Apollo e il suo oracolo (v.1246), dispongono il futuro dei matricidi: Elettra sposerà Pilade (v.1249), Oreste abbandonerà Argo per sfuggire le Erinni materne e giungerà ad Atene, dove verrà assolto dal tribunale dell'Areopago (vv.1250-1275).

Disposizioni vengono anche impartite sui cadaveri degli amanti: Egisto sarà seppellito dai cittadini di Argo (vv.1276-1277), Clitemestra, invece, da Menelao (vv.1279-1280). I due fratelli rivolgono a Castore e Polluce angosciose domande sulla giustizia divina (vv.1295-1307), poi si salutano definitivamente nel dolore (vv.1308-1340). I Dioscuri abbandonano la scena per affrettarsi alla volta del mare di Sicilia, dove c'è bisogno del loro aiuto (vv.1347-1348), mentre il Coro rivolge un ultimo saluto ad Oreste (vv.1357-1359).

vv.1172-1359.

È opinione concorde degli studiosi che i cadaveri di Clitemestra ed Egisto divenissero visibili agli spettatori dopo il v.1172. Secondo Denniston 1939, 195, però, "Here [...] there is nothing to indicate the use of the *ekkyklema* for bringing out the corpses. They may be carried out by attendants, or seen through by the open doors"; la prima di queste due ipotesi è sostenuta da Pickard-Cambridge 1946, 114, il quale ritiene, perciò che i cadaveri fossero visibili "just within the doorway"²¹⁵. Di Benedetto-Medda 1997, 136, invece, sono del parere che i corpi dovessero trovarsi sicuramente sulla piattaforma scenica: "Dal modo come si esprime Castore, il *deus ex machina* (con l'uso dei pronomi dittici 'questa', 'questo', ai vv.1243 e 1276) risulta chiaro che i cadaveri erano visibili". A loro avviso, dunque, l'ipotesi più probabile (secondo una interpretazione già proposta anche da Dörpfeld-Reisch 1896, 242), è che i cadaveri "fossero portati sulla scena da inservienti, subito dopo l'uscita dalla casa di Elettra e Oreste, così come il corpo di Egisto era arrivato in scena nel quarto episodio assieme a Oreste ed era poi stato portato nella casa"²¹⁶.

²¹⁵ Tra i traduttori della tragedia, esprime una posizione analoga Way 1953, 105, il quale mostra di intendere che, dopo l'apertura delle porte della facciata scenica, soltanto Oreste e Pilade uscissero sulla piattaforma.

²¹⁶ Dello stesso avviso Bushor 1972, 369, Ebener 1977, 91 e Musso 1993, 605.

Ipotizzano, invece, l'impiego dell'*ekkyklema* Hourmouziades 1965, 107, Halleran 1985, 16 e Cropp 1988, 178²¹⁷: in particolare, il primo sottolinea il fatto che i vv.1178 ss. (dove Oreste invita il Coro a osservare i corpi massacrati) e 1227 ss. (in cui Oreste ordina alla sorella di coprire il corpo della madre) rendono sicura la presenza dei cadaveri sulla piattaforma e che a suggerire l'uso della macchina sarebbero anche esigenze spettacolari: "Neither the ensuing kommos nor the epiphany would lose dramatic impact if the bodies were left inside the house. But the scene would not be a pathetic spectacle – and as such it has been very carefully prepared by the poet", in particolare tramite la vista agghiacciante dei due fratelli sporchi del sangue materno. Halleran 1985, 16 e Cropp 1988, 178, invece, notano che i trimetri giambici pronunciati dal Coro (vv.1172-1176) accompagnano l'avanzamento della macchina sulla scena: "The iambic announcement (vv.1172 - 1176) covers the emergence of Orestes and Electra and the rolling out of the *ekkyklema*. They are not themselves on the *ekkyklema*. Whether or not Aeschylus used the *ekkyklema*, the scene recalls, with obvious contrast of mood, the exhibitions of bodies in Ag. 1372 ss. and Cho. 973 ss." (Cropp 1988, 178).

In ogni caso, si deve ritenere sicura la presenza dei cadaveri sulla piattaforma. Infatti, ad essi si fa più volte riferimento nel testo. Al v.1183, Elettra, in preda al pentimento, indica il cadavere della madre con l'espressione *ματρὶ τᾶδε*, dove va notata la presenza del pronome deittico: tale pronome, come hanno sottolineato Di Benedetto-Medda, ricorre anche nelle parole dei Dioscuri: al v.1243, essi si riferiscono alla sorella con l'espressione *ἀδελφῆς τῆσδε*, mentre al v.1276, il cadavere dell'amante è indicato con l'espressione *τόνδε διαίγισθου νέκυν*. È a favore della piena visibilità dei cadaveri sulla piattaforma anche la presenza di verbi che indicano una percezione visiva: ai vv.1178-1180, Oreste presenta e rende riconoscibile al Coro e al pubblico l'opera della sua vendetta esclamando *ἴδετε τὰδ'ἔργα φόνοι- / α μυσὰρὰ δίγωνα σώματ' ἐν / χθονὶ κείμενα...* Anche l'ordine che Oreste impartisce alla sorella al v.1227 (di coprire il cadavere della madre) acquista pieno significato solo se il corpo fosse presente sulla scena: un'operazione così carica di emotività, per di più ad opera di matricidi pentiti, difficilmente poteva essere lasciata all'immaginazione del pubblico.

²¹⁷ Così anche da Bethe 1896, 110 e, tra i traduttori della tragedia, da Romagnoli 1930, 105. Lo ritiene probabile Steidle 1968, 94.

Ad ogni modo il testo non permette soluzioni definitive: notiamo, ad esempio, l'assenza di un ordine di apertura delle porte (il Coro si limita a constatare che Oreste ed Elettra *βαίνουσι ἐξ οἴκων πόδα*, v.1173); d'altra parte, però, la breve sequenza giambica dei vv.1172-1176, potrebbe teoricamente costituire un esempio di quegli "iambic announcemets" che Halleran 1985, 15-16 nota essere preludio alle rivelazioni sulla scena, per mezzo dell'*ekkyklema*, di morti avvenute retroscenicamente; peraltro, dallo spazio retroscenico giungono al Coro le grida della madre colpita a morte dai figli (vv.1165 e 1167). Come si è visto nei capitoli precedenti, la funzione drammaturgica delle grida retrosceniche pare proprio quella di creare nel pubblico l'attesa e il desiderio di vedere ciò che dentro accade e instaurare, in qualche modo, un legame tra interno ed esterno della facciata scenica; a questa attesa così ben preparata dal poeta (anche, come sottolinea Hourmouziades 1965, 107, tramite la visione dei fratelli insanguinati ai vv.1172 ss.), potrebbe addirsi un effetto speciale come quello determinato dalla macchina, la cui presenza, infatti, garantirebbe un'alta carica patetica ed emozionale alla scena cruciale del dramma.

Ma a questo punto occorre notare un ulteriore problema scenico si pone e si inserisce in questo. Infatti non sono chiare le modalità della epifania divina dei vv.1238 ss. Come abbiamo sottolineato nella premessa alla parte su Euripide, il fatto che l'espedito drammaturgico sia sempre stato definito in seguito *deus ex machina* non significa di per sé che Castore e Polluce siano stati sicuramente portati sulla scena con la macchina del volo; peraltro, nota Taplin, le due divinità rimangono sulla scena per circa centoventi versi (vv.1238-1358) ed è impensabile che rimanessero per tutto quel tempo sospesi tramite la *mechané*: inoltre, mancano in questo passo le sequenze metriche e i riferimenti al volo che ritroviamo in alcuni dei passi già analizzati. Perciò, Taplin ritiene possibile che "these epiphanies could be made more abruptly on the roof than on the flying machine" (p.444). Per Hourmouziades, Cropp, e Mastronarde, invece, la macchina del volo era usata per i movimenti di entrata e di uscita, mentre durante tutta la loro presenza sulla scena, con cui determinano lo scioglimento della tragedia, i Dioscuri usavano il tetto della facciata scenica, cui, del resto si fa chiaro riferimento al v.1233 (*δόμων ὑπὲρ ἀκροτάτων*).

Ora, è evidente che nemmeno su questo aspetto possiamo giungere a una soluzione incontrovertibile: mancano sequenze anapestiche di annuncio, mancano riferimenti diretti al volo o all'attraversamento dell'aria; l'unico riferimento, sebbene

indiretto, potrebbe essere, al v.1236, κέλευθος, con cui il Coro vuole sottolineare come la modalità di ingresso in scena dei Dioscuri sia affatto differente rispetto a quella dei mortali. Ma, credo, la mancanza dell'annuncio e del riferimento al volo potrebbe anche spiegarsi con la situazione drammaturgica: come sottolinea il Coro, la situazione è davvero estrema, questa famiglia ha raggiunto il “punto estremo di grandi mali” (v.1232). Dunque, un intenso effetto drammatico potrebbe essere determinato in questo contesto da un ingresso improvviso, inatteso, sorprendente, che avvii allo scioglimento del dramma. Per questo motivo, credo che, con Hourmouziades, Cropp e Mastronarde, si possa ipotizzare l'uso della macchina del volo per i movimenti di ingresso e uscita, e del tetto per la permanenza in scena dei Dioscuri.

Perciò, se davvero erano usate *ekkyklema* e *mechané* nel passo analizzato, l'Elettra di Euripide vanterebbe un primato, sia nella produzione teatrale greca del V secolo sia in Euripide (naturalmente, allo stato attuale delle nostre conoscenze): se l'*Ippolito* potrebbe essere considerato il primo dramma in cui le due macchine teatrali venivano impiegate nello stesso dramma, **l'Elettra di Euripide potrebbe essere il primo in cui venivano usate contemporaneamente.** Tale osservazione fa cadere, almeno in parte, una delle considerazioni più comunemente proposte in sede di analisi filologiche di questo tipo: che, cioè, nella sostanziale povertà tecnica e strutturale che caratterizzava il teatro classico fosse poco probabile, se non addirittura impensabile, l'impiego di macchinari così scenicamente impegnativi nello stesso dramma; una posizione che, in realtà, non risponde a nessuna evidenza filologica strettamente documentata, e che pertanto non deve e non può costituire un ostacolo a ricostruzioni più audaci; anche perché tali ricostruzioni non pregiudicano in alcun modo il carattere convenzionale dell'esperienza teatrale antica, come più volte abbiamo sottolineato in questa ricerca.

CONCLUSIONI

Dunque, l'analisi drammaturgica dei passi esaminati ci porta a ipotizzare:

1. l'impiego dell'*ekkyklema* per i vv. 1372 ss. dell'*Agamennone*, 976 ss. delle *Coefore*, 344-594 dell'*Aiace*, 808 ss. dell'*Ippolito*, 1028 ss. dell'*Eracle*, 1458-1510 dell'*Elettra* di Sofocle e, sebbene con qualche maggiore incertezza, 1172-1359 dell'*Elettra* di Euripide. Sulla base di tale analisi ci pare possibile avanzare anche alcune rilevanze sull'uso di questa macchina nel teatro tragico del quinto secolo.

a. L'introduzione della macchina sulla scena è generalmente preceduta da **grida retrosceniche** di personaggi all'interno della *skéné*, per mezzo delle quali l'interno entra per tempo in comunicazione con l'esterno. Ciò si verifica nell'*Agamennone*, nell'*Aiace* nel passo dei vv.344-594, nell'*Ippolito*, nell'*Eracle*, nell'*Elettra* di Sofocle, nell'*Elettra* di Euripide. Nel caso delle *Coefore*, invece, la mancanza di grida retrosceniche dipende con tutta probabilità dalla situazione drammatica: Clitemestra, a differenza di Egisto (le cui grida retrosceniche erano state infatti avvertite sulla scena al v.869), entra nella facciata scenica sapendo di andare incontro alla morte (v.930), perciò viene meno il motivo della sorpresa che l'imboscata aveva creato precedentemente, dove, non a caso, le grida retrosceniche di Egisto sono presenti. Una conferma in questo senso viene dall'*Agamennone*: anche in questa tragedia, infatti, il pubblico ode le grida retrosceniche di Agamennone colpito a morte (vv.1343 e 1345), ma non quelle di Cassandra, la quale, dopo un invasato vaticinio ispirato da Apollo, era entrata nella facciata scenica sapendo perfettamente che cosa l'aspettava (v.1330). In ogni caso, queste osservazioni dimostrano che Eschilo era padrone del modulo drammaturgico, tanto che, addirittura, come si è detto, nel passo dei vv.869-930, mediante le grida retrosceniche di Egisto (v.869), crea nel pubblico l'attesa di una rivelazione dell'interno (in cui si consuma l'assassinio) che poi, di fatto, non avrà luogo.

A proposito, poi, dell'*Aiace* e dell'*Eracle*, è stata notata una diversità nella preparazione dell'entrata in scena dell'*ekkyklema*: nella tragedia di Sofocle si ha l'impressione che il drammaturgo faccia il possibile per **rendere questa rivelazione il più consequenziale possibile**, tant'è vero che fin dal prologo offre informazioni sull'interno della facciata scenica per bocca di Atena (vv.9-13), di Aiace stesso (vv.96-118) e, poi, nel primo episodio, di Tecmessa, che descrivono con accuratezza l'interno della tenda dell'eroe (vv.296, 307, 323). Euripide, invece, pare del tutto disinteressato a

creare questa sorta di “direct communication” tra esterno ed interno (Hourmouziades 1965, 99); infatti, se nella lunga *rhexis* del messaggero (vv.922-1015) aveva fornito un quadro dettagliato di ciò che era accaduto all’interno, nel momento in cui l’*ekkyklema* procede sulla scena (vv.1028-1038), presenta tutti insieme quei cadaveri che all’interno si trovavano, come apprendiamo dal messaggero, in parti diverse della casa; insomma, “in the *Heracles* no effort is made to present the apparance of the tableau as a natural consequence of a series of dramatic incidents” (Hourmouziades 1965, 100).

Infine, sempre a proposito dell’*Aiace* e dell’*Eracle* andrà notata la particolare funzione drammaturgica di Tecmessa nella tragedia sofoclea e di Anfitrione in quella euripidea. Come ha sottolineato Hourmouziades 1965, 99-102, questi due personaggi sono dei veri e propri “links” tra il tableau rivelato e il Coro, proprio perché non ne fanno parte (Tecmessa era già sulla scena quando Aiace vi diviene visibile, Anfitrione vi giunge a piedi subito dopo l’entrata in scena della macchina) e **svolgono una sorta di funzione di raccordo tra il Coro stesso (con cui dialogano) e il tableau**. Un ruolo analogo, come si è visto, svolgeva anche Teseo nell’*Ippolito* (vv.811-902). Anche nell’*Agamennone* e nelle *Coefore* si è sottolineato il ruolo di mediazione tra il tableau rivelato e il pubblico svolto rispettivamente da Clitemestra e Oreste. La differenza rispetto ai passi precedenti sta nel fatto che questi due personaggi fanno essi stessi parte del tableau. Ma la funzione drammaturgia è sostanzialmente la stessa. Nell’*Elettra* di Sofocle, infine, il ruolo di Elettra sembra di meno facile definizione: essa, infatti, dialoga in modo serrato con il corifeo riguardo a ciò che accade dentro la facciata scenica (vv.1397-1423), ma ciò avviene *prima* dell’entrata in scena di Egisto (v.1442) e dell’apertura delle porte con l’ingresso del tableau sulla scena (v.1458). Il suo ruolo drammaturgico, dunque, è funzionale alla preparazione dell’ingresso della macchina sulla scena; in questo senso, dunque, Elettra può essere definita ‘link’, non, cioè, tra Coro e tableau ma, in linea più generale, tra esterno e interno della facciata scenica. Nell’*Elettra* di Euripide, invece, questa funzionalità drammaturgica sembra essere trascurata. Abbiamo detto in precedenza, a proposito della *mechané*, che, divenendo sempre più evidente l’aspetto convenzionale del teatro classico, sembra attenuarsi, almeno per certi aspetti, la necessità di preparare e accompagnare drammaturgicamente e scenicamente l’ingresso in scena delle macchine.

b. Immediatamente precedente l’entrata sulla scena della macchina è il riferimento all’**apertura delle porte**, come nell’*Aiace* ai vv.344-594 (v.344); nell’*Elettra* di Sofocle (v.1458); nell’*Ippolito* (vv.808-810) e nell’*Eracle*, dove

l'apertura delle porte è segnalata da una sequenza lirica (vv.1028-1038) che accompagna il movimento di entrata della macchina e descrive la composizione del *tableau* che si viene rivelando, con Eracle e i cadaveri della moglie e dei figli. A questo proposito, si dovrà ricordare, come si è visto sulla scorta di Halleran 1985, 15-17 e 89, che la presenza di tale sequenza lirica in connessione alla rivelazione di un cadavere dopo morte retroscenica, è rara nel teatro euripideo, ed è dovuta, probabilmente, alla volontà del drammaturgo di creare un più forte impatto emotivo sul pubblico per mezzo di una sorta di rivelazione che, seppure ormai annunciata da tempo, doveva comunque garantire un margine di sorpresa. Una accentuazione del *pathos*, del resto, sembra giustificato dalla situazione drammaturgica di questa tragedia, che presenta la rovina di un eroe che (a differenza di Aiace, per esempio, il quale ha infierito su delle bestie) ha sterminato la propria famiglia.

Manca invece l'ordine di apertura delle porte nell'*Agamennone*, nelle *Coefore*, nell'*Elettra* di Euripide. Per quanto riguarda Eschilo, a parere di Sommerstein 1996, 42 ciò dipenderebbe dal fatto che nel 458 (anno di rappresentazione dell'*Oresteia*) l'*ekkyklema* era una macchina di recente introduzione e il suo uso non ancora del tutto disciplinato, cioè non ancora del tutto convenzionalizzato. Ma, probabilmente, questa ipotesi, fin troppo lineare nell'idea di sviluppo da un autore all'altro, non è necessaria; è forse più economico notare che il riferimento all'apertura delle porte con annesso ordine di apertura viene impartito (dal Corifeo o da un personaggio) *quando sulla piattaforma siano effettivamente presenti personaggi attivi* (non *mutae personae*, per intenderci). Nel caso dell'*Agamennone*, delle *Coefore*, dell'*Elettra* euripidea, il momento immediatamente precedente all'apertura delle porte vede la piattaforma scenica, sebbene per qualche istante, vuota.

c. Una volta entrato sulla scena l'*ekkyklema*, si perde la separazione e si genera una **sostanziale ambiguità tra i due livelli spaziali**, quello interno e quello esterno. Infatti, pur trattandosi di scene d'interno rivelato sulla piattaforma, ricorrono riferimenti all'interno della *skéné* come a qualcosa di separato; così è, in modo particolarmente evidente, nell'*Eracle*, dove, al v.1070, Anfitrone valuta la possibilità di andare a nascondersi *ὑπὸ μελάθρων* per sfuggire alla follia del figlio Eracle; così anche nell'*Elettra* di Sofocle, dove Oreste, nel dialogo finale con Egisto, intima più volte al nemico di entrare nella facciata scenica per esservi ucciso (vv.1491,1493,1495). Non è invece calzante in questo senso il riferimento all'ambiente esterno o a elementi della natura come il sole o l'aria; ciò avviene nell'*Eracle* (al v.1089; Eracle, dopo il suo

risveglio, si dice felice di rivedere il sole e di poter respirare liberamente) e nelle *Coefore* (al v.984; Oreste chiama il Sole a testimone della sua vendetta). Nel primo come nel secondo caso, si tratta di una sorta di invocazione rituale agli elementi della natura, non di una indicazione di ambiente esterno; nel caso delle *Coefore*, poi, si dovrà ricordare che il Sole (qui, con tutta probabilità, da identificare con Apollo) era stato il mandante della vendetta di Oreste, il quale, dunque, non fa riferimento neppure all'elemento naturale in quanto tale, ma in quanto mandante della sua missione. Tale ambiguità è, invece, del tutto assente ai vv.815-865 e 892 ss. dell'*Aiace* dove, del resto, l'analisi drammaturgica ha reso evidente che *non* si tratta di interni rivelati sulla scena: l'ambientazione è sicuramente esterna in entrambi i passi.

d. Le rivelazioni dell'interno determinate dall'*ekkyklema* sono accompagnate da chiari **riferimenti all'elemento visivo** e, soprattutto, spettacolare insito in queste scene. Quest'ultimo aspetto, già presente anche nell'*Agamennone* e nelle *Coefore*, è però particolarmente evidente nell'*Ippolito* (v.809), nell'*Eracle* (v. 1131) e nell'*Elettra* di Sofocle (v.1455). Come si è visto, sia il verbo che il sostantivo indicano una forte emozione in chi assiste a eventi patetici, altamente drammatici e spettacolari (quali quelli analizzati in questi drammi), per i quali assai appropriato poteva essere l'uso della macchina.

2. l'impiego della *mechané* per i vv.284-396 del *Prometeo* di Eschilo, 1316-1370 della *Medea* (con annesso uso del tetto), 1283-1466 dell'*Ippolito* (con annesso uso del tetto; ma nel complesso in questo passo permane in generale qualche dubbio), 822-873 dell'*Eracle* (con uso del tetto; e anche qui in generale con qualche dubbio), 1238-1359 dell'*Elettra* di Euripide (con uso del tetto), 1226-1283 dell'*Andromaca*, 1435-1489 dell'*Ifigenia in Tauride* (con uso del tetto; ma ancora una volta sussistono incertezze significative), 1549-1618 dello *Ione* (con uso del tetto, ma su quest'ultimo punto permangono dubbi), 1642-1687 dell'*Elena* (permangono dubbi; più probabile invece l'uso del tetto), 1625-1690 dell'*Oreste* (con tetto della piattaforma scenica occupato da altri personaggi), 1409-1470 del *Filottete* di Sofocle (probabilmente senza uso del tetto).

Sembra invece di poter ipotizzare il semplice uso del tetto per i vv.1183-1234 delle *Supplici* euripidee.

Rispetto a questo, nel corso dell'analisi sono stati evidenziati i seguenti punti:

a. l'ingresso in scena di personaggi veicolati dalla macchina del volo è **annunciato, generalmente in metro anapestico**, come nel *Prometeo*, nell'*Eracle*, nell'*Andromaca*, nello *Ione*;

b. l'ingresso in scena della macchina del volo è accompagnato da **riferimenti al volo, o all'attraversamento dell'aria o a qualcosa di analogo**, come nel *Prometeo*, nel *Filottete* (in dimetri anapestici), nell'*Eracle*, nell'*Ifigenia in Tauride* (al vento; ma, si è detto, il riferimento è debole), nello *Ione* (a un carro), nell'*Elena* (a dei cavalli; ma, ancora una volta, il riferimento è debole).

Mancano sia l'annuncio che il riferimento al volo nella *Medea*, nell'*Oreste*, nell'*Ippolito*; manca l'annuncio ma probabilmente non un riferimento seppur generico al volo nell'*Elena*; manca l'annuncio (tuttavia sono in anapesti i primi versi pronunciati da Eracle) ma non un riferimento all'attraversamento dell'aria nel *Filottete*. Nel caso della *Medea*, dell'*Oreste*, del *Filottete*, tuttavia, questo è dovuto con tutta probabilità alla situazione drammaturgica, e nello specifico al fatto che tale ingresso in scena deve risultare repentino, improvviso, non atteso, in un contesto pieno di tensione e che pare giunto a un vicolo cieco; nell'*Ippolito* e nell'*Elena* invece tale mancanza rende, come abbiamo ripetuto, dubitativa l'ipotesi della macchina del volo.

Dobbiamo ritenere che, invece, **non venisse usata la *mechané* per i cosiddetti prologhi espositivi** caratteristici di Euripide, e, nello specifico, *Alceste*, vv.1-76; *Ecuba*, vv.1-58; *Troiane*, vv. 1-92; *Ione*, vv.1-59; *Baccanti*, vv.1 ss. Analogamente, dobbiamo ipotizzare che la macchina del volo non venisse usata per il prologo dell'*Aiace* di Sofocle (vv.1-133). In questi passi, la soluzione scenica più economica e probabile sembra essere in ogni caso l'uso della piattaforma scenica.

Da tali osservazioni derivano alcune conseguenze che, per quanto ovviamente non definitive, mi sembrano piuttosto interessanti:

a. va ribadito il ruolo di **Eschilo come padre della tragedia**. Abbiamo detto nell'*Appendice* all'*Introduzione* che Eschilo dà forma al genere tragedia, facendone un evento globale: letterario, culturale, politico. Ogni possibile indagine sulle modalità di messa in scena nel teatro tragico del V secolo non può evitare il confronto con Eschilo

(in modo particolare il *Prometeo* e l'*Oresteia*), al punto che sembra piuttosto evidente come Eschilo sia, tra i tre grandi, **il drammaturgo più rivoluzionario, spregiudicato, innovativo.**

b. Sulla base di questa osservazione vorrei sottolineare, ispirandomi liberamente a un celebre saggio di R. Aélion del 1983 (*Euripide Héritier d'Eschyle*), che il rapporto tra Eschilo ed Euripide è più stretto di quanto non si pensi. Certo, in questa monografia il rapporto tra i due viene letto globalmente, non appena a livello tecnico rispetto ai problemi di messa in scena in questa ricerca affrontati. Eppure, **anche a livello specificamente scenico risulta chiaro come, forse in modo sorprendente, il vero erede di Eschilo sia Euripide.** Euripide, colui che pure, già nelle *Rane* di Aristofane, veniva considerato come rappresentante di un altro modo di vedere il mondo, e quindi anche il teatro, è anche colui che, valorizzando al massimo grado l'elemento spettacolare, di fatto sviluppa con una certa coerenza alcune caratteristiche del teatro di Eschilo. Abbiamo visto, nei capitoli dedicati al *Prometeo* e all'*Oresteia*, quanto scenicamente spregiudicato e genialmente innovatore fosse stato il maratonomaco; ebbene, mentre **Sofocle, forse il tragico classico per eccellenza, fa della misura e dell'equilibrio la cifra estetica della sua drammaturgia**, proprio **Euripide**, nel cui teatro è universalmente riconosciuta l'incidenza dell'elemento spettacolare, **sembra muovere più decisamente la sua ricerca sulla linea tracciata dall'illustre predecessore.** In altre parole, è in Euripide che sembra di cogliere la piena convenzionalizzazione dello spettacolo teatrale che Eschilo aveva propriamente inventato.

E' dunque possibile tracciare un abbozzo di sviluppo cronologico riguardo ai modi di impiego delle macchine teatrali e delle funzionalità drammaturgiche nel teatro tragico del V secolo? Forse, ma non in senso stretto. In ogni caso, in Euripide si compie e si istituzionalizza ciò che in Eschilo si presenta in modo innovativo almeno fin dai tempi dell'*Oresteia*. Nella seconda metà del secolo (e in particolare negli anni Venti e Dieci) sia Sofocle che Euripide si dimostrano pienamente padroni dei moduli drammaturgici; a tal punto che, come abbiamo detto in via del tutto congetturale in *Una necessaria premessa*, dall'analisi dei passi si intuisce che Euripide potrebbe aver sentito meno la necessità di preparare il pubblico all'intervento delle macchine di scena, come *mechané* o *ekkyklema*, perché evidentemente erano ormai entrate nella prassi drammaturgica e venivano percepite dal pubblico stesso come *istituzionali*.

Comunque sia, se possiamo affermare, con Belardinelli 2005, 20, che è con Euripide che il teatro muove i primi passi verso una rappresentazione realistica, non dobbiamo dimenticare che *prima di giungere a questo* (di cui la commedia nuova è forse l'esito più eclatante) il teatro greco vive, proprio nella fase finale della carriera di Euripide, un momento in cui la ricerca scenica, scenografica e anche propriamente tecnico-tecnologica si istituzionalizza, si regolarizza in una prassi in cui domina il principio della convenzione. Convenzione e spettacolo devono dunque essere considerati aspetti fondamentali, tanto nella tragedia come genere, quanto, nello specifico, nell'uso di questi moduli drammaturgici, quale venne delineandosi nel V secolo.

INDICE

Premessa.....	2
Bibliografia.....	4
Introduzione.....	24
Appendice.....	35
Eschilo	
<i>Prometeo incatenato</i>	39
<i>Agamennone</i>	44
<i>Coefore</i>	52
<i>Eumenidi</i>	62
Sofocle	
<i>Aiace</i>	79
<i>Antigone</i>	100
<i>Edipo Re</i>	106
<i>Filottete</i>	110
Euripide	
Una necessaria premessa: il prologo espositivo e il <i>deus ex machina</i>	113
<i>Medea</i>	123
<i>Ippolito</i>	128
<i>Ecuba</i>	132
<i>Eracle</i>	138
Sofocle, Euripide: die beiden Elektren	152
Conclusioni.....	168
Indice.....	175