



Nicolai Mastrofrancesco, Roberto (2011) *Prima del processo: logiche giudiziarie nell'Oresteia*. Sandalion, Vol. 32-33 (2009-2010 pubbl. 2011), p. 5-31.

<http://eprints.uniss.it/7362/>

SANDALLION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI





Università degli Studi di Sassari
Dipartimento di Scienze Umanistiche e dell'Antichità

Per scambi e Riviste:
gmpintus@uniss.it

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Maria Teresa Laneri
Anna Maria Mesturini
Giovanna Maria Pintus
Anna Maria Piredda

Dipartimento di Scienze Umanistiche e dell'Antichità
Piazza Conte di Moriana, 8 - 07100 Sassari
Tel. 079.229623/229607 - Fax 079.229619

SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE



a cura di

Antonio M. Battegazzore, Luciano Cicu e Pietro Meloni

ROBERTO NICOLAI, Prima del processo: logiche giudiziarie nell'*Oresteia* □
MAURIZIA MATTEUZZI, A proposito di un *aprosdoketon* aristofaneo (*Nub.*
1496) □ GIANCARLO MAZZOLI, Il vino nella commedia di Plauto □
GIUSEPPINA MAGNALDI, I codici J (Ψ) e il testo delle *Partitiones oratoriae* di
Cicerone □ LUCIANO CICU, Mimografi, mimi e mime nell'età imperiale □
SILVANA FASCE, Il sogno nel *De feriis Alsiensibus* di Frontone □ PAOLO
MASTANDREA, Variazioni sul tema, varianti nel testo. Note di lettura a Gellio e
a Macrobio □ GIOVANNA MARIA PINTUS, Donato e Ottato nel *De viris illustri-*
bus di Girolamo □ CARLA LO CICERO, *Confessio paenitentiae* (intorno a
Rufin. *Basil. Hom.* II 169 L.C.) □ PIETRO MELONI, *Le beatitudini evangeliche*
nella visione dei Padri della Chiesa □ MARIA TERESA LANERI, Lorenzo Zane,
De difficillima doctrinae palma capescenda. Tradizione del testo ed edizione
□ CLAUDIO BEVEGNI, Gli estratti dei *Moralia* di Plutarco nel manoscritto poli-
ziano BNCf II I 99 □ ANNA MARIA PIREDDA, Le orme di Cristo sui sassi del
Cedron nel *Discurso* di Francisco Roca □ LORIANO ZURLI, Ignoto *schedae*
Divionenses di D'Orville □ SOTERA FORNARO, L'ombra di Omero: ricezioni
omeriche nelle letterature romanze □ FERRUCCIO BERTINI, *Phaedr.* I 4 dal-
l'antichità latina all'epoca contemporanea □ *Recensioni, schede e cronache*

Sassari 2009-2010

EDeS
Editrice Democratica Sarda
Piazzale Segni, 1 - Tel. 079.262236 - Sassari

ISBN 978-88-6025-141-1

Stampa TAS Srl
Tipografi Associati Sassari
Zona Industriale Predda Niedda Sud, strada n. 10
Tel. 079.262221 - Fax 079.5623669
SASSARI

Anno 2011

ROBERTO NICOLAI

PRIMA DEL PROCESSO: LOGICHE GIUDIZIARIE
NELL'ORESTEA

1. *Premessa*

Chi ha studiato l'*Orestea* dal punto di vista delle istituzioni giuridiche e della prassi oratoria si è soffermato essenzialmente sulle *Eumenidi*, la tragedia che chiude la trilogia con la fondazione del tribunale dell'Areopago da parte di Atena¹. Quel che voglio mostrare è che l'istituzione dell'Areopago, con tutte le conseguenze politiche e sociali che comporta, è preparata nelle due tragedie precedenti, che portano sulla scena un vero e proprio *processo evolutivo* che riguarda sia la natura di δίκη² sia i procedimenti messi in atto per accertare la verità dei fatti e per fare giustizia.

¹ E. A. HAVELOCK, *The Greek Concept of Justice. From Its Shadow in Homer to Its Substance in Plato*, Cambridge Mass. – London 1978, cap. 16, specialmente p. 281 s.; L. ROSSI, *Strategie oratorie nelle Eumenidi di Eschilo*, «Seminari Romani di Cultura Greca» 2 (1999), pp. 199-212; A. BLASINA, *Retorica e tragedia: maestri e atti didattici in Eschilo*, «Sandalion» 26-28 (2003-2005), pp. 13-50, soprattutto pp. 19-21.

² HAVELOCK, *The Greek Concept of Justice*, specialmente pp. 288 e 292-295, evidenzia la compresenza nella trilogia di differenti concezioni e modalità di δίκη, in rapporto ai vari personaggi e ai diversi contesti di riferimento (δίκη come reciprocità, come appropriatezza, come punizione) e sottolinea come la tragedia usi un linguaggio «che copre un campo di significato piuttosto che riferirsi a definizioni concettuali» (p. 293). La conclusione generale è affidata alla nota 40 a p. 295: «la giustizia di Eschilo non può essere descritta come 'cosmica' o 'universale' in alcun valore del termine che abbia un significato». Parzialmente diversa è la posizione di R. FUTO KENNEDY, *Justice, Geography and Empire in Aeschylus' Eumenides*, «Classical Antiquity» 25 (2006), pp. 35-72, p. 50, secondo la quale sarebbe generalmente accettato che un tema forte dell'*Orestea* sia la trasformazione della giustizia da personale/familiare e retributiva a istituzionalizzata.

2. Agamennone: *la giustizia contaminata*

Nell'*Agamennone* la parola δίκη e i suoi derivati (δίκαιος, δικαίως, δικάζω etc.) compaiono 33 volte, circa una volta ogni 50 versi. Gli editori oscillano, talvolta senza un chiaro criterio, tra la maiuscola e la minuscola. Le occorrenze sono distribuite tra tutti i personaggi, ad eccezione di Cassandra, e riguardano anche il coro. L'unica sezione in cui è assente sono, appunto, i circa 300 versi della scena di Cassandra (1035-1330), per cui la densità delle occorrenze nel resto della tragedia, se escludessimo questa scena, sarebbe ben superiore alla media generale (quasi una volta ogni 42 versi). Tutti, ad eccezione di Cassandra, la vera vittima sacrificale, pretendono di aver fatto giustizia o invocano la giustizia. Clitemestra presenta l'uccisione di Agamennone come un atto di giustizia, una giustizia, per così dire, fatta in casa (e forse per la casa degli Atridi non è inopportuno definirla così), eseguita da una donna che, con la complicità del suo amante, Egisto, arriva a uccidere a tradimento il marito, che è anche il re di Argo e il comandante dell'esercito che ha distrutto Troia. Nell'*Agamennone* l'uccisione di Agamennone è presentata come l'esito delle macchinazioni di una coppia diabolica, con Clitemestra ed Egisto che mettono in atto una vendetta privata. Non vi sono tribunali e il popolo ha un ruolo limitato: i suoi rappresentanti, il coro dei vecchi di Argo, non riescono a incidere sull'azione e si esibiscono in una grottesca parodia di dibattito assembleare (1346-1371), che si conclude con la decisione di andare a verificare quello che si sapeva fin troppo bene, dopo la profezia di Cassandra e le grida di Agamennone colpito a morte. Già alla metà del V secolo ci si cavava d'impaccio formando una commissione d'inchiesta. Ma c'era almeno il sarcasmo sferzante del poeta tragico a richiamare l'attenzione su questa pratica. Il popolo si limita a un vociferare rancoroso (456) e a lanciare maledizioni (1409, 1413; cfr. 1616) che vengono respinte da Clitemestra con un brutale richiamo alla legge del più forte (1423 s.). L'unico a dare peso alla voce del popolo è Agamennone (938), che, partito come sovrano assoluto, ritorna come monarca costituzionale e arriva a dichiarare che le decisioni relative alla città saranno prese in assemblea (844-846): tardivo, oltre che anacronistico, tentativo di praticare la moderazione.

Anche se non viene formalmente processato, Agamennone non è innocente e la tragedia è percorsa da una serie di accuse nei suoi confronti. Per Clitemestra è responsabile dell'uccisione di Ifigenia, sacrificata per

permettere la partenza della flotta. Per Egisto la colpa che ricade su Agamennone risale alla generazione precedente, all'uccisione dei figli di Tieste da parte del padre di Agamennone, Atreo, che li aveva poi serviti in pasto al fratello (1577-1611). Ma anche per il coro Agamennone, che pure viene riconosciuto come legittimo sovrano, non è certo esente da colpe, in primo luogo il sacrificio di Ifigenia, che vengono in qualche modo cancellate dalla sua vittoria su Troia (799-806). Per il coro Agamennone si è riscattato con dieci anni di buona condotta e con il successo militare. La seconda accusa del coro contro Agamennone è quella di aver superato il limite, provocando la morte di molti, un'azione che gli dei non mancano di osservare (438-474, e specialmente 461 s. οὐκ ἄσκοποι θεοί)³. La posizione di Agamennone, nell'ottica del coro, è definita da un verso della parodo (187): ἐμπάϊσις τύχαισι συμπνέων, "cospirando con la sorte che si abbatte su di lui". Il problema della responsabilità di Agamennone nella decisione di sacrificare Ifigenia e nel portare guerra a Troia è stato affrontato da Giuseppina Basta Donzelli, che ha sottolineato la vocazione alla guerra di Agamennone, corrispondente al suo *ethos* atride, «che ne faceva il naturale alleato di Zeus e dei suoi piani»⁴. Al tempo stesso ha messo in risalto «la tradizione di quel fosco *genos* che lo spingeva a rinnovare l'antica *hybris* con nuova *hybris* sino a ripetere l'empietà tecnofona per brama di potere e di fama»⁵. La conclusione sulla possibilità di definire il comportamento di Agamennone come frutto di libertà di decisione o di compulsione resta, secondo la studiosa, un dilemma tragico ancora attuale. In ogni caso le responsabilità di Agamennone sono, almeno in parte, oggettive, derivano dal suo essere figlio di Atreo ed erede della sua maledizione e dall'aver guidato l'esercito contro Troia⁶. In questo senso ha ragione Lloyd-Jones a

³ Un richiamo a quest'accusa, e in generale agli eccessi che hanno accompagnato la conquista di Troia potrebbe trovarsi al v. 906 s. μή χαμαὶ τιθεῖς / τὸν σὸν πόδ', ὄναξ, Ἰλίου πορθήτορα. Connesso con questo tema è quello della prosperità: 374-384, 1331-1334.

⁴ G. BASTA DONZELLI, *Le colpe di Agamennone*, in *Synodia. Studia humanitatis Antonio Garzya septuagenario ab amicis atque discipulis dicata*, a cura di U. Criscuolo – R. Maisano, Napoli 1997, pp. 53-68, p. 67.

⁵ BASTA DONZELLI, *Le colpe di Agamennone*, p. 68.

⁶ Vd. H. LLOYD-JONES, *The Justice of Zeus*, Berkeley-Los Angeles-London 1971, p. 92: Agamennone non può rifiutarsi di sacrificare Ifigenia, ma nondimeno il sacrificio

definire Agamennone come «una figura veramente tragica, destinato come è alla rovina, al tempo stesso colpevole e innocente»⁷. Delle sue responsabilità Agamennone è integralmente consapevole, al punto che il suo grande discorso d'arrivo in realtà si può leggere anche come un'apologia (810-854). La celebre scena dell'agone tra Agamennone e Clitemestra, provocato dall'iniziale rifiuto di Agamennone di camminare sui tappeti di porpora, appare in quest'ottica come una sorta di parodia di dibattimento, nel quale l'oggetto non è la colpevolezza dell'imputato, ma il suo disperato tentativo di sottrarsi all'eccesso e di praticare la moderazione opponendosi alla moglie che voleva tenerlo legato al suo ruolo e al suo destino (914-957). Le ansie e le paure del coro, che gravano su tutta la tragedia, nascono dalla consapevolezza delle colpe commesse dal re, una delle quali viene minuziosamente ricostruita nella straordinaria scena del sacrificio di Ifigenia nella parodo. L'altra, la distruzione di Troia con gli eccessi che l'hanno accompagnata, è descritta da Clitemestra al coro in una sorta di profezia in diretta: si vedano specialmente i vv. 338-344.

Il sacrificio di Ifigenia è richiamato da Clitemestra in due occasioni: 1414-1418, quando rimprovera al coro di non essersi opposto al sacrificio; 1525-1529, dove è affermato il principio della compensazione della colpa con un'adeguata punizione (cfr. 1564). Se l'uccisione di Agamennone poteva essere motivata dal sacrificio di Ifigenia, lo stesso non si può dire per l'uccisione di Cassandra, che la stessa Clitemestra definisce "condimento del proprio letto" (1446 s.)⁸.

La parodo dell'*Agamennone* svolge una pluralità di funzioni e raccoglie molti dei temi della tragedia e della trilogia. Qui mi occuperò soltanto

della figlia è un crimine orrendo che Zeus permette soltanto perché Agamennone è figlio del colpevole Atreo. La colpa originaria di Agamennone è approfondita da H. LLOYD-JONES, *The Guilt of Agamemnon*, «Classical Quarterly» n.s. 12 (1962), pp. 187-199 = *Greek Epic, Lyric, and Tragedy. The Academic Papers of Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford 1990, pp. 283-299, dove si insiste sulla maledizione che incombeva sulla casa degli Atridi e sulla volontà di Zeus, che toglie il senno ad Agamennone e lo spinge a sacrificare la figlia e a distruggere Troia.

⁷ LLOYD-JONES, *The Guilt of Agamemnon*, p. 297.

⁸ L'uccisione di Cassandra è uno dei casi che spingono D. COHEN, *The Theodicy of Aeschylus: Justice and Tyranny in the Oresteia*, «Greece & Rome» 33 (1986), pp. 129-141, a negare l'idea diffusa per cui la giustizia di Zeus non colpirebbe mai gli innocenti e a considerarla una sorta di sanzione divina della legge del più forte.

di alcune funzioni e di alcuni temi. Anzitutto il racconto dettagliato della partenza della flotta da Aulide e del sacrificio di Ifigenia sono un antifatto, che viene completato nei successivi canti del coro, con una serie di riferimenti alla vicenda di Elena e Paride e alla distruzione di Troia. Ma, oltre a svolgere la funzione di antifatto, il racconto è anche un potente paradigma, introdotto da un esplicito segnale formale (184 καὶ τόθ'), che esemplifica il principio del πάθει μάθος. Su questo punto non mi posso soffermare: mi limito a collocare il racconto della parodo nella categoria degli *antefatti paradigmatici*⁹.

Il coro indica chiaramente il momento della svolta, del superamento del limite da parte di Agamennone: è la decisione di sacrificare la figlia, che trascina con sé una serie di eventi non più controllabili (218-227):

ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδου λέπαδνον	στρ. ε'
φρονὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν	
ἀναγνον, ἀνίερρον, τόθεν	220
τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνω·	
βροτοὺς θρασύνει γὰρ αἰσχρομίητις	
τάλαινα παρακοπὰ πρωτοπήμων·	
ἔτλα δ' οὖν θυτήρ γενέ-	
σθαι θυγατρός, γυναικοποι -	225
νων πολέμων ἀρωγὰν	
καὶ προτέλεια ναῶν.	

Legenda

sottolineatura ondulata: motivo del mutamento

sottolineatura doppia: motivo della mente che preordina

evidenziazione grigia: campo etimologico del radicale ταλα- τλα-

Poi che si bardò del giogo di necessità,

dall'animo spirando un'empia svolta,

impura, sacrilega, da allora

220

nel pensiero che tutto osa si mutò.

I mortali li rende audaci l'intelligenza folle,

⁹ Su questo rinvio a R. NICOLAI, *Ai confini del paradigma: παραδείγματα οἰκεία e antefatti paradigmatici*, «Seminari Romani di Cultura Greca» 12 (2009), pp. 1-19.

sciagurata, delirio origine del danno.
 Sopportò allora di essere aguzzino
 della figlia, aiuto
 a guerre per vendicare una donna
 e promessa di partenza per le navi.

225

Le parole chiave sono τροπαίαν e μετέγω, circondate da un lessico fitto di rinvii alla sfera della mente e del pensiero (φρενός, φρονεῖν, ἀσχρομῆτις), a quella dell'audacia eccessiva e smisurata (παντότολμον, θρασύνει) e a quella della follia (τάλαινα παρακοπά). Non poteva mancare un coagulo di termini della sfera religiosa, relativi all'infrazione di un vincolo sacro e addensati intorno a τροπαίαν: δυσσεβῆ τροπαίαν/ἄναγνον, ἀνίερον.

Agamennone è l'imputato di un processo che non si è mai svolto e che non si sarebbe potuto svolgere. Eschilo ci presenta una situazione integralmente pre-giudiziaria e, se mi si permette, a-giudiziaria, nella quale tutto si consuma all'interno della casa del re¹⁰. L'uccisione di Agamennone, che pure ha delle motivazioni, non è ordinata da una divinità¹¹ ed è presentata come l'estrema conseguenza di una catena inarrestabile di delitti. La vendetta non è condivisa dalla comunità, che, anzi, è solidale con il sovrano (a differenza di quello che avviene nelle *Coefore*), è un fatto integralmente privato che si consuma mediante l'inganno. La sola divinità che presiede alla vendetta è l'Erinni del γένος, non vi sono oracoli che giustificano l'operato di Clitemestra e nemmeno sogni, come avverrà in *Choe*. 540-550, dove il sogno di Clitemestra conferma Oreste nella risoluzione a uccidere la madre.

¹⁰ LLOYD-JONES, *The Justice of Zeus*, p. 94 ha contestato il cliché per cui le *Eumenidi* rappresenterebbero il momento di transizione dalla vendetta alla sovranità della legge. Secondo Lloyd-Jones, l'amministrazione della giustizia, che già nei poemi omerici, è esercitata da Zeus attraverso i re, non poteva risolvere la questione perché è proprio un re, Agamennone, a essere coinvolto. Di conseguenza la responsabilità di punire gli assassini di Agamennone non potrebbe ricadere che sul suo erede, Oreste. Questa argomentazione è avvincente, ma si può obiettare che anche Oreste, dopo l'uccisione della madre e di Egisto, è il legittimo re di Argo: il ricorso alla purificazione delica e a un tribunale ateniese comporta la scelta di uscire dal palazzo reale e di spezzare la catena dei delitti, quindi un processo di apprendimento, che coincide con un'evoluzione della prassi giudiziaria.

¹¹ Al massimo si può dire, con LLOYD-JONES, *The Guilt of Agamemnon*, che la rovina di Agamennone rientra nel piano di Zeus.

Nel suo discorso di accoglienza Clitemestra richiama ambigualmente δίκη (911)¹²: ἔς δὼμ' ἄελπτον ὡς ἄν ἡγήται Δίκη. Ma la giustizia invocata da Clitemestra e da lei messa in atto è una giustizia contaminata, come afferma il coro nel suo penultimo intervento, nella breve sticomitia con Egisto (1669): πράσσει, παίνου, μυαίνων τὴν δίκην, ἐπεὶ πάρα.

3. Coefore: la certezza della colpa

Se nell'*Agamennone*, come in tutta la trilogia, δίκη è onnipresente, lo stesso non si può dire per il lessico della colpa. A parte i riferimenti ai poteri e alla responsabilità degli dei, nell'*Agamennone* si incontrano soltanto due occorrenze: nel delirio profetico di Cassandra la rete è definita ξυνετία φόνου (1116 s.), mentre al v. 1505 si incontra ἀναίτιος, riferito a Clitemestra all'interno di un'interrogativa retorica:

ὡς μὲν ἀναίτιος εἶ ἀντ. γ'
τοῦδε φόνου τίς ὁ μαρτυρήσω;

che sei incolpevole
di quest'uccisione chi lo testimonierà?

In questi versi è prefigurata una situazione di tipo giudiziario, con un colpevole e dei testimoni, che non potranno in alcun caso scagionare Clitemestra. Ma il coro è già proiettato al futuro, nell'ansia di veder punita Clitemestra.

In ogni caso, nella prima tragedia della trilogia i termini indicanti la colpa non sono mai riferiti alle responsabilità di Agamennone. Il re, che con la decisione di sacrificare la figlia, ha avviato il processo che lo porterà alla rovina, ha avuto forti ragioni, corroborate dalla profezia di Calcante. Come ho già detto, il dramma di Agamennone risiede nella sua responsabilità oggettiva, di figlio di Atreo e di comandante dell'esercito. L'unica decisione che ha preso, quella di sacrificare la figlia, prevedeva soltanto due possibilità altrettanto nefaste (205-217).

Il lessico della colpa è invece ben presente nelle *Coefore*, con riferi-

¹² Vd. in proposito HAVELOCK, *The Greek Concept of Justice*, p. 292.

mento all'uccisione di Agamennone¹³. Anzitutto al v. 68: †διαλγῆς† ἄτη διαφέρει τὸν αἴτιον, una γνώμη che fa parte di un contesto purtroppo gravemente corrotto. Al v. 117 il corifeo, dando istruzioni a Elettra sullo svolgimento del rito, la invita a ricordare i colpevoli dell'assassinio: τοῖς αἰτίοις νυν τοῦ φόνου μεμνημένη. Al v. 134 Egisto è definito σοῦ (*scil.* di Agamennone) φόνου μεταίτιος. Oreste, ricordando l'oracolo di Apollo, elenca le pene che lo aspettano εἰ μὴ μέτειμι τοῦ πατρὸς τοὺς αἰτίους (273). Infine al v. 836 il coro invita Oreste ad agire: τὸν αἴτιον δ' ἐξαπόλλυ' εἰσορῶν. Clitemestra inoltre è definita senza mezzi termini come "l'assassina" dalla figlia Elettra (189 ἢ κτανοῦσ'(α); cfr. 144 τοὺς κτανόντας citato sotto; 367 οἱ κτανόντες). Parallelamente è presente anche il lessico della punizione inevitabile¹⁴: 383 ὕστερόποινον ἄταν; 936 βαρύδικος ποινά; 947 δολιόφρων Ποινά.

Una chiave di lettura dell'intera tragedia per quanto riguarda il problema della giustizia è offerta dai vv. 120-123:

Hl.	πότερα δικαστῆν ἢ δικηφόρον λέγεις;	120
Xo.	ἄπλωστὶ φράζουσ', ὅστις ἀνταποκτενεῖ.	
Hl.	καὶ ταῦτά μοῦσ' ἴνι εὐσεβῆ θεῶν πάρα;	
Xo.	πῶς δ' οὐ, τὸν ἐχθρὸν ἀνταμέβεσθαι κακοῖς;	
El.	Parli di un giudice o di un giustiziere?	120
Co.	Lo dico chiaramente: chi ricambi morte con morte.	
El.	Ed è lecito che lo chieda agli dei?	
Co.	Come potrebbe non esserlo ricambiare al nemico mali con mali?	

Questi versi, che precedono la grande preghiera di Elettra, definiscono i termini entro cui si muovono i personaggi delle *Coefore*: Clitemestra potrebbe essere sottoposta a un processo o a una giustizia privata, ma il coro esclude la prima possibilità e, di fronte ai dubbi di Elettra, ribadisce il

¹³ Lo stesso lessico si ritrova in riferimento al coro delle *Coefore* (100 μεταίτιαι, 873 ἀνάιτιαι) e alla Moira, complice dell'uccisione di Agamennone, almeno secondo Clitemestra (910 παραίτια). Al v. 1031s. compare αἰτία con riferimento ad Oreste, al quale Apollo aveva promesso la liberazione da ogni colpa se avesse seguito l'oracolo (πράξαντα μὲν ταῦτ' ἐκτὸς αἰτίας κακῆς/εἴναι).

¹⁴ Sulle *Coefore* come "dramma dell'azione punitiva pura e semplice" vd. HAVELOCK, *The Greek Concept of Justice*, p. 291.

principio del ricambiare male con male (che ritornerà ai vv. 144; 273-275; 309-314; 398; 400-404)¹⁵, affermando al tempo stesso l'εὐσέβεια della richiesta. Il tempo dei processi non è ancora giunto ed Elettra nella sua preghiera chiede l'intervento di un vendicatore (142-144):

ἡμῖν μὲν εὐχὰς τάσδε, τοῖς δ' ἐναντίοις
λέγω φανῆναί σου, πάτερ, τιμᾶρον,
καὶ τοὺς κτανόντας ἀντικαθθανεῖν δίκη.

Per noi queste preghiere, per i nemici
dico che appaia, padre, un tuo vendicatore
e quei che uccisero in cambio muoiano, com'è giustizia.

Nell'*Agamennone* la strategia difensiva di Agamennone era stata integralmente sconfitta: Clitemestra aveva conservato il dominio della parola e quello dell'azione. Analogamente nelle *Coefore* i tentativi di Clitemestra risultano vani: le libagioni offerte al morto vengono cambiate di segno da Elettra e dal coro e lo stesso richiamo patetico alla maternità ottiene soltanto una breve esitazione da parte di Oreste. Clitemestra non propone argomenti difensivi e non indica come motivazione per il suo gesto il sacrificio di Ifigenia, che viene esplicitamente ricordato una sola volta nel corso della tragedia, peraltro da Elettra (242 καὶ τῆς τυθείσης νηλεῶς ὁμοσπόρου). L'unico generico accenno alle responsabilità di Agamennone è una battuta di Clitemestra nella sticomitia con Oreste (918 μὴ ἀλλ' εἴφ' ὁμοίως καὶ πατὴρ τοῦ σου μάτας). Nello scontro tra due diverse ragioni (461 Ἄρης Ἄρει ξυμβαλεῖ, Δίκαι Δίκαι) Clitemestra appare come dialetticamente disarmata.

Viceversa, il coro nel primo stasimo (585-651) propone una *trilogia di paradigmi mitici*¹⁶ che vanno a formare una sorta di casistica delle donne

¹⁵ M. CASEVITZ, *Commerce et justice dans les Choéphores*, in A. MOREAU - P. SAUZEAU, *Les Choéphores d'Eschyle*, Montpellier 1997 (Cahiers du Gita, 10), pp. 23-30 sottolinea che la giustizia delle *Coefore* ha carattere compensatorio ed è fondata sullo stesso principio di reciprocità che regola le transazioni commerciali. In questa chiave spiega la rilevanza di Hermes nella tragedia.

¹⁶ Sui paradigmi mitici in tragedia vd. R. NICOLAI, *L'emozione che insegna: parola persuasiva e paradigmi mitici in tragedia*, «Sandalion» 26-28 (2003-2005), pp. 61-103 e ID., *La crisi del paradigma: funzioni degli exempla mitici nei cori di Sofocle*, in *Atti del convegno "... un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali". Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, Verona 14-16 giugno 2007, in corso di stampa.

che con il loro sciagurato comportamento hanno ucciso o provocato la morte di uomini. Il testo che segue è quello edito da Luigi Battezzato, con piccole modifiche¹⁷.

	Χο. <u>πολλά μὲν γὰρ</u> τρέφει	στρ. α'
590	<p><u>δεινὰ</u> δειμάτων <u>ἄγχι</u>, <u>πόντιαί τ' ἀγά</u>λαι <u>κνωδάλων</u> <u>ἀνταίων</u> βροτοῖσι <u>πλή-</u> <u>θουσι</u>. βλαστοῦσι καὶ <u>πεδαίχιμοι</u> <u>λαμπάδες</u> πεδάοροι· <u>πτανά τε</u> καὶ <u>πεδοβάμονα</u> <u>κάνεμόεντ' ἄν</u> <u>αἰγίδων</u> φράσαι <u>κότον</u>.</p>	
600	<p><u>ἀλλ' ὑπέρολμον ἄν</u>· <u>δρὸς φρόνημα</u> τίς λέγει <u>καὶ γυναικῶν φρεσίν</u> <u>τλημόνων</u> <u>παντόλμους ἔρωτας</u>, ἄ- <u>ταισι < > συννόμους</u> βροτῶν; <u>ξυζύγους δ' ὀμαυλίας</u> <u>θηλυκρατῆς ἀπερωτος ἔρω</u>ς <u>παρανικᾶ</u> <u>κνωδάλων</u> τε καὶ <u>βροτῶν</u>.</p>	ἀ ντ. α'
610	<p><u>ἴστω</u> δ' ὅστις οὐχ <u>ὑπόπτερος</u> <u>φροντίσιν, δασεῖς</u> <u>τᾶν ἄ παιδολυμάς</u> <u>τάλαινα</u> <u>Θεστιάς μῆσατο</u> <u>πυρδαῆς</u> γυνά <u>πρόνοι-</u> <u>αν</u> <u>καταίθουσα</u> <u>παιδὸς</u> <u>δαφινὸν</u> <u>δαλὸν ἤλικ'</u>, ἐπεὶ <u>μολῶν</u> <u>ματρόθεν</u> <u>κελάδησε</u>, <u>ξύμμετρόν τε</u> <u>διαί βίου</u> <u>μοιρόκραντον</u> ἐς <u>ἡμαρ</u>.</p>	στρ. β'
	<p><u>ἄλλαν δ' ἦν τιν' ἐν λόγοις</u> <u>στυγεῖν</u>, <u>φοινίαν κόραν</u>, <u>ἄτ' ἐχθρῶν ὑπὰ φῶτ'</u> <u>ἀπώλεσεν</u> <u>φίλον</u>, <u>Κρητικοῖς</u></p>	ἀντ. β'

¹⁷ L. BATTEZZATO, trad. e note alle *Coefore*, in Eschilo, *Oresteia. Agamennone Coefore Eumenidi*, intr. di V. Di Benedetto, trad. e note di E. Medda, L. Battezzato, M. P. Pattoni, Milano 1997. Vd. anche L. BATTEZZATO, *Note critico-testuali alle Coefore*, «Studi Classici e Orientali» 42 (1992), pp. 63-94.

- 620 χρυσεοδημήτοιισιν ὄρ-
μοις πηθήσασα, δάροισι Μίνω,
Νίσον ἀθανάτας τριχὸς
νοσφίσασα προβούλω
πνέονθ' ἅ κυνόφρων ὕπνω·
κιγχάνει δέ νιν Ἑρμῆς.
- 630 ἐπεὶ δ' ἐπεμνησάμαν ἀμειλίχων στρ. γ'
πόνων, † ἀκαίρως δε † δυσφιλὲς γαμή-
λεμμ' ἀπεύχεται δόμοις
γυναικοβούλους, τε μητιδας, φρενῶν.
ἐπ' ἀνδρὶ τευχεσφόρῳ
† ἐπ' ἀνδρὶ δήμοις ἐπικότω σέβας †
630 τῶ δ' ἀθήρμαντον ἐστὶαν δόμων,
γυναικείαν <τ'> ἄτολμον αἰχμάν.
- κακῶν δὲ προσβέυεται τὸ Λήμιον ἀντ. γ'
λόγω, βοᾶται δὲ δημόθεν κατά-
πτυστον ἤκασεν δέ τις
τῶ δεινῶν αὐτῶν Λημνίοισι πήμασιν.
θεοστουγήτω δ' ἄγει
βροτοῖς ἀτιμωθὲν οἴχεται γένος·
σέβει γὰρ οὐτίς τὸ δυσφιλὲς θεοῖς.
τί τῶνδ' οὐκ ἐνδίκως ἀγείρω:
- 640 τὸ δ' ἄγχι πλευμόνων ξίφος στρ. δ'
διανταίαν ὄξυτευκὲς οὐτᾶ
διαὶ Δίκας † τὸ μὴ θέμις γὰρ οὐ †
λάξ πέδοι πατουμένας,
τὸ πᾶν Διὸς σέβας παρεκ-
βάντας οὐ θεμιστῶς.
- 650 Δίκας δ' ἐρείδεται πυθμῆν, ἀντ. δ'
προχαλκεύει δ' Αἴσα φασγανουργός·
τέκνον δ' ἐπεισφέρει δόμοις·
αἰμάτων παλαιτέρων
650 τῖνει μύσος χρόνῳ κλυτὰ
βυσσόφρων Ἑρινός.

Legenda

sottolineatura semplice: motivo della conoscenza, della tradizione, del paradigma

sottolineatura doppia: motivo della mente che preordina

evidenziazione grigia: campo etimologico del radicale ταλα-/τλα-

sottolineatura punteggiata: motivo dell'opposizione maschile/femminile

sottolineatura punteggiata spessa: motivo dell'unione coniugale

sottolineatura punto tratto: motivo del δεινόν

sottolineatura ondulata: motivo dei mostri

sottolineatura spessa: motivo di ἔρως.

590 Molte la terra nutre
orrende angosce di terrori
 e le braccia marine di mostri
 ostili ai mortali pullulano;
 e crescono nel mezzo
 aeree luci;
 chi vola e chi cammina a terra potrebbe dire
 del ventoso rancore delle tempeste.

600 Ma dell'uomo, il troppo audace
pensiero chi può dire
 e delle donne nell'animo audaci
le passioni che tutto osano,
 che s'accompagnano alla rovina dei mortali ... ?
Le vite unite dal giogo
 dei mostri e dei mortali le vince
la passione stravolta che domina le femmine.

610 Lo sappia chi non ha mente leggera, conoscendo
la premeditazione che meditò la spietata figlia di Testio distruttrice
 del figlio,
 la donna incendiaria
 che bruciò il tizzone rosso
 del sangue del figlio e suo coetaneo, dacché sorto
 dalla madre vagi,
 che corrispondeva alla sua vita
 fino al giorno fissato dal destino di morte.

620 Nei racconti c'era un'altra da odiare,
 la fanciulla omicida,
 che istigata dai nemici uccise un uomo caro,
 convinta da collane cretesi, manufatti d'oro,
 doni di Minosse,
 e a Niso il capello immortale
 tolse deliberatamente,
mente di cagna, mentre respirava nel sonno.
 E Hermes lo raggiunse.

630 Dopo aver ricordato dolori
 contrari a dolcezza, ... l'odioso matrimonio
 deprecato dalla casa
 e le astuzie della mente volontà di donna
contro un uomo che porta le armi
contro un uomo ... venerato ...
 Della casa onoro invece il focolare che non si scalda
 e il dominio di donna senza audacia.

Tra i mali la palma spetta a quello di Lemno,
a quel che si dice, e la gente lo grida
 come una maledizione, si confronta
 l'orrore ai dolori di Lemno.
 Per una macchia odiosa agli dei
 la stirpe perde ogni diritto presso i mortali e perisce.
 Nessuno infatti onora ciò che gli dei hanno in odio.
Quale di questi racconti ho radunato non giustamente?

640 La spada che sta vicino ai polmoni
 colpisce appuntita e trapassa
 – per mezzo di Giustizia ...
 calpestata a terra dal tallone –
 chi contro il diritto ha trasgredito
 tutto l'onore dovuto a Zeus.

650 Di Giustizia è saldo il fondamento,
 per tempo forgia il Fato artefice di spade:
 spinge il figlio alla casa;
 del sangue di delitti antichi
 la macchia fa pagare col tempo l'inclita
 Erinni mente profonda.

L'esplosione emotiva del coro produce considerazioni di ordine generale (prima e ultima coppia strofica) e le sostanzia attraverso tre paradigmi che dovevano essere ben noti al pubblico¹⁸. Il richiamo alla vicenda di Clitemestra contenuto nella terza strofe, che pone gravi e finora irrisolti problemi testuali, non può essere considerato un ulteriore paradigma, che si configurerebbe come *παράδειγμα οἰκείον*¹⁹, ma ha lo scopo di riporta-

¹⁸ Su questa struttura vd. K. SIER, *Die lyrischen Partien der Choephoren des Aischylos*. Text, Übersetzung, Kommentar, Stuttgart 1988, p. 191.

¹⁹ Sul concetto di *παράδειγμα οἰκείον* e sulla sua applicazione vd. H. FRIIS JOHANSEN, *General Reflections in Tragic Rhesis. A Study of Form*, Copenhagen 1959, pp. 54-101, specialmente p. 55 e NICOLAI, *Ai confini del paradigma*.

re l'attenzione sulla colpa della regina e al tempo stesso di saldarla con i primi due paradigmi e con il terzo che seguirà, il caso più orrendo, quello delle donne di Lemno, divenuto proverbiale. Inoltre va sottolineato che nella terza strofe, pur essendo chiaro il riferimento al delitto di Clitemestra, il coro propone considerazioni generali sulle unioni da respingere e su quelle da approvare. Lo stasimo si configura così come una trilogia a tema²⁰, che spezza il vincolo diegematico della trilogia legata per crearne un altro, un vincolo paradigmatico, fondato sull'analogia degli *exempla* tra loro e con la vicenda degli Atridi. I paradigmi sono azioni narrate di scorcio all'interno del teatro e, attraverso la relazione dinamica che stabiliscono con l'azione scenica, permettono di cogliere il rapporto tra la tragedia nel suo complesso e l'attualità e quindi l'impatto del dramma sugli spettatori.

Nel primo stasimo il coro si rivolge in primo luogo al pubblico, convincendolo dell'oggettiva giustizia del matricidio, e, nello stesso tempo, si inserisce con forza nell'azione attraverso un discorso persuasivo che rafforza in Oreste l'intento di vendicare il padre e la decisione di passare immediatamente all'azione. La persuasione esercitata attraverso i paradigmi fa emergere nuove motivazioni, che si affiancano a quelle elencate da Oreste stesso ai vv. 298-305²¹, nell'intervallo di tempo tra la decisione e l'azione: le Coefore sono in qualche modo oratori che preparano il pubblico ad accettare il matricidio e che convincono definitivamente Oreste dell'inevitabilità dell'azione²². È δίκη che guida il coro nella scelta dei

²⁰ F. W. SCHNEIDEWIN – A. NAUCK, Sophokles, IV, *Antigone*, Neue Bearbeitung von E. Bruhn, Berlin 1904¹⁰, p. 149 parlano di "lyrische Trilogie" con riferimento a questo stasimo e al quarto stasimo dell'*Antigone*.

²¹ Secondo A. F. GARVIE, Aeschylus. *Choephoroi*, Oxford 1986, p. 124, Oreste raggiungerebbe la sua decisione «non tanto in momenti diversi e consecutivi, quanto piuttosto paratatticamente in modi diversi e paralleli», secondo una tecnica narrativa di tipo epico. In questa ottica la casistica proposta nel I stasimo diventa un ulteriore tassello sulla via della decisione e dell'attuazione della vendetta.

²² Quest'ultimo aspetto è sottolineato da R. M. NEWTON, *Ino in Euripides' Medea*, «American Journal of Philology» 106 (1985), pp. 496-502, p. 497 e da D. J. CONACHER, *Aeschylus' Oresteia. A Literary Commentary*, Toronto - Buffalo - London 1987, p. 115. Vd. anche M. UNTERSTEINER, *Le origini della tragedia e del tragico. Dalla preistoria a Eschilo*, Torino 1955, p. 440: «Lo stasimo delle Coefore ... ingrandisce, per rendere comprensibile l'imminente matricidio di Oreste, la colpa di Clitemestra». La funzione persuasiva svolta dal primo stasimo nei confronti di Oreste impone di riconsi-

paradigmi e che guiderà Oreste nel matricidio. Inoltre, come ha notato Kurt Sier, soltanto con questo stasimo il delitto di Clitemestra viene portato in primo piano²³. E soltanto dopo il canto delle Coefore Oreste potrà portare a compimento il suo disegno. Lo stasimo è quindi un atto retorico compiuto dalle Coefore che si realizza sulla scena mentre Oreste interiorizza la necessità della sua scelta²⁴. Al tempo stesso, come ho già detto, lo stasimo mette il pubblico nella condizione di accettare un atto inaccettabile: il matricidio. In questa chiave si può concordare con

derare anche la *vexata quaestio* della funzione del *kommos*. Le due principali posizioni critiche sono quelle sostenute rispettivamente da U. von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Aischylos. Orestie, II, Das Opfer am Grabe*, Berlin 1896, pp. 36-39 e A. LESKY, *Der Kommos der Choephoren*, «Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaft in Wien» 221, 3, 1943 da un lato (nel *kommos* Oreste supererebbe le sue incertezze e deciderebbe di uccidere la madre), e da W. SCHADEWALDT, *Der Kommos in Aischylos' 'Choephoren'*, «Hermes» 67 (1932), pp. 312-354 = *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und neueren Literatur*, Zürich - Stuttgart 1970², I, pp. 249-284 e K. REINHARDT, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Bern 1949, pp. 112-122, dall'altro (la decisione non sarebbe mai posta in dubbio nel corso della tragedia, fino al v. 899). In realtà entrambe le posizioni risentono di categorie psicologiche e letterarie moderne che non aiutano a spiegare le scelte drammaturgiche di Eschilo. L'esegesi di Garvie (per cui vd. la nota precedente) è utile per superare il problema. Si deve inoltre considerare che Oreste non può agire prima di aver ristabilito un contatto con il padre e di aver ottenuto il suo aiuto: è questo il rito che si svolge durante il *kommos* e che rappresenta anche il vero funerale di Agamennone. In quest'ottica la decisione di Oreste, inevitabile per l'ordine di Apollo, riguarda più che altro il momento in cui agire.

²³ SIER, *Die lyrischen Partien*, p. 189: «Mentre Oreste nel progetto del suo piano di vendetta (*Choe.* 560 ss.) parlava solo di Egisto e non menzionava la madre, lo stasimo colloca al centro l'assassina e la specificità del suo crimine». Sulla stessa linea H. KONISHI, *The Plot of Aeschylus' Oresteia. A Literary Commentary*, Amsterdam 1990, p. 173 s. In proposito vd. anche G. HODLER, *Untersuchungen zum Gebrauch mythologischer Beispiele in attischen Tragödie*, Diss. Heidelberg 1956, p. 23, O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977, p. 342 e R. SEVERI, *Il mondo alla rovescia nel I stasimo delle Coefore di Eschilo*, «Studi Italiani di Filologia Classica» 97 (2004), pp. 158-188, p. 159.

²⁴ Con la valutazione della funzione del coro è connesso il problema dell'arco temporale che, nella finzione scenica, è coperto dal canto del coro. A. W. VERRALL, *The 'Choephoroi' of Aeschylus*, London 1893, p. 84 sottolinea che durante il canto del coro si passa dalla mattina alla sera (vd. v. 660) e afferma che, per di più, per un breve lasso di tempo la scena rimane vuota (vd. anche pp. xxviii e 93). Sulla costante presenza in scena del coro e sulle eccezioni a questa prassi vd. A. BLASINA, *Eschilo in scena. Dramma e spettacolo nell'Oresteia*, Stuttgart-Weimar 2003, p. 151 s.

Roberta Sevieri, secondo cui lo stasimo «ha piuttosto la funzione di disinnescare quanto più possibile l'impatto emotivo, potenzialmente dirompente, della vendetta in quanto matricidio, sottoponendola a un processo di spersonalizzazione che tende ad assimilare Clitennestra e il suo delitto ad alcuni esempi mitologici di donne assassine»²⁵. È proprio della retorica giudiziaria – e prima ancora della logica giuridica – *il procedimento di spersonalizzare il crimine*, considerandosi l'imputato non nella sua specificità individuale, ma come rappresentante di una tipologia di reato pericoloso in quanto tale, non perché compiuto da una particolare persona. Il gesto di Clitemestra di muovere a pietà il figlio mostrandogli il seno è un estremo tentativo di ottenere considerazione in quanto persona e madre²⁶, ma viene frustrato dall'unico intervento di Pilade, che ha il compito di sottrarre Oreste alla dimensione familiare e di ricordargli gli obblighi nei confronti di una dimensione più alta, quella del divino, concretamente rappresentata dagli oracoli e dai giuramenti. *Clitemestra tenta di uscire dalla sfera giuridico-religiosa (i due ambiti non possono essere tenuti distinti), che sa per lei fatale, ma fallisce integralmente e, con la perdita del controllo sugli interlocutori*²⁷, *caratteristico dell'Agamennone, perde anche la vita.*

La funzione persuasiva dello stasimo implica una presa di posizione da parte del coro. Ovviamente questo non comporta che la posizione del coro rappresenti l'opinione del poeta tragico: Eschilo mette in scena un conflitto e lo sottopone agli spettatori; il suo compito non è quello di giudicare, ma di dare gli elementi al pubblico per la riflessione e per il giudi-

²⁵ SEVIERI, *Il mondo alla rovescia*, p. 160. Secondo HODLER, *Untersuchungen*, p. 22, invece, la funzione dello stasimo è quella di creare una *dramatische Spannung* tra la decisione e l'azione. Vd. in proposito la considerazione generale sul ruolo del coro in D. LANZA, *La disciplina dell'emozione. Un'introduzione alla tragedia greca*, Milano 1997, p. 171 s.: «Il coro, vera camera di compensazione dell'emotività del pubblico, può essere chiamato a eccitare o a rallentare e a schermare la tensione, a intervenire nell'azione o a serbarsi osservatore separato. Quasi sempre gli spettatori tendono però a essere attratti dalla posizione del coro e a identificarsi emotivamente con i coreuti».

²⁶ Sull'importanza del tema della maternità di Clitemestra nelle *Coefore* vd. LANZA, *La disciplina dell'emozione*, p. 192 s.; vd. anche p. 249 a proposito della «integrazione di Clitennestra nel suo ruolo femminile».

²⁷ Per la tematica del controllo e della manipolazione del linguaggio nell'*Oresteia* vd. S. GOLDHILL, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge 1986, pp. 1-32, che definisce la trilogia come "drama of logos".

zio. Semmai è il modo in cui il conflitto è portato sulla scena a indirizzare il pubblico. In questa direzione va la formulazione di Untersteiner, che sottolinea la portata generale delle riflessioni dello stasimo: «Eschilo non vuole narrare ..., ma porre un problema, che ... non consiste semplicemente nell'accentuare la immanità della colpa di Clitemestra prima della punizione. Quello che al coro importa va rintracciato nella tragicità della sorte dell'uomo, così travagliato nello sforzo tremendo di districare il divino dal groviglio delle forze opposte che imperversano nel mondo»²⁸.

Se possiamo considerare lo stasimo come un atto di persuasione retorica compiuto sia nei confronti del pubblico (e quindi con una componente autoreferenziale) sia nei confronti di Oreste, dobbiamo di necessità rendere ragione delle parole che Oreste rivolge al coro immediatamente prima dello stasimo (v. 581 s.):

ὕμῖν δ' ἐπαινῶ γλώσσαν εὐφημον φέρειν
σιγᾶν θ' ὅπου δεῖ καὶ λέγειν τὰ καίρια.

e voi vi invito a tener pura la lingua
e a tacer quando bisogna e a dir quel che si deve.

Ci si può chiedere se il λέγειν τὰ καίρια si riferisca soltanto alla partecipazione del coro all'azione attraverso l'intervento sulla Nutrice alla fine del secondo episodio oppure se la portata di questa formulazione, che ha un indubbio valore retorico²⁹, si debba estendere anche al canto del coro nel primo stasimo. Se l'ordine di rimanere in silenzio sembra riferirsi alla partecipazione del coro all'azione, lo stesso non si può dire del λέγειν τὰ καίρια, che può ben essere relativo a tutti gli interventi verbali del coro stesso. In quest'ottica, il v. 638, dove il coro si chiede (per affermarlo con forza) se i paradigmi proposti siano appropriati, va inteso come una

²⁸ M. UNTERSTEINER, Eschilo. *Le Coefore* (testo, traduzione e commento), a cura di W. Lapini e V. Citti, Amsterdam 2002, p. 355. Occorre precisare che nell'*Oresteia* il divino si manifesta con crescente chiarezza e Oreste riesce a completare un processo di apprendimento, sia pure tra tremende sofferenze. Sarà Sofocle a mostrare, invece, la sconfitta dell'uomo di fronte alla contraddittorietà e all'incomprensibilità del reale.

²⁹ UNTERSTEINER, Eschilo. *Le Coefore*, p. 352: «Questo concetto [τὰ καίρια], che riappare altre volte in Eschilo (*Suppl.* 446; *Prom.* 522 s.; *Sep.* 1, 619; *Ag.* 1372; fr. 208), presenta un doppio senso: uno, diremo così, pre-retorico, in quanto Eschilo ha, come oserei dire, creato l'importanza di καίριος come una parte di πρεπον». Vd. anche p. 352, dove è proposto il confronto con una formulazione di Gorgia.

dichiarazione di piena adesione alla richiesta di Oreste. Altri interpreti connettono il λέγειν τὰ καίρια all'ἄκαίρως del v. 624, su cui però pesano gravi incertezze a livello testuale³⁰.

Lo stasimo contiene anche una riflessione sul tema della conoscenza per paradigmi: τί τῶνδ' οὐκ ἐνδίκως ἀγείρω; (638). Al tempo stesso il verso serve a chiudere la serie degli *exempla* e a preparare la strada all'ultima coppia strofica, dedicata al tema della giustizia inevitabile³¹. Non si può trascurare la scelta dell'avverbio ἐνδίκως, che non può essere considerato come totalmente o parzialmente desemantizzato: la δίκη che guida il poeta tragico nella selezione degli *exempla* è la stessa δίκη che inesorabilmente punirà Clitemestra³². In questa chiave si può ben dire che *lo stasimo svolge una funzione probatoria, elencando i precedenti e inquadrando la vicenda di Clitemestra in una casistica che è l'archetipo mitico della giurisprudenza dei tribunali*.

La domanda del coro sui paradigmi appena proposti³³ riflette quella del poeta tragico al suo pubblico. Come il coro propone l'interrogativa retorica sulla correttezza dei paradigmi che ha presentato, così il poeta, nell'atto stesso di portare sulla scena una trilogia, si interrogava e chiedeva indiretta-

³⁰ Vd. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Aischylos. Orestie*, II, p. 215 e ID., *Aischylos. Interpretationen*, Berlin 1914, p. 253 s. che connette ἄκαίρως con la riflessione sui paradigmi del v. 638. Sulla stessa linea G. THOMSON, *The Oresteia of Aeschylus*, with an Introduction and Commentary, in which is included the work of the late Walter Headlam, by G. T., II, Amsterdam - Prague 1966², p. 157 s., secondo cui il v. 638 sarebbe una risposta a 624 ἀκαίρως δέ.

³¹ Vd. in proposito SEVIERI, *Il mondo alla rovescia*, p. 182, che sottolinea come la digressione mitica, nella lirica corale, sia spesso connessa con l'attualità attraverso una *Abbruchsformel* come quella del v. 638.

³² S. GOLDHILL, *Language, Sexuality, Narrative: the Oresteia*, Cambridge 1984, p. 162 si domanda se non si tratti di un'allusione alla δίκη verso la quale tende lo stasimo.

³³ Ph. VELLACOTT, *The Logic of Tragedy. Morals and Integrity in Aeschylus' Oresteia*, Durham, N. C., 1984, p. 111 afferma che il pubblico avrebbe considerato la domanda come retorica, mentre il lettore aveva tempo per riflettere. Ovviamente si può escludere che Eschilo pensasse a una fruizione diversa da quella dell'unica rappresentazione prevista e, in particolare, che tenesse conto dell'impatto su eventuali lettori. Anche la risposta che appare più plausibile a Vellacott è anacronistica (p. 112): «Tu hai accusato singoli individui colpevoli; ma questo non vale come prova [come è implicito in *ageiro* del v. 638] contro l'intero sesso femminile». Va anche rilevato che una simile risposta che Eschilo avrebbe suggerito al pubblico prescinde completamente dal rapporto paradigmatico tra i miti proposti nello stasimo e la tragedia nel suo complesso.

mente agli spettatori se i temi da lui prescelti fossero adatti a suscitare le riflessioni di cui sentivano il bisogno³⁴. I paradigmi così intesi sono argomentazioni autorevoli e inveranti basate sull'analogia e svolgono una funzione fondante per una società aurale come quella ateniese di metà V secolo.

Il coro condivide molte cose con il pubblico che siede sulle gradinate del teatro: è composto di cittadini e in qualche modo rappresenta l'intero corpo civico³⁵, che a turno contribuisce alle spese per la sua preparazione

³⁴ Sul ruolo del pubblico vd. R. DI DONATO, *Stato e pubblico nella tragedia*, in *Geografia e storia della letteratura greca arcaica. Contributi a una antropologia storica del mondo antico*, Firenze 2001, pp. 111-125, p. 121, che rifiuta sia la posizione di chi ha collocato «il contenuto dei drammi in una dimensione atemporale e astorica» sia quella di chi riduce «il fenomeno teatrale a mero referente politico, inteso nel rapporto quasi meccanico di corrispondenza con vicende contemporanee alla rappresentazione dei drammi e con gli uomini in queste coinvolti. Il panpoliticismo di parte della critica che stabilisce equazioni tra autori e figure eminenti della politica ateniese, finisce certo involontariamente per dimenticare il grande – e solo per noi, silenzioso – protagonista della vicenda del teatro ateniese, l'insieme dei cittadini che partecipa, in senso proprio, ad ogni fase della realizzazione e della rappresentazione entro la festa, nella piena coscienza del proprio ruolo di fruitore esclusivo e di giudice sovrano».

³⁵ J. GRIFFIN, *The Social Function of Attic Tragedy*, «Classical Quarterly» 48 (1998), pp. 39-61, p. 42 s. mette giustamente in guardia dall'identificazione diretta tra coro e corpo civico, osservando che solo in due casi nelle tragedie conservate il coro è composto di Ateniesi. Credo però che siano proprio la relativa impotenza e marginalità dei cori nonché il loro richiamarsi a valori etici condivisi a permettere un'identificazione tra pubblico e coro o meglio un accostamento del punto di vista del pubblico e di quello del coro. In proposito vd. anche le opposte posizioni di J. GOULD, *Tragedy and Collective Experience*, in *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, ed. by M. S. Silk, Oxford 1996, pp. 217-243 e di S. GOLDHILL, *Collectivity and Otherness. The Authority of the Tragic Chorus: Response to Gould*, *ibid.*, pp. 243-256 e le osservazioni di M. SILK, *Style, Voice and Authority in the Choruses of Greek Drama*, in *Der Chor im antiken und Modernen Drama*, hrsg. von P. Riemer - B. Zimmermann, Stuttgart - Weimar 1998, pp. 1-26 sulla necessità di prestare attenzione ai differenti livelli di stile. Per i cori di *Agamennone* e *Coefore* come portavoce e rappresentanti della città vd. S. FÖLLINGER, *Genosdependenzen. Studien zur Arbeit am Mythos bei Aischylos*, Göttingen 2003, p. 128. Potrebbe essere troppo audace considerare la processione delle *Coefore* verso l'orchestra e l'altare di Dioniso come proiezione e riflesso del pubblico che va a teatro? In quest'ottica si potrebbe supporre che l'*Agamennone* sia relativo al ruolo dell'attore, le *Coefore* a quello del pubblico, le *Eumenidi* a quello della città: a questo proposito vd. BLASINA, *Eschilo in scena*, specialmente p. 49 ss. Vd. anche P. WILSON - O. TAPLIN, *The "Aetiology" of Tragedy in the Oresteia*, «Proceedings of the Cambridge Philological Society» 39 (1993), pp. 169-180, dove si afferma che la conclusione della trilogia offre una sorta di eziologia della tragedia, proponendo una riflessio-

e per i suoi costumi. Il coro partecipa all'azione, in questo caso con un discorso persuasivo, e al tempo stesso, come fa il pubblico, la commenta³⁶: i paradigmi sono funzionali al discorso persuasivo, ma rappresentano anche quei termini di paragone che possono essere proposti da chi assiste a una vicenda o la vede portata sulla scena. Il pubblico che commenta stabilisce sempre dei paragoni, spiega un fatto con altri simili. Il mito portato sulla scena non si presenta come un assioma, ma come una possibile fonte di conoscenza da esplorare.

Nella chiave di lettura sin qui proposta non è immetodico chiedersi perché sia il coro e non uno dei personaggi a proporre le formulazioni e i paradigmi contenuti nel primo stasimo: *un personaggio avrebbe limitato la*

ne sulla funzione del teatro all'interno della città: «La processione con la quale si chiude la tragedia diventa, a un livello di riferimento, una sanzione dell'accettazione della tragedia nella città» (p. 176). Sulla possibilità che l'*Oresteia* contenga anche una riflessione sull'arte tragica e sulla sua storia vd. anche LANZA, *La disciplina dell'emozione*, p. 168: «Nella trilogia di Oreste, Eschilo infatti sembra virtuosisticamente delineare una sorta di compendio della storia della recitazione tragica: l'*Agamennone*, la prima delle tre tragedie, è tutta costruita, salvo due brevi scene (l'incontro centrale di Clitennestra e Agamennone e quello conclusivo del trionfo omicida di Clitennestra ed Egisto), per coro e una sola voce recitante; nella seconda tragedia, le *Coefore*, le voci recitanti sono solitamente due, con la sola eccezione della breve scena risolutiva che prelude al matricidio (Oreste, Pilade, Clitennestra); le *Eumenidi* infine sfruttano per lunghi tratti la presenza attiva di tre attori dialoganti in scena». Sull'evoluzione del ruolo del coro nei tre drammi della trilogia vd. L. KÄPPEL, *Die Rolle des Chores in der Orestie des Aischylos. Vom epischen Erzähler über das lyrische Ich zur dramatis persona*, in *Der Chor im antiken und modernen Drama*, hrsg. von P. Riemer – B. Zimmermann, Stuttgart - Weimar 1998, pp. 61-88, p. 84: dal coro dell'*Agamennone*, che racconta e commenta, ma non interviene nell'azione drammatica si passa a quello delle *Coefore*, che agisce in un momento decisivo, fino al coro delle *Eumenidi* che ha un ruolo protagonistico. Se l'operazione compiuta da Eschilo non si può definire in senso proprio come metateatro, resta però il fatto che Eschilo sfrutta virtuosisticamente la τέχνη tragica per introdurre una rete di riferimenti al teatro, alle sue strutture profonde e alle sue funzioni.

³⁶ Vd. per questo S. GOLDHILL, *The Audience of Athenian Tragedy*, in *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. by P. E. Easterling, Cambridge 1997, pp. 54-68, p. 67: il coro propone sulla scena una risposta all'azione che si sta svolgendo, come il pubblico fa nel teatro. Per il coro che si comporta da spettatore vd. Aesch. *Prom.* 687-695. Vd. anche Eur. *Hel.* 944-946, tre versi che gli editori da Dindorf in poi, ad eccezione della Dale, attribuiscono al corifeo e non a Teonoe, secondo la tradizione manoscritta. Sul passo vd. E. DETTORI, *L'interlocuzione difficile: corifeo dialogante nel dramma classico*, Pisa 1992, p. 141 (e 48).

portata del suo intervento all'atto persuasivo, il coro lo arricchisce di spessore trasformandolo in una riflessione sul teatro tragico. Questa interpretazione si accorda con la teoria del *doppio sistema comunicativo del coro*, uno interno alla finzione tragica, uno esterno, che si instaura tra l'opera nel suo complesso e gli spettatori³⁷.

4. Eumenidi: il primo processo e le garanzie della procedura

La dimensione processuale, caratteristica delle *Eumenidi*, è anticipata nelle *Coefore*, quando Oreste esibisce la rete che ha avvolto Agamennone: è la prima volta che un corpo del reato viene sottoposto all'attenzione di un pubblico di teatro (980-1004):

- 980 ἴδεσθε δ' αὐτε, τῶνδ' ἐπήκοοι κακῶν,
τὸ μηχανήμα, δεσμὸν ἀθλίῳ πατρί,
 πέδας τε χειροῖν καὶ ποδοῖν ξυνωρίδα.
 ἐκτεῖνατ' αὐτὸ καὶ κύκλω παρασταδὸν
 στέγαστρον ἀνδρὸς δεῖξαθ', ὡς ἴδη πατῆρ,
 985 οὐχ οὐμός, ἀλλ' ὁ πάντ' ἐποπτεύων τάδε
 Ἥλιος, ἀναγνα μητρὸς ἔργα τῆς ἐμῆς,
 ὡς ἂν παρῆ μοι μάρτυς ἐν δίκῃ ποτὲ
 ὡς τόνδ' ἐγὼ μετήλθον ἐνδίκως φόνον
 τὸν μητρὸς. Αἰγίσθου γὰρ οὐ λέγω μόνον·
 980 ἔχει γὰρ αἰσχυντήρος, ὡς νόμος, δίκην.
 ἦ τις δ' ἐπ' ἀνδρὶ τοῦτ' ἐμήσατο στόγος
 ἐξ οὗ τέκνων ἦνεγχε' ὑπὸ ζώνῃν βάρος,
 φίλον τέως, νῦν δ' ἐχθρόν, ὡς φαίνει κακόν,
 τί σοι δοκεῖ; μύραινά γ' εἶτ' ἐχιδν' ἔφνυ,
 995 σήπειν θιγοῦσ' ἂν ἄλλον οὐ δεδηγμένον
 τόλμης ἕκατι κάκδικου φρονήματος;

³⁷ Vd. per questo KÄPPEL, *Die Rolle des Chores*, specialmente p. 66 s. Vd. anche la conclusione di p. 85: «Eschilo è quello dei tre grandi tragici che utilizza le possibilità e la flessibilità del coro tra sistema comunicativo interno ed esterno nel modo più conseguente e più artistico». Un doppio sistema comunicativo è presupposto anche da LANZA, *La disciplina dell'emozione*, p. 113, sia pure a livello strutturalmente differente, a proposito delle *gnomai*: «Da una parte sono tratti connotativi del personaggio che li pronuncia [*scil.* gli ammonimenti]; dall'altra sono fruiti immediatamente dagli spettatori nel loro diretto valore denotativo».

- 1000 τί νιν προσείπω, κἄν τύχῳ μάλ' εὐστομῶν;
 ἄγρευμα θηρός, ἢ νεκροῦ ποδένδυτον
 δροίτης κατασκήνωμα; δίκτυον μὲν οὖν,
 ἄρκυν τ' ἂν εἵποις καὶ ποδιστήρας πέλους.
 τοιοῦτον ἂν κτήσαιτο φιλήτης ἀνήρ
 ξένων ἀπαιόλημα κάργυροστερῆ
 βίον νομίζων, τῶδέ τ' ἂν δολώματι
 πολλοὺς ἀναίρων πολλὰ θερμαῖνοι φρένα.
- 980 *Guardate, ancora, voi che a questi mali prestate ascolto,*
lo stratagemma, che legò mio padre, sventurato,
e i ceppi delle mani e il giogo dei piedi.
Stendetelo e standogli vicino in cerchio
mostrate l'oggetto che lo avvolse, perché veda il padre –
- 985 *non il mio, ma quello che osserva tutte queste cose,*
il Sole – le azioni impure di mia madre,
perché un giorno si presenti per me testimone in un processo,
che io secondo giustizia ho perseguito questa uccisione
di mia madre; della morte di Egisto non parlo:
riceve la pena di chi disonora, secondo la legge.
- 990 *Ma di colei che concepì questo abominio contro il marito,*
da cui aveva portato il peso dei figli in grembo,
allora caro, ma ora ostile, come mostra la sua fine,
che pensi? Se fosse murena o vipera,
- 995 *un altro toccandola, senza essere morso, marcirebbe*
per l'audacia e l'ingiusto pensiero?
Come chiamarlo, anche se dovessi usare un eufemismo?
Trappola per una fiera o copertura della vasca
che avvolse il morto fino ai piedi? Rete da pesca piuttosto
- 1000 *o da caccia potresti chiamarlo e pepli che avvolgono i piedi.*
Uno strumento simile potrebbe servire a un brigante,
che ricava da vivere ingannando gli ospiti e derubandoli
del denaro, e con questa trappola
uccidendone molti spesso riscalda il suo cuore.

Oltre al lessico della giustizia va segnalata l'esplicita chiamata, si direbbe oggi, al banco dei testimoni, del Sole (985-987). E, nella parte finale del discorso di Oreste (997-1004), si trova un altro *topos* dell'oratoria giudiziaria: la caratterizzazione dell'arma del delitto (la rete) come subdola e adatta a briganti di strada, allo scopo di rimarcare l'efferatezza del crimine e anche la sua bassezza morale. Oreste si sta già preparando al processo e mette in campo sia le armi della retorica sia uno di quei sussidi

visivi³⁸ (il mostrare la rete che ha legato il corpo del re) esplicitamente teorizzati da Quintiliano (6. 1. 30):

Non solum autem dicendo, sed etiam faciendo quaedam lacrimas movemus, unde et producere ipsos qui periclitentur squalidos atque deformes et liberos eorum ac parentis institutum, et ab accusatoribus cruentum gladium ostendi et lecta e vulneribus ossa et vestes sanguine perfusas videmus, et vulnera resolvi, verberata corpora nudari.

La preparazione del processo continua nelle *Eumenidi*. Rivolgendosi a Oreste, Apollo espone un vero e proprio programma di difesa (81-84):

κάκει δικάστὰς τῶνδε καὶ θελκτηρίου
μύθους ἔχοντες μηχανὰς εὐρήσομεν,
 ὥστ' ἔς τὸ πᾶν σε τῶνδ' ἀπαλλάξαι πόνων.
 καὶ γὰρ κτανεῖν σ' ἔπεισα μητρῶον δέμας.

E lì con giudici di questi fatti e discorsi
incantatori troveremo gli strumenti
 per liberarti completamente da questi affanni.
 Infatti sono stato io a convincerti a uccidere tua madre.

La soluzione si troverà ad Atene³⁹ e sarà un regolare processo, con giudici e discorsi. La natura di questi ultimi è definita dall'aggettivo θελκτηρίου, che ne segnala la qualità retorica in termini, anacronisticamente, gorgiani. Il contenuto dei discorsi di difesa è in parte preannunciato al v. 84: Oreste ha eseguito l'ordine di Apollo e non può essere considerato col-

³⁸ Vd. R. NICOLAI, *La storiografia nell'educazione antica*, Pisa 1992, p. 151 s. con bibliografia.

³⁹ Sul ruolo della giustizia (e della geografia) nella definizione dell'ideologia imperiale ateniese che si troverebbe riflessa nella trilogia eschilea vd. FUTO KENNEDY, *Justice, Geography and Empire*, p. 68: «The courts were used by the Athenians to justify both their cultural and military superiority. Justice became a tool of Empire just as geography always already is one». In questa chiave l'Areopago non sarebbe chiamato in causa in relazione alla riforma di Efialte, ma perché simboleggerebbe tutti i tribunali ateniesi (p. 53) e le *Eumenidi* contribuirebbero all'identificazione tra Atene e la giustizia esercitata nei tribunali, rafforzando la connessione tra la città e la democrazia (p. 66). Il fatto che Oreste non sia un cittadino ateniese sarebbe connesso con l'amministrazione della giustizia agli alleati di Atene (p. 68).

pevole. La responsabilità di Apollo è chiaramente affermata anche dal corifeo (198-200)⁴⁰:

ἄναξ ἼΑπολλον, ἀντάκουσον ἐν μέρει.
αὐτὸς σὺ τούτων οὐ μεταίτιος πέλη,
ἀλλ' εἰς τὸ πᾶν ἔπραξας ὡς παναίτιος.

Signore Apollo, ascoltami a tua volta.
Tu di questo non sei complice,
ma tutto da solo hai compiuto, in tutto responsabile.

La sticomitia che segue e soprattutto gli interventi di Apollo anticipano alcuni temi del processo vero e proprio: alle Erinni che rivendicano la punizione del matricida (210) Apollo ribatte mostrando la gravità del crimine di Clitemestra (211). Al diritto fondato sul legame di sangue (212) Apollo replica difendendo l'istituto del matrimonio e il vincolo che ne deriva (213-221). Il richiamo finale ad Atena (224 δίκας δὲ Παλλὰς τῶνδ' ἐποπτεύσει θεά) rinvia sia al precedente v. 220 (τὸ μὴ τίνεσθαι μηδ' ἐποπτεύειν κότῳ) sia al Sole ὁ πάντ' ἐποπτεύων τάδε di *Choe.* 985⁴¹. Il compito di Atena è definito in termini giudiziari: valutare le ragioni delle parti in causa. Quando Oreste giunge ad Atene e si rivolge supplice alla statua della dea, il suo discorso si chiude con un riferimento alla conclusione della vicenda e preannuncia il processo (243 αὐτοῦ φυλάσσω ἀναμένω τέλος δίκης). Sono le stesse Erinni a ribadirlo: 260 ὑπόδικος θέλει γενέσθαι χρεῶν. All'arrivo di Atena si apre una sorta di procedimento preliminare o istruttorio, nel quale le parti vengono sottoposte a interrogatorio (ἀνάκρισις)⁴². Il corifeo, richiamandosi a un'antica procedura, afferma che Oreste non può né ricevere né prestare giuramento (429) e Atena replica difendendo una giustizia sostanziale e non formale (432). Le Erinni chiedono ad Atena di emettere una sentenza (433) e la dea si rivolge a Oreste inti-

⁴⁰ Su questi versi e in particolare sul valore di παναίτιος vd. ROSSI, *Strategie oratorie*, p. 200, che propone di scorgervi un'allusione alla figura del mandante di un crimine. Allo studio di Laura Rossi rinvio per l'analisi puntuale della terminologia giudiziaria presente nelle *Eumenidi*.

⁴¹ Si vedano anche *Choe.* 1, dove il verbo è riferito a Hermes, e 1063, dove il coro auspica che Oreste sia protetto da una divinità.

⁴² Su questa scena vd. ROSSI, *Strategie oratorie*, p. 201 s.

mandogli di rispondere alle accuse (436-442). L'apologia di Oreste contiene, dopo il riferimento alla propria purificazione, una succinta *narratio*, all'interno della quale trova posto un accenno alla rete con cui Agamennone è stato ucciso. La formulazione (460 s. ποικίλοις ἀγρέυμασι / κρύψασ', ἂ λουτρῶν ἐξεμαρτύρει φόνον) rinvia al valore testimoniale del corpo del reato esibito da Oreste nelle *Coefore*. Oreste riprende anche il tema della responsabilità di Apollo, che è messa sullo stesso piano della responsabilità degli uccisori di Agamennone (465-467):

καὶ τῶνδε κοινῇ Λοξίας ἐπαίτιος,⁴³
 ἄλλη προφωνῶν ἀντίκεντρα καρδία,
 εἴ μὴ τι τῶνδ' ἔρξομι τοὺς ἐπαίτιους.

E di questo il Lossia è responsabile, insieme a me,
 che predisce dolori acuti come pungoli al mio cuore
 se non avessi agito contro i responsabili di questi fatti.

Sentite le parti, Atena decide di istituire un tribunale che possa giudicare il caso di Oreste e invita le parti stesse a predisporre l'apparato probatorio per il processo (485 s.):

ὕμεις δὲ μαρτύριά τε καὶ τεκμήρια
 καλείσθ', ἄρωγὰ τῆς δίκης ὀρθώματα.

E voi producete testimonianze e indizi,
 giuramenti che sono ausili della giustizia.

Delle *Eumenidi* come tragedia di fondazione dell'Areopago si è già detto molto e non andrò a ripetere analisi e valutazioni ben note. Il processo delle *Eumenidi* è un atto pubblico e collettivo, con una collettività di giudici e un gruppo di accusatori, come deve essere un vero processo, che viene contrapposto, anche drammaturgicamente, attraverso la massa dei coreuti e quella dei giudici, alle vendette personali e familiari delle prime due tragedie. Al primo processo della storia umana con una giuria che rappresenta la città corrisponde, nelle *Eumenidi*, un nuovo ruolo del coro rispetto alle due precedenti tragedie della trilogia. Il coro è ora pienamente protagonista,

⁴³ Conservo con Page ἐπαίτιος contro l'emendamento μεταίτιος di Weil.

mentre nell'*Agamennone* balbettava impotente di fronte all'arroganza dei nuovi sovrani e nelle *Coefore* cooperava all'azione con un intervento importante, ma molto circoscritto (la scena di Cilissa), e contribuiva a persuadere Oreste all'azione attraverso l'accurata raccolta di casi paralleli (il primo stasimo). Il coro delle Eumenidi finisce per identificarsi completamente con la città e la conclusione della tragedia contiene l'invito al pubblico a unirsi al grido del coro (1043 = 1047): ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαίς.⁴⁴

5. L'evoluzione di δίκη

Δίκη (nel senso di giustizia esercitata da autorità pubbliche secondo procedure definite) non è Atena, che è nata già armata dalla testa di Zeus; la sua nascita è un processo lungo e doloroso, che Eschilo ci presenta con gli strumenti del teatro⁴⁵. Al tempo di Eschilo δίκη non era un'astrazione: l'*Oresteia* ci mette di fronte ad alcune fra le diverse concrete forme di δίκη che esistevano e che convivevano all'interno della città di Atene. Dopo aver mostrato come la dinamica implacabile delle vendette non possa portare che alla contaminazione della giustizia, cioè al disordine sociale, Eschilo propone una punizione approvata dalla comunità e sostenuta da casi paralleli, una punizione messa in atto su un personaggio, Clitemestra, la cui colpevolezza è accertata. Quello che manca è la procedura, l'ultimo passaggio che sottrae definitivamente la giustizia alla sfera privata. È quello che avviene nelle *Eumenidi*⁴⁶. Il processo evolutivo proposto

⁴⁴ Così A. H. SOMMERSTEIN, Aeschylus. *Eumenides*, Cambridge 1989, p. 286, che confronta opportunamente 1039 εὐφαιμίτε δὲ πανδαμί (su cui vd. il commento a p. 284). A questo proposito è importante l'osservazione di LLOYD-JONES, *The Justice of Zeus*, p. 95: il tribunale non rimpiazza le Erinni, ma le affianca.

⁴⁵ Per la trilogia come rappresentazione di un processo evolutivo vd. HAVELOCK, *The Greek Concept of Justice*, p. 280: «Una storia di questo tipo può essere percepita come consistente di una serie di tentativi di mirare a qualcosa chiamata 'giustizia', di solito considerata come pena o punizione imposta in un momento del processo, ma che si può estendere a una visione del processo nel suo complesso».

⁴⁶ L'interpretazione qui proposta non ha punti di contatto con quella storico-antropologica di G. THOMSON, *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origins of Drama*, London 1946², p. 291, secondo cui le Erinni rappresenterebbero la società tribale e Atena la democrazia, con Apollo a simboleggiare uno stadio intermedio, quello dell'aristocrazia. Thomson osserva inoltre che anche in regime democratico gli aristocratici avevano conservato la funzione di svolgere i rituali di purificazione.

dall'*Orestea* implica anche una valutazione, per cui la forma più alta di δίκη è quella che si realizza all'interno delle istituzioni cittadine, e ateniesi in particolare. Questa valutazione contribuisce alla concettualizzazione di δίκη, che da giustizia esercitata in varie forme si avvia a diventare idea di giustizia, da prassi sociale a valore.

In conclusione, Eschilo propone una riflessione sul progresso umano, un tema centrale nel pensiero di Protagora, che ad esso aveva dedicato il περὶ τῆς ἐν ἀρχῇ καταστάσεως, e che si ritrova in molta letteratura di V secolo. Il fatto che Eschilo trasferisce la scena da Argo ad Atene indica che ha inteso storicizzare un mito archetipico: la memoria delle leggi di Draconte che avevano abolito la vendetta di sangue e la comparazione con altre città e comunità in cui questa era ancora praticata, insieme alla volontà di esaltare le istituzioni ateniesi, sono alla base della sua scelta. In quest'ottica l'*Orestea* è anche un modo di fare *storia delle istituzioni e del diritto attraverso il teatro*: Eschilo non si limita a raccontare un mito archetipico, ma rappresenta un processo storico, porta la storia di Atene sulla scena del teatro. E al tempo stesso riflette e fa riflettere sulla funzione paradigmatica del teatro, sulle sue dinamiche, sul rapporto tra il teatro e la città.