

GUIDO PADUANO

Temporalità dell'*Oresteia*

La struttura fondante del teatro occidentale è un essenziale sincronismo per cui, durante un intervallo di tempo rigorosamente determinato, il tempo biotico degli spettatori è vissuto insieme a quello degli attori che rappresentano in scena l'azione drammatica. È questo che differenzia in senso quantitativo e qualitativo l'identificazione emotiva che il teatro è in grado di mobilitare rispetto a tutte le altre forme di comunicazione culturale.

Dal punto di vista cognitivo, l'esperienza dello spettatore non si differenzia dalle esperienze ordinarie del vivere nell'essere organizzata dalla progressività del tempo lineare: riceve informazioni successive in un ordine che gli consente, o meglio gli impone, di dare via via una lettura delle parole e dei gesti attoriali come organizzati in una serie dove il precedente condiziona l'immediato conseguente, e il risultato è ogni volta qualcosa di nuovo rispetto allo *status quo*, fino a che si perviene a un esito finale. Che quest'ordine sia essenziale all'interpretazione complessiva è evidente, e dimostrabile in molte occasioni: nell'*Aiace* di Sofocle, ad esempio, la demonizzazione del protagonista come colpevole di empietà compiuta da Calcante emerge solo molto dopo che la statura eroica di Aiace è stata accertata in termini simpatetici che non sono più modificabili, e di conseguenza resta un punto di vista secondario e accidentale.

Rispetto alla progressività dei comportamenti mentali dello spettatore quella che viene attribuita alla loro fonte, la vicenda scenica, risponde a un salto qualitativo in cui risiede quella che a mio parere è la creatività specifica del teatro: in forza di esso ciò che per tradizione millenaria si presenta come una conversazione di qualche ora tra esseri umani, dalla stessa tradizione viene caricato del peso e del privilegio di rendere invece conto di una

summa esistenziale e di un senso compiuto e concluso. Spariscono le insignificanze, le irrilevanze, le ripetitività, le digressioni, gli equivoci, i tempi morti che sono maggioranza nel discorrere umano: quando nella *Cantatrice calva* di Ionesco occuperanno la totalità del dramma, sarà il segno indubitabile che la drammaturgia classica è tramontata senza ritorno.

In essa infatti, proclamandola più filosofica della storia, Aristotele ha individuato una fondamentale razionalizzazione della realtà, un tentativo di darle senso utilizzando come strumento principe proprio la sequenza lineare; da un lato con la divisione della tragedia in inizio, parte mediana e conclusione, dall'altro con il fatto che essa tratta eventi che non vengono semplicemente dopo altri (*post hoc*) ma sono l'effetto di quell'universale per antonomasia che è la causa. Che peraltro la causalità non abbia niente in questo contesto di automatico o rigido o prevedibile è dimostrato dalla sua coesistenza nella *Poetica* col concetto di "meraviglioso" (θαυμαστόν): la meraviglia è il segnale di un rapporto antifrastico dell'evento con le attese generate dal contesto; ma un rapporto antifrastico non è meno vincolante di uno di conformità.

Il tempo drammatico sembra dunque situato per intero nel presente, naturalmente inteso come presenza umana caricata del tesoro e del peso di tutti i ricordi e tutti i progetti, cioè anche come *praesens de preterito* e *praesens de futuro*, secondo la formula agostiniana che sta alle origini del pensiero europeo sull'argomento; è nel presente che l'Edipo di Sofocle trova la verità del suo devastante passato, ma anche che i messaggeri raccontano eventi a cui hanno assistito o partecipato con adesione emozionale; ed è nel presente che la Medea di Euripide affronta le prospettive della sua volontà di vendetta.

Agamennone

Se col quadro così sommariamente delineato confrontiamo la struttura dell'*Orestea* di Eschilo, constatiamo che certamente essa vi si inserisce, ma una serie di fattori ne innervano, per così dire,

i limiti, e sono troppi e troppo rilevanti per non richiedere il loro raggruppamento in un sistema, e l'utilizzazione del sistema per una chiave di lettura complessiva.

Non per questo parlerei di anomalie: l'*Orestea* è la sola trilogia pervenutaci integra, vale a dire l'unica opera superstite del genere, e i problemi specifici che pone – a partire della coesistenza di un'ottica complessiva con quella, comunque dotata di autonomia, delle singole parti – possono avere come unico termine di confronto la sua grandiosa "imitazione" ottocentesca, l'*Anello del Nibelungo* di Wagner. Nella fattispecie, i tempi dell'azione, investendo più di una generazione, acquistano respiro più ampio, e in certa misura si spersonalizzano, rapportandosi a realtà transpersonali e non ai personaggi (o almeno e forse meglio, *oltre* che ai personaggi).

Cellule provenienti da un passato più o meno lontano o da un futuro prossimo o anche solo virtuale vengono drammatizzate nell'*Orestea* non come proiezione psichica di qualcuno, ma sono integrate nel regime scenico con la stessa dignità tematica dell'azione attuale – e quindi la collocazione paradossale conferisce loro un rilievo espressivo di gran lunga maggiore; con lo stesso vantaggio una contiguità semantica e simbolica si sostituisce spesso alla contiguità temporale.

Qui cercherò di ricostruire il sistema degli spostamenti riordinandoli, per così dire, nella successione naturale dei fatti essenziali alla vicenda tragica, quale viene scandita nella chiusa delle *Coefore* (vv. 1065-76):

Questa è la terza tempesta della stirpe che ha investito la casa regale: all'inizio ci fu l'angoscia infelice dei figli mangiati dal padre; poi la sofferenza del re, il comandante dei Greci sgozzato nel bagno; ora da qualche parte è giunto il salvatore... o devo dire il destino mortale? Quando si compirà infine, quando smetterà, placata, la forza della rovina?

L'ἀρχὴ è dunque posta nell'orribile cena che Atreo offrì all'ignaro fratello Tieste simulando una riconciliazione dei loro conflitti – Tieste gli aveva sottratto il potere e sedotto la moglie – e imbandendogli invece le carni dei figli.

La scelta di questo episodio è tutt'altro che obbligata, tant'è vero che Sofocle nell'*Elettra*, Euripide nell'*Elettra* e nell'*Oreste*, sceglieranno di ancorare la vicenda tragica alla generazione precedente e in particolare alla frode con cui Pelope, poi padre di Atreo e Tieste, vinse la gara equestre che metteva in palio le nozze con Ippodamia corrompendo Mirtilo, auriga del padre di lei, e poi lo uccise. Il mito avrebbe permesso di risalire ancora indietro, alla colpa di Tantalo, padre di Pelope, di cui parla Pindaro nella I *Olimpica*.

Eschilo dunque ha esercitato quella selezione del materiale che Aristotele raccomanda ai poeti di praticare non iniziando la trama *ὁπόθεν ἔτυχεν*, né seguendo passivamente una organizzazione degli eventi già data: secondo lui torna a massima lode di Omero non avere rappresentato nella loro interezza né la guerra di Troia né la biografia di Odisseo.

La selezione discrimina addirittura le fasi dello stesso episodio, di cui viene presa in considerazione la reazione e non l'azione, la vendetta di Atreo e non i torti di Tieste, del tutto sottaciuti sia nella menzione di Cassandra sia in quelle faziose di Clitennestra e di Egisto, figlio sopravvissuto di Tieste e amante di Clitennestra: quest'ultimo, commentando con soddisfazione la morte del cugino Agamennone, nomina il conflitto della generazione precedente in modo sbrigativo ed eufemistico come una messa in discussione del potere di Atreo (*ἀμφίλεκτος ὦν κράτει*, v. 1585), in seguito alla quale Tieste sarebbe stato mandato in esilio.

Simmetrica a questa narrazione è quella dello stasimo dell'*Elettra* di Euripide che al contrario tace del tutto l'infanticidio e il banchetto cannibalico e si dilunga sul furto dell'agnello dal vello d'oro, simbolo e talismano del potere, che fu perpetrato da Tieste con l'aiuto di Aerope, moglie adultera di Atreo. Per questi delitti si sarebbe turbato l'equilibrio cosmico e il corso del sole.

Si potrebbe pensare che la demonizzazione esclusiva di Atreo in Eschilo sia dovuta all'efferatezza della sua vendetta, a un eccesso o una sproporzione in confronto al male ricevuto; ma un'analisi più attenta ci porta piuttosto a concludere che la norma vigente in questo contesto è che nessun delitto che presuma

di punire, vendicare o comunque ripagare un delitto precedente ha la capacità di ristabilire un equilibrio etico; sarà sempre e comunque considerato nella sua natura deviante ed esposto a ulteriore rappresaglia. Come a dire che nella serie delle situazioni anche quelle che hanno in apparenza titolo a occupare i numeri pari si convertono in dispari, e quindi in fonti ulteriori di squilibrio.

Nella catena potenzialmente infinita di situazioni tutte equivalenti, ognuna potrebbe essere scelta come punto di partenza, così come il poeta dell'*Odissea* può invitare la Musa a iniziare la narrazione ἀμύθεν, partendo da un punto qualsiasi, cosa che è il contrario esatto della prescrizione aristotelica.

L'impasse drammaturgica che ne deriva è parallela a quella che, in campo etico e relazionale, non è sfuggita ai successori di Eschilo.

Nell'*Elettra* di Sofocle la protagonista ribatte alla madre, che giustificava l'uxoricidio con il sacrificio che Agamennone aveva compiuto della loro figlia Ifigenia (vv. 580-3):

Bada stabilendola (*scil.* la legge della vendetta) di non procurare disgrazie a te stessa, e di non dovertene pentire. Se uccideremo uomo per uomo, tu dovresti morire per prima, se mai dovessi incontrare la giustizia.

E nella tragedia omonima di Euripide (vv. 1093-5):

Se a norma di giustizia l'omicidio viene ricambiato con l'omicidio, allora io e tuo figlio Oreste ti uccideremo per vendicare nostro padre: se era giusto quello che hai fatto anche questo lo è.

Nell'*Oreste*, lo stesso principio viene allargato e portato a conseguenze stringenti dal padre di Clitennestra Tindaro che, rivolgendosi a Menelao, sviluppa a fondo stringente l'argomento (vv. 508-17):

Se la moglie uccidesse il marito, e in cambio il figlio uccidesse a sua volta la madre, e il figlio del figlio ripagasse omicidio con omicidio, dove arriverà il limite delle sciagure? I nostri padri antichi hanno ben regolato la questione, non permettendo che chiunque fosse mac-

chiato di sangue fosse ammesso alla vista né al contatto, ma doveva essere purificato con l'esilio, non ucciso a sua volta. Diversamente ci sarebbe sempre una persona esposta all'omicidio, quella che porta nelle sue mani l'ultima contaminazione.

Nella drammaturgia dell'*Agamennone* la cena tiestea può inserirsi alla perfezione grazie allo statuto cognitivo attribuito al personaggio di Cassandra, profetessa inascoltata dai Troiani e quindi condannata all'impossibilità di cambiare il futuro che è la sola a conoscere. Per ragioni diverse, questa è la sua condizione anche in Eschilo, dove viene applicata alla prossima morte di Agamennone e sua, ma risalendone alle lontane radici attraverso la sua capacità di rivivere il passato in forma di esperienza personale.

Il suo ingresso nel palazzo di Agamennone, infatti, si realizza con una lunga appropriazione sensoriale dell'ambiente: Cassandra "vede" i fatti di sangue passati e futuri, ma già la metafora del Coro a v. 1093 chiama in caso l'odorato (εὖρις), per essere poi ripresa dalla stessa Cassandra ai vv. 1184-5: "siate mi testimoni che io fiuto da presso la traccia dei delitti compiuti un tempo". Metafora che ha peraltro un contenuto di aspra concretezza, il puzzo del sangue e il tanfo della decomposizione, simile a quello che esce da una tomba (v. 1311).

All'inizio il referente di queste sensazioni è una cifra complessiva e composita di misfatti consanguinei (αὐτόφονα κακά), di un mattatoio di uomini (ἀνδροσφαγεῖον), di un pavimento intriso di sangue (ῥαντήριον). Poi l'immagine si precisa e si articola (vv. 1095-1107):

Ho fiducia in queste testimonianze: questi bambini che piangono la strage, e le loro carni cotte, mangiate dal padre.

Τάδε βρέφη: il deittico ci inchioda all'empatia con la scena.

Il coro in un primo intervento si sottrae all'angoscia della rievocazione; ma poi, quando Cassandra ha effettuato la transizione al νέον ἄχος (v. 1101), opera di Clitennestra (senza nominarla, μύδεται, v. 1100), mostra di avere compreso l'allusione, e

ne testimonia l'eco tuttora vivo nella coscienza collettiva ("tutta la città lo grida", v. 1106); mostra altresì coscienza del nesso che salda alle antiche la nuova sciagura (ἐπόμενα προτέροισι τὰδ', v. 1173).

Quando Cassandra è passata dalla fase lirica alla fase giambica, che come in altre tragedie realizza il passaggio dalla gestione emotiva a quella razionale della medesima situazione (a v. 1183 assicura che non parlerà più per enigmi), la stessa tematica occupa la scena, chiamando alla partecipazione cognitiva i membri del coro (ὀρᾶτε) e di conseguenza gli spettatori (vv. 1217-22):

Guardate questi ragazzi che siedono davanti alla casa, simili a forme di sogno, ragazzi uccisi dai loro cari, con le mani piene di carne, la loro stessa carne, e tengono visibilmente le viscere, peso angoscioso che il padre ha gustato.

Un nesso di implacabile consequenzialità – quello che Aristotele pretende appunto perché un evento si produca *propter hoc*, e non semplicemente *post hoc* – lega il banchetto sacrilego alla vendetta di Egisto, un futuro che sta per giungere (τὸ μέλλον ἤξει, v. 1240):

in conseguenza di ciò (ἐκ τῶνδε) un leone codardo, che non si muove da casa, rigirandosi nel letto medita la vendetta al ritorno del mio padrone (vv. 1223-6).

Ἐκ τῶνδε si ripete a v. 1603, quando è Egisto a ripercorrere la serie degli eventi; ed è Egisto a constatare che il giorno dell'azione drammatica è quello benigno (φέγγος εὐφρον, v. 1577), così come Cassandra constataba che era venuto il giorno della sua fine (ἤκει τόδ' ἡμαρ, v. 1301).

Il successivo anello della catena è rappresentato dal ratto di Elena, il cui ricambio assume immensa vastità sociale con la guerra di Troia: il tema invade l'*Agamennone* fin dal prologo, recitato dalla sentinella che Clitennestra ha messo di guardia sugli spalti del palazzo reale di Argo col compito di avvistare il segnale luminoso che deve segnalare la presa della città. La guardia non racconta un antefatto, ma descrive una situazione che si estende

nella durata da un anno, un intervallo temporale assai più lungo, si pensi, di quello in cui si svolge l'intera *Iliade*. Poi nel corso del prologo stesso accade l'epifania.

La trasmissione del messaggio luminoso, che sarà illustrata poi nei dettagli da Clitennestra, comporta un'arditissima compressione del tempo e dello spazio – di quello che è invalso l'uso di chiamare cronotopo: la distanza spaziale, che implica la lunghezza del processo comunicativo, è annullata come per magia grazie a una vertiginosa staffetta tra le cime delle montagne greche.

Constatiamo qui per la prima volta quella che sarà una tendenza generale della trilogia: mentre le relazioni tra fatti distanti nel tempo raggiungono, come si è appena visto, un'impressionante omogeneità e sintonia, la successione cronologica immediata si presenta come discontinuità, in questo caso ciò che Aristotele definisce passaggio dall'infelicità alla felicità; tuttavia la complessità e l'ambiguità del reale mettono in dubbio non il cambiamento intervenuto, ma la *Stimmung* indotta: la gioia personale della sentinella, che si è liberata del suo ingrato compito, è subito adombrata dall'allusione al clima oscuro e infido della casa reale.

Più oltre alle visioni d'ipocrita gioia in cui Clitennestra si rappresenta la presa della città si mescola una sorprendente riserva etica, riguardante l'obbligo di "rispettare gli dei patroni della città e i santuari della città conquistata" (vv. 338-9), in difetto del quale il νόστος si presenta sotto una fosca luce.

Il lungo discorso dell'araldo reduce della guerra, prima ancora che l'espressa domanda sulla sorte di Menelao lo costringa a modificare il racconto della felicità in racconto della sciagura, è screziato da una massa di segnali disforici: dopo che la prima parte della sua ῥῆσις ha definito il capo della spedizione come εὐδαίμων ἀνὴρ (v. 530), la seconda diventa un panorama organico delle sofferenze in guerra (vv. 555-66).

Subito dopo la narrazione risale a una confortante antitesi tra presente e passato nella constatazione che "il travaglio (πόνος) se ne è andato" (παροίχεται, v. 567); ma la collusione lessicaliz-

zata di οἶχομαι e derivati col linguaggio funebre viene subito esplicitata con l'osservazione che παροίχεται anche per chi si è liberato da ogni preoccupazione nella morte, e dunque siamo riportati a una cifra negativa. Ma soprattutto il senso liberatorio di παροίχεται è capovolto dell'ironia tragica: lo sguardo onnisciente comune all'autore e allo spettatore in quanto informati dello svolgimento del mito suggerisce che il πόνος, lungi dall'andarsene, attingerà livelli sempre più duri.

La medesima ironia si verifica in un altro momento per la direzione temporale opposta, quella cioè che cerca rassicurazione nel mantenimento invariato di realtà positive; Clitennestra dà all'araldo l'incarico seguente (vv. 604-7):

di' al mio sposo che venga al più presto, desiderato com'è dalla città: troverà nella casa una donna fedele quale l'ha lasciata, cane da guardia della casa, buona con lui e ostile ai nemici, e in tutto il resto uguale a se stessa.

La continuità vantata da Clitennestra sussiste, ma col segno valoriale rovesciato: quando i due coniugi si sono lasciati, l'irreparabile crisi prodotta dal sacrificio di Ifigenia ha mutato già in odio l'affetto coniugale.

Sotto questo segno sta anche tutto lo splendido discorso con cui la donna accoglie il marito, rievocando l'angosciosa attesa e la trepidazione degli anni di guerra: del tutto autentiche, se non per il fatto che le direttrici della paura e del desiderio sono tra loro scambiate nel rapporto tra finzione e verità.

Il discorso stesso del sovrano reduce disvela dietro il trionfo un fondo di amarezza che investe le relazioni sociali, mettendo in dubbio anche quelle che si proclamano più salde e non sono altro che "immagini d'ombra" (v. 839: e tale si rivelerà la φιλία in apparenza più salda, quella di Clitennestra).

Inoltre l'euforia connaturata al ritorno viene capovolta dallo stasimo successivo, in cui il coro è assalito da un terrore (δειμα, v. 976) di cui si domanda la causa e che ha funzione profetica (μαντιπολεῖ, v. 979): l'essere testimoni oculari di un νόστος che, a differenza di altri, appare felicemente compiuto non impedisce

il protagonismo dell'Erinni, e la sua specifica destinazione funeraria (θρῆνον, v. 991). Al coro non resta che augurarsi che la sua aspettativa (ἐλπίδος, v. 999) risulti vana e non trovi compimento, ma la cosa più inquietante è che gli animo presaghi sono ἐνδίκους, indirizzati alla giustizia (v. 996).

La guerra stessa è sottoposta al pendolo oscillante tra colpa e punizione. La guerra è "giusta": la gravità della violazione di Paride è sancita con solennità e pathos all'inizio della parodo allorché la privazione affettiva patita da Menelao è paragonata a quella degli uccelli che "hanno perduto la fatica di custodire il nido dei loro piccoli" (vv. 53-4). Sull'infelicità di Menelao, l'*Agamennone* tornerà in seguito con una penetrazione che smentisce la frase, pronunciata da Euripide nelle *Rane*, secondo cui a Eschilo sarebbe del tutto estranea la tematica dell'eros; ma in sede incipitaria l'attenzione investe il carattere sociale sia della violazione (Paride "ha macchiato la tavola ospitale", si dirà ai vv. 401-2), sia della rivalsa, messa sotto l'egida della divinità, anche se indeterminata: chiunque sia l'essere supremo (ὑπατος) che ascolta il lamento degli offesi, Apollo, Pan o Zeus, "manda ai trasgressori l'Erinni come punizione successiva" (vv. 58-9).

Da subito dunque occupa il centro del panorama assiologico l'Erinni, la realtà che nella seconda tragedia si contende, tra pertinenze paterne e materne, il corpo lacerato della famiglia, e che nella terza assume addirittura il ruolo centrale.

Quella dei Greci contro Troia è una spedizione punitiva, ma trasgressiva a sua volta: il passaggio avviene in modo sottile quando dal dolore dell'abbandonato Menelao si passa a menzionare i "dolori più gravi" (ὑπερβατώτερα, v. 428) di tutti coloro che al posto dei propri congiunti, ricevono di ritorno dalla guerra "ceneri e urne" (v. 435). Il loro lamento è sì un elogio del valore bellico ma insieme anche una deplorazione sul destino di chi è caduto "per la donna di un altro" (v. 448). Si intacca così il valore della guerra come atto collettivo di giustizia e si affaccia quello che nelle tragedie euripidee del ciclo troiano diventerà un topos, la futilità della guerra in quanto frutto di particolarismi ed egoismi.

Ne nasce un forte risentimento sociale contro i capi, per quanto essi tengano le posizioni della giustizia (προδίκους, v. 451), e a questo sentimento popolare il Coro nella sostanza si associa, sia pure attraverso il topos dell'aspirazione a una vita modesta e ritirata: un topos già quasi stantio. Ma ciò che importa è che il coro respinge da sé l'appellativo onorifico di πολυπρόσθης ("distuttore di città", v. 472), che è quello spettante ad Agamennone, e che già designava gli eroi dell'*Iliade*: credo che questa sia una delle testimonianze che meglio illustrano la rottura della tragedia con la tradizione epica.

Una conferma di questo atteggiamento si ha ai vv. 799-804, dove il coro, all'ingresso di Agamennone, confessa di essersi fatto sul suo conto un'immagine negativa per la spedizione compiuta "a causa di Elena", ma di prendere adesso atto del successo ottenuto: un pragmatismo non sorprendente né raro nella tragedia attica.

Infine alla "sofferenza" per i morti come possibile fattore di turbativa nel presente si richiama Clitennestra ai vv. 346-7, anche se presumibilmente la sua ominosa allusione riguarda in particolare Ifigenia: è infatti in riferimento alla figlia, la prima vittima della guerra, che la colpa di Agamennone assume ben altra specificità e concretezza.

Diversamente da altre versioni della saga, questa colpa non si origina da una sua offesa alla divinità, volontaria o involontaria, ma si radica tutta nel terreno sensibile degli affetti e dei doveri familiari, suscitando il rancore di Clitennestra: un nodo indagato nella parodo, la prima volta in forma allusiva quando per far cessare i venti che impediscono la partenza della flotta si richiede un sacrificio "irrituale e iniquo, innato generatori di conflitti, *senza rispetto per il marito*" (vv. 150-2).

Poi la rievocazione si allarga a un vasto quadro che, non solo a causa del metro, è ben diverso dai racconti dei messaggeri (a incominciare dal fatto che informazione ed emozione vengono trasmesse al pubblico, non alla scena), e investe il passato di focalizzazione piena e immediata, dramatizzando l'interiorità di Agamennone e la posizione del dilemma estremo (vv. 206-17):

Pesante è il destino di non obbedire, ma pesante è anche quello di uccidere mia figlia, il gioiello della casa, macchiando col sangue della vergine le mie mani paterne accanto all'altare. Cosa di tutto questo è privo di mali? Come posso abbandonare la flotta venendo meno all'alleanza? È lecito desiderare con passione il sacrificio in grado di placare i venti, e il sangue della vergine. E possa ciò essere un bene.

Sebbene qualcuno si possa appigliare al senso ristretto del termine ἀνάγκη (v. 218) io credo che la scelta di diventare λιπόνους sia presentata come concretamente possibile, e di conseguenza la scelta opposta sia presentata come atto libero – non meno libero di quanto risulterà la scelta di Oreste, altrettanto “pesante”, di compiere il matricidio, evitando in tal modo le Erinni del padre.

Ad ogni modo Agamennone, nelle parole del Coro, viene investito da una condanna piena e univoca (vv. 218-27):

E dopo che si sottomise al giogo della necessità, spirando nell'animo un mutamento empio, impuro, sacrilego, da allora cambiò la sua mente osando tutto. Giacché la follia vergognosa, origine della sofferenza, rende temerari gli uomini. E sopportò di sacrificare la figlia come rito per la partenza della flotta e strumento della guerra fatta per vendicare una donna.

La motivazione “per vendicare una donna” anticipa già a questo punto la disapprovazione del movente.

Ma dal piano ideologico e valoriale, pur così sentito, la parodo si innalza alla rappresentazione quasi espressionistica del sacrificio: Ifigenia sollevata sull'altare “come una capra” (v. 232) e imbavagliata perché non possa colpire i suoi assassini con una maledizione analoga a quella che Tieste, racconterà poi Egisto (vv. 1600-2), scagliò contro Atreo e i suoi discendenti dopo l'orribile banchetto. E poi lo sguardo di Ifigenia morente, nel quale torna il ricordo straziante dell'adolescenza felice e della paternità amata.

Un momento poetico indimenticabile, degnamente continuato dal primo libro di Lucrezio.

La parodo ribadisce l'imprescindibilità di questo passato, sia pure proteggendosi con l'incertezza delle conseguenze: prima che il futuro si realizzi è equivalente "rallegrarsene in anticipo" (πρὸ χαίρω, v. 252), e "piangerlo in anticipo" (προστένειν, v. 253).

Di Ifigenia torniamo a sentir parlare quando, morti Agamennone e Cassandra, Clitennestra si riappropria del suo linguaggio autentico dopo avere, tra l'altro, giustificato la finzione ai vv. 1374-6 con ovvie ragioni strumentali e tattiche: ora esprime con sobria violenza disprezzo per il marito e tenerezza per la figlia (vv. 1415-8)

lui che senza pensarci, come fosse la morte di un animale, quando
le greggi hanno abbondanza di pecore, ha sacrificato sua figlia, il
mio più caro travaglio.

E con spaventosa ironia risponde così al Coro che le chiede come Agamennone possa avere onoranze funebri conformi alle usanze, dopo essere stato ucciso dalla moglie (vv. 1551-9):

Non tocca a voi darvi questo pensiero; per mano mia è morto e sarò
io a seppellirlo, ma non tra i pianti delle persone di casa: sarà Ifi-
genia sua figlia che, come si conviene, gli andrà incontro amorosa-
mente presso il rapido fiume delle angosce, gli getterà le braccia al
collo e lo bacerà.

E già prima (vv. 1432-3) aveva alluso laconicamente a Ifigenia giurando "per la giustizia di mia figlia che trova compimento", oltre che per Ate e per l'Erinni, che hanno propiziato l'uxoricidio (ribadirà il concetto dell'adeguata retribuzione ai vv. 1526-30, dicendo che Agamennone "subisce cose degne di quelle che ha fatto" e che "ha pagato coi colpi di spada quello che ha compiuto").

Il giuramento contiene una franca ammissione della relazione con Egisto, la quale non impedisce peraltro che nel cumulo di motivazioni che giustificano il rancore di Clitennestra abbia parte la gelosia sessuale: ad Agamennone viene rinfacciato di essere stato "sotto Troia la delizia (μέλιγμα) delle Criseidi" (v. 1439; il plurale conferisce una tinta oltraggiosa al rapporto che nell'*Iliade*

è all'origine della pestilenza e della lite con Achille); e soprattutto la presunta relazione con Cassandra, "fedele concubina" (v. 1142) che per questa ragione ha meritato una morte "amorosa": nel nesso *κεῖται φιλήτωρ* (v. 1446) viene scavata la poliseimia di *κεῖμαι*, e proposto – credo per la prima volta nella cultura greca – l'accostamento di *eros* e *thanatos*, sia pure nella forma bruciante e paradossale dell'irrisione.

È solo ovvio che la giustiziera Clitennestra, subito dopo aver compiuto la sua professione, più che confessione, dell'uxoricidio, sia bollata come colpevole dal coro ("odioso peso per i concittadini") ed espulsa dal corpo sociale (*ἀπόπολις*).

Il fulcro del discorso si sposta invece sull'antinomia tra responsabilità personale e vocazione fatale del *γένος*, tema cruciale per Eschilo: la transizione, nelle parole del coro, è assicurata dall'esperienza di Agamennone che "ha molto sofferto per una donna, e per mano di una donna ha perduto la vita" (vv. 1453-5). La responsabilizzazione di Elena, subito dopo esplicitata, e rafforzata dalla qualifica delle due sorelle "aventi animo uguale" (*ισόψυχον*, v. 1470) è respinta da Clitennestra, che approva invece quella, sempre fatta dal coro, del demone che piomba (*ἐμπίτνεις*, v. 1468) sulla casa di Tantalos, e che viene inteso come autore della vicenda complessiva.

Sulla responsabilità del singolo, che non ne viene automaticamente esclusa, si crea un equivoco nello scambio dialogico tra Clitennestra e il coro, quando la donna, dopo avere scagionato la sorella e quindi negato il legame esclusivo della morte di Agamennone col plesso evenemenziale della guerra, adduce invece, dopo Cassandra e prima di Egisto, quello con la cena di Tieste (vv. 1497-1504):

Voi credete che questa sia opera mia, della moglie di Agamennone: ma è l'antico aspro demone di Atreo, il commensale feroce che ha assunto l'aspetto della moglie del morto, sacrificando ai ragazzi l'uomo maturo.

In ogni coro della tragedia greca, nel suo compito di traghettare all'esperienza quotidiana la vicenda *περισσός* che si svol-

ge sulla scena, c'è un fondo di moralismo rispettabile che spesso sopporta bene la qualifica antistorica di piccolo-borghese; non fa eccezione neppure questo, che pure è il coro più sublime che abbia calcato un'orchestra, per cui non dobbiamo meravigliarci se la Clitennestra che ha rivendicato il sangue versato godendone "non meno di quanto il campo seminato gode della pioggia mandata da Zeus" (vv. 1391-2), adesso si senta accusata di cercare scappatoie per sfuggire alle conseguenze del suo delitto (vv. 1505-8):

chi testimonierà che tu sei innocente di questo assassinio? Ma un demone disceso dai padri potrebbe essere tuo complice (συλλήπτωρ).

La cooperazione delle forze soprannaturali ai disegni perversi dell'uomo era un concetto già espresso nei *Persiani* dal fantasma di Dario a proposito della realizzazione del ponte sul Bosforo, supremo emblema di empietà; ma nell'*Agamennone* assume la sinistra concretezza di un corpo a corpo a persona e destino.

In questo contesto Clitennestra induce il coro alla consapevolezza della catena transgenerazionale dei crimini (vv. 1560-6):

questa accusa (ὄνειδος) giunge a contrapporsi a un'altra accusa, giudicare è una dura lotta. Colpisce chi colpisce, chi uccide paga. Finché Zeus resta sul trono, resta che chi ha fatto patisca: la legge è questa. Chi può scacciare dalla casa il seme della maledizione? La stirpe è invischiata nella rovina.

Su questo fondamento la regina prende un'iniziativa e avanza una proposta – certo con ben altro terminale che non siano i vecchi sconvolti del coro – che se si potesse immaginare coronata da successo avrebbe tra gli altri effetti quello metalinguistico di bloccare lo sviluppo della trilogia (vv. 1567-76):

Siete giunti alla verità con questa profezia: ma io voglio accettare questa situazione, per quanto sia difficile da sopportare, stringendo un patto col demone dei discendenti di Plistene, perché se ne vada dalla casa, a tormentarne un'altra con le morti consanguinee. Mi basta conservare una parte anche piccola delle ricchezze, purché riesca a cacciare la follia degli omicidi reciproci.

Clitennestra ha ben chiara la totale omogeneità dei crimini, che quindi non può generare dall'interno la loro fine; essa può essere solo il frutto di un atto politico consensuale e sovraordinato. Condizioni che saranno soddisfatte solo dalla mediazione di Atena, dopo che un primo intervento divino, quello di Apollo, ha invece normalizzato il comportamento di Oreste, imponendogli la vendetta.

La proposta di Clitennestra è l'atto più maturo della sua gigantesca personalità; ma su di essa incombe l'ironia tragica per cui il consenso si realizzerà non così precocemente e non a suo vantaggio, ma dopo la sua morte, e a suo ulteriore danno.

Segno sinistro della conciliazione impossibile è l'arrivo burbanzoso di Egisto, che riporta la situazione verso l'oltranzismo, scontrandosi col dolore rancoroso del coro che gli rinfaccia come deficit di virilità il non aver partecipato alla guerra e l'aver strumentalizzato Clitennestra per la sua vendetta. Egisto risponde con la brutale imposizione del potere di cui è appena venuto in possesso.

Al coro resta soltanto – fondamentale anello di congiunzione con la seconda tragedia della trilogia – minacciare il ritorno di Oreste, irriso da Egisto come topica illusione dei perdenti.

Le Coefore

Come si sa l'inizio è mutilo, ma non tanto da oscurare il profilo della prima parte della tragedia, nella sostanza dedicata a individuare il soggetto su cui ricade il diritto-dovere di vendicare Agamennone: Oreste, unico figlio maschio che viene inteso come rappresentativo della parte sana e solidale del γένος e a cui dunque spetta ricucire la lacerazione (producendone un'altra, come si è già detto).

L'arrivo di Oreste e del suo amico Pilade si incrocia con la processione del coro che accompagna Elettra, che ha avuto dalla madre Clitennestra, terrorizzata da un sogno, l'incarico di portare al sepolcro di Agamennone l'offerta rituale delle libagioni. Elettra si

interroga sul senso paradossale che la cerimonia familiare assume in quanto celebrata a nome dell'omicida, e chiede istruzioni: il coro le consiglia di chiedere il bene di quanti sono benigni (εὐφροσιν, v. 109) verso il morto e odiano invece Egisto (v. 111). Tacitamente esclusa da questo insieme, Clitennestra viene in maniera implicita coinvolta nel prosieguo della splendida sticomitia come oggetto della vendetta nel successivo chiarimento del Coro; il soggetto ne sarà "un dio oppure un uomo" (v. 119), che "a parlare chiaramente, ricambi uccisione con uccisione" (ἀνταποκτενεῖ, v. 121).

Che qui sia presente l'ombra non equivoca del matricidio, pur mediata dalla censura, è dimostrato dallo scrupolo di Elettra, da una sgomenta domanda che non avrebbe senso se riferito ad Egisto: "E per me è pio chiedere questo agli dei?" (v. 123). Da parte della corifea arriva la risposta inequivocabile e implacabile, definitiva: "Come potrebbe non esserlo ricambiare al nemico il male ricevuto?"

L'ovvietà della massima nasconde l'enorme paradosso della situazione, quello per cui il termine ἐχθρὸς si applica a uno dei φίλοι, a quello anzi che intrattiene il rapporto familiare più stretto: il paradosso ha un degno parallelo nella *Medea* di Euripide (v. 374), quando la protagonista dichiara: "in questo giorno ucciderò tre miei nemici", e in questa costellazione è compreso in modo apparentemente denotativo Giasone assieme alla nuova sposa e al suocero.

Elettra recepisce e ripete il messaggio nella sua preghiera (vv. 142-4):

Per i nostri avversari io chiedo che compaia, padre, il tuo vendicatore, e che i tuoi uccisori muoiano a loro volta, secondo giustizia.

Più oltre questo principio si ripete, riprendendo nella nuova situazione tutta la solennità sontuosa della tradizione sapienziale, che aveva già nel finale dell'*Agamennone* (vv. 309-14):

In cambio di una lingua nemica si paghi con una lingua nemica: questo proclama la giustizia riscuotendo il dovuto: in cambio di un colpo mortale si paghi con un colpo mortale. Chi ha agito, patisca: questo prescrive un antichissimo detto.

E sempre dalla prima tragedia, dove la rievocazione dell'immagine di Ifigenia portava il coro a riconoscere un conflitto di ragioni (ὄνειδος contro ὄνειδος), deriva il poliptoto che oppone violenza a violenza (Ares ad Ares) e giustizia a giustizia (v. 461).

A quel punto la situazione si è profondamente modificata col ritorno e il riconoscimento di Oreste, e la sua integrazione nella comunità solidale, già prevista e auspicata dal coro a v. 115: "ricordati di Oreste, per quanto sia lontano". E a riconoscimento compiuto, Oreste assomma in sé questa comunità, grazie all'apostrofe di Elettra (vv. 235-43), che riprende in modo appassionato quella di Andromaca a Ettore nel VI dell'*Iade* (vv. 429-30):

Carissimo pensiero della casa paterna, speranza pianta di un seme salvatore, abbi fiducia nella tua forza e riconquisterai la casa del padre. Dolce viso che hai per me quattro funzioni: devo chiamarti padre, e su te si dirige anche l'amore per la madre, che a buon diritto viene odiata, e di quella che fu spietatamente sacrificata. Ed eri il mio fidato fratello, che mi faceva onore.

Questa è l'ultima menzione di Ifigenia nell'*Oresteia*, e appartiene a un quadro organico della sventurata famiglia, spostando decisamente l'orientamento emerso dall'*Agamennone*: il sacrificio è scollegato da qualunque responsabilizzazione del padre e metonimicamente collegato invece all'univoca condanna della madre. Le ragioni di Clitennestra scompaiono ben prima di lei.

Al riconoscimento tra fratelli si perviene con la successione di tre τεκμήρια, tutti clamorosamente confutati dall'impietosa critica di Euripide nell'*Elettra*: un attacco utile a mettere in luce come l'unità del γένος si appoggi per la sua funzionalità etica e affettiva a un fondamento mistico e simpatico che neanche la nostra cultura ha del tutto superato (il mito della "voce del sangue").

Peraltro l'unità del γένος ha al suo centro un dato che è fra gli espedienti più comuni per avvalorare le infrazioni del tempo lineare: il principio dell'immortalità del morto, che disconosce la soglia temporale prioritaria, l'irreversibilità della morte. Nella sua lettera l'espediente era già stato esperito da Eschilo nei *Persiani*, con l'evocazione del morto Dario, e tornerà all'inizio delle

Eumenidi con la visione onirica di Clitennestra; ma non meno efficace è la certezza del coro delle *Coefore* che “la mascella feroce del fuoco non arriva a domare la mente del morto; chi muore è pianto e chi colpisce si rivela” (vv. 324-8).

La presenza del padre, della sofferenza e dell'oltraggio subito, fino all'atrocità rituale del *μασχαλισμός*, incombe sul grande commo, e a sua volta la sopravvivenza dei figli vendicatori è sentita come garanzia della sua: “in questo modo anche morto non sei morto” (v. 504)

Funzione propria del commo è l'appropriazione emotiva della vendetta, la penetrazione nei figli della difficile verità che essa “anche sui genitori si compie” (v. 385; il plurale marca l'universalità della massima, e insieme funziona da esorcizzazione eufemistica del matricidio). Ora la necessità della morte di Clitennestra viene esplicitata: dal coro che ai vv. 386-8 si augura di innalzare l'ὄλολυγμός “sull'uomo colpito e sulla donna uccisa”, e dallo stesso Oreste ai vv. 434-8, rispondendo a Elettra che lamentava la mancanza onoranze funebri per il padre:

hai detto tutto quanto il disonore, e il disonore di mio padre lei lo pagherà, per opera degli dei e per opera delle mie mani, e dopo averla uccisa, venga pure per me la morte.

La cooperazione degli dei e del figlio vendicatore, vale a dire lo statuto teologico della vendetta era stata già fissata nelle dichiarazioni di Oreste nella zona testuale immediatamente antecedente al commo, che fanno riferimento all'oracolo di Apollo (vv. 268-96):

Non mi abbandonerà il potente vaticinio di Apollo, che mi ordina di attraversare questo rischio con grandi proclami e annuncia tempestose rovine al mio cuore ardente se non perseguo gli assassini di mio padre al loro stesso modo, uccidendoli a mia volta, furioso come un toro e con esclusione di ogni ammenda. E diceva che altrimenti avrei pagato con la mia propria vita, soffrendo molti mali terribili. Rivelsi ai mortali le ire ostili che sorgono dal profondo della terra, le malattie che assaltano la carne con mascelle selvagge che divorano la natura originaria, i peli bianchi che crescono su questa malattia. E nominava altri assalti delle Erinni che si generano dal

sangue paterno... vede chiaro nel buio.

La freccia oscura che scagliano da sotterra i caduti chiedendo vendetta, la follia, il vano terrore notturno lo sconvolge, lo caccia dalla città, col corpo distrutto dalla gogna di bronzo.

Diceva che a queste persone non è permesso condividere il cratere delle libagioni, l'ira invisibile del padre li tiene lontani dagli altari, nessuno li accoglie né si accompagna a loro, e muoiono poi esclusi da tutti e senza amici, essiccati da un destino devastante.

La lunga citazione mi è parsa necessaria perché racchiude ben altro che il semplice responso dell'oracolo; tanto meno l'intimazione di Apollo fa leva sul solo principio d'autorità quanto piuttosto si avvale del formidabile potere di dissuasione che la prospettiva della disobbedienza porta con sé: l'intero spettro delle minacce si dispiega nel dominio delle Erinni, col risultato che questa situazione presenta come solidali le due forze divine che si combatteranno aspramente nella terza tragedia.

Di fronte a Oreste si spalanca, anticipato dal terrore, un futuro virtuale, destinato a non realizzarsi, o meglio a realizzarsi nella sua immagine simmetrica, dove alle Erinni del padre si sostituiscono quelle della madre, nell'antitesi delineata dall'atroce colloquio intimo tra madre e figlio. All'ammonimento di Clitennestra, "Bada: sta in guardia alle cagne rabbiose di tua madre" (v. 924), Oreste non risponde infatti che con una domanda: "e se tralascio questo compito, come posso sfuggire a quelle di mio padre?". Costretto in questa sintesi vertiginosa, il *double bind* fa valere una delle due parti in modo che risulta persuasivo perfino per la vittima che è stata carnefice: a questo punto infatti Clitennestra, che pure con l'esposizione del seno era stata in grado di sconvolgere la decisione del figlio formata e radicata al modo che abbiamo visto, e di obbligare Pilade a pronunciare la sua unica battuta, che rimanda alla decisiva volontà del dio, rinuncia ad argomentare, e la sticomitia si spegne verso l'atto di sangue.

Vale la pena di ribadire che la scelta non è del solo Oreste, ma della comunità che lo ha recuperato dall'esilio e posto al suo centro, per capire la scissione conseguente al matricidio che lascerà invece il solo Oreste nella disperazione.

Al riguardo è da seguire la linea coerente del coro nella parte successiva al *commos*: dopo che Oreste ha formulato il suo piano – l'annuncio della propria morte come pretesto dell'incontro con Egisto – lo *stasimo* successivo rapporta il crimine di Clitennestra ai più celebri compiuti nel mito dalle donne, e si conclude con la certezza che “sta saldo il fondamento della giustizia” (v. 646), e l'ultima parola: il suggello e la garanzia di questa certezza è *Ἐρινύς*, già appena invocata da Oreste contro Egisto (vv. 577-8).

Dopo la recita della finta morte e la desolazione “ufficiale” di Clitennestra (l'aggettivo non implica necessariamente falsità, come sostiene la nutrice Cilissa, che dà libero sfogo a una maternità autentica ed elementare), un ennesimo spostamento temporale porta il coro a prefigurare l'incontro tra madre e figlio, sviluppando la cellula drammatica per cui Oreste aveva anticipato nel pensiero ai vv. 571-6 il faccia a faccia con Egisto (vv. 827-30):

E tu, quando è venuto il momento dei fatti, a lei che ti grida “figlio” rispondi “sì, di mio padre”, e compi la rovina irrepreensibile.

E l'ossimoro “rovina irrepreensibile” resterà valido per il coro fino alla conclusione della tragedia, quando la comparsa delle Erinni, visibili al solo Oreste, gli ha svelato, e fatto già vivere in concreto, la tragicità irresolubile della sua situazione.

Quella che avviene è un'altra svolta della vicenda che diverge dalle attese del coro, convinto che il *παντελής χρόνος* (v. 965), una dizione solenne per indicare la successione cronologica, riporterà “la sorte che ha bel volto” nella saga dei Pelopidi, e questa fiducia rifulge nell'esortazione alla casa (vv. 961-4):

Ora possiamo vedere la luce, è stata tolta dalla casa la grande catena. Rialzati, casa – per troppo tempo sei giaciuta prostrata per terra.

A questo punto Oreste, capo della casa, si presenta sulla scena, celebrando il trionfo sui nemici uccisi; trionfo che sulle sue labbra prende l'aspetto violento della ritorsione. Se Cassandra aveva detto che per la morte sua e di Agamennone un'altra don-

na e un altro uomo sarebbero morti, se Clitennestra aveva fatto dell'acre ironia sulla morte amorosa di Cassandra, adesso Oreste attribuisce agli adulteri la volontà "di dare morte al mio infelice padre, e di morire insieme: e il giuramento è stato mantenuto" (vv. 978-9). Già nel colloquio con la madre, il sarcasmo straziante di Oreste si era accanito su questo ribattendo al lamento di Clitennestra per la morte di Egisto, e anche lui aveva usato la politemia di κείσθαι (vv. 894-5):

dunque lo ami quest'uomo? E allora giacerai con lui nella stessa tomba: lui neanche da morto lo tradirai.

Solo ventiquattro secoli dopo verrà codificata la gelosia sessuale del figlio verso il padre – e quindi a maggior ragione verso figure paterne squalificate: ma la menzione dell'adulterio è carica anche di un significato etico che rafforza la posizione di Oreste, non fosse che perché la parte della sua azione che riguarda Egisto è in effetti inattaccabile (ai vv. 989-90 si dice: "non parlo della morte di Egisto: ha avuto la giustizia che tocca a chi porta il disonore, come vuole la legge").

La rappresentazione più bruciante e grandiosa del mutamento progressivo si ha quando il discorso di Oreste dalla vanteria slitta alla giustificazione: due volte si inceppa nell'insufficienza del linguaggio a definire la madre, "vipera o murena" (v. 994), e poi, con un'espansione maniacale, la rete in cui fu intrappolato Agamennone (vv. 996-1004), per poi porre al coro, ma potremmo dire alla realtà, una pressante richiesta di conferma: "L'ha fatto o non l'ha fatto?" (v. 1010). Non c'è risposta, ma nessuna potrebbe essere abbastanza tranquillizzante da evitare l'invasione dell'angoscia (vv. 1016-7):

Sono addolorato per ciò che è stato fatto e patito, e per l'intera stirpe, e da questa vittoria riporto una non invidiabile contaminazione.

A questo punto, dopo la convenzionale consolazione del coro, che dalla sofferenza non può essere immune nessun mortale, il percorso di Oreste si mette *en abyme*, comunicandosi attraverso la

consapevolezza metalinguistica, e assicurando a futura memoria la giustificazione che si rivela insufficiente (vv. 1021-8):

Ma perché voi lo sappiate (io non so dove andrà a finire), come guidassi un carro lo porto fuori della pista; l'animo non controllato mi travolge nella sconfitta, vicino al cuore il terrore è pronto a cantare e danzare per la collera. Ma finché sono ancora in senno proclamo agli amici che non senza giustizia ho ucciso mia madre, assassina di mio padre, macchia e odio degli dei.

Il coro si dissocia dal capovolgimento dell'immagine vittoriosa (vv. 1044-7):

Ma tu hai bene operato, non aggiogare la tua bocca alla cattiva fama, non parlare di mali dopo che hai liberato tutta la città degli Argivi tagliando felicemente la testa ai due serpenti.

L'inefficacia di questo richiamo è subito dimostrata dal punto d'arrivo del percorso deviante di Oreste, il contatto con le Erinni: ritorna con effetto incalcolabile la compressione del tempo, e nella fattispecie l'anticipazione della successiva azione tragica, dove le stesse apparizioni prenderanno la forma più che mai concreta e istituzionale del coro.

Quello delle *Coefore* è invece costretto a rettificare la sua posizione problematizzandola; e, come ho già ricordato all'inizio di questo studio, a presentare in forma d'incertezza e di ambiguità ("ora da qualche parte è giunto il salvatore... o devo dire il destino mortale?") quella che è invece l'effettiva duplicità di Oreste, il quale occupa insieme la casella "pari", di restauratore dell'ordine, e quella "dispari" di responsabile di un omicidio enormemente aggravato dall'essere matricidio.

Le Eumenidi

Nella parte iniziale delle *Eumenidi* Clitennestra compare in sogno alle Erinni dormienti rimproverando la loro inefficienza, che ha permesso la fuga di Oreste, e rinfacciando loro altresì le offer-

te da lei compiute, secondo la classica concezione del rapporto con la divinità come *do ut des*.

Violenza e implacabilità caratterizzano questa parte del prologo, ma per un effetto paradossale marcano, se non un'attenuazione, una semplificazione e un'astrazione del conflitto tragico. Intendo dire che la Clitennestra mediata dalle Erinni si configura in via esclusiva come la nemica di Oreste; la maternità è soltanto il valore trasgredito che richiama il diritto alla vendetta, senza le complicazioni affettive che avevano segnato la brevissima ed eterna esitazione del figlio prima del matricidio.

Più in generale l'umano e gli umani tendono a uscire dal gioco; il conflitto principale è tra Apollo e le Erinni, come chiarisce la loro corifea (vv. 198-200):

Signore Apollo, ascoltaci a tua volta: di questa vicenda tu non sei complice, sei tu che l'hai compiuta e ne sei in tutto e per tutto interamente responsabile.

Ne consegue che il conflitto medesimo si sposta dal livello della persona sofferente a quello dell'esemplarità cosmica.

Questo trasferimento avviene ben prima dell'intervento di Atena: la relativa argomentazione prende le mosse già dalla parodo, quando le Eumenidi leggono la tutela di Oreste esercitata da Apollo come segno della prevaricazione che gli dei più giovani, gli Olimpici, praticano a danno della generazione precedente (vv. 149-50): è la stessa tematica del *Prometeo*, cosa che, sia detto per incidens, avrebbe dovuto consigliare alla filologia classica maggior prudenza nello scandalizzarsi dell'empietà del *Prometeo* fino ad arrivare all'atetesi.

Il conflitto realizza alla lettera l'opposizione *δίκη* contro *δίκη* che rispecchia l'irriducibile duplicità del delitto di Oreste (come di ogni altro); non sarà dunque da meravigliarsi se gli argomenti risultano talvolta faticosi e torbidi, e al limite contraddittori.

Lo scontro è introdotto da una stizzosa rivendicazione di competenze e di spazi, che Apollo fa cacciando le Erinni dal suo tempio, dove si sono introdotte alla caccia di Oreste. Però ai problemi di merito si arriva ben presto, perché all'aggressi-

va responsabilizzazione compiuta delle Erinni, Apollo risponde andando al cuore del problema, chiamando in causa la colpa di Clitennestra.

Questa è una caratteristica, se non vogliamo chiamarla un vero e proprio vizio giuridico, del processo delle *Eumenidi*: esso riguarda Oreste, ma la sua difesa per ottenere il proscioglimento, o anche solo il riconoscimento di attenuanti, non ha altra via che accusare Clitennestra, che da ogni incriminazione è esente per il principio che la morte estingue il reato. Principio che nelle *Eumenidi* ha cittadinanza esplicita nell'interrogatorio dell'imputato quando questi giustifica il matricidio sulla base dell'uxoricidio che "macchia" la vittima: la corifea risponde: "E allora? tu sei vivo, lei si è liberata con la morte da ogni accusa" (v. 603).

Alla successiva domanda di Oreste, "ma perché non l'avete perseguitata mentre era viva?", il coro è costretto a rinunciare alla pregiudiziale e ad accettare il terreno comparativo, dove la colpa di Clitennestra risulta minore perché "non era consanguinea dell'uomo che uccisa". Qui la discussione si arena sul disperato tentativo di Oreste di dare della consanguineità una definizione metaforica, negando di essere consanguineo della madre; con ben altra forza lo stesso argomento, addotto dalla corifea nel tempio di Delfi ad Apollo, era stato da lui rintuzzato (vv. 213-21).

Avete ridotto a cose insignificanti e senza valore i patti di Era pronuba e di Zeus, e in questo vostro discorso perde ogni valore la stessa Afrodite, da cui deriva ciò che è più caro ai mortali. Il letto nuziale che è il destino dell'uomo e della donna è più forte del giuramento, ed è custodito dalla giustizia. Se voi lasciate andare quando si uccidono l'un l'altro, non li punite, non li guardate con ira, allora dico che non siete nel giusto perseguitando Oreste.

In questo caso la dialettica intergenerazionale oppone dunque la concezione arcaica e biologica del γένος a una concezione della struttura familiare fondata sulla sessualità e sull'affettività.

Allo stallo risultante dall'irrigidimento delle due parti è però Apollo a prospettare una soluzione arbitraria, dicendo che sarà Atena a valutare le δίκαι di entrambe.

Le sue parole introducono il cambio di scena da Delfi ad Atene che costituisce una delle più sorprendenti singolarità nell'ambito della tragedia greca: in apparenza l'unico caso che viola il principio di continuità ininterrotta dell'azione scenica.

In apparenza però, perché chi volesse leggersi un reale archetipo della drammaturgia à *tableaux*, quella che a partire dall'età ellenistica si impone nel teatro europeo e viene formalizzata nella partizione del copione in unità discrete, quali sono gli atti e talvolta le scene, si scontra con la constatazione che tra i vv. 234 e 235 delle *Eumenidi*, nulla è cambiato, e la protezione assicurata da Apollo nell'explicit della battuta precedente è ripresa nell'incipit della preghiera di Oreste.

Se il tempo, nella fisica aristotelica, è la misura del cambiamento, se ne deduce che nessun tempo drammatico è intercorso, o se si preferisce che l'intervallo di tempo a cui ci si riferisce non ha alcun significato drammatico.

Con maggior precisione, si dovrebbe dire che in questo frangente il cronotopo viene sottoposto alla stessa compressione che abbiamo visto all'opera all'inizio dell'*Agamennone*: Oreste si sposta istantaneamente da Delfi ad Atene, come la luce che segnala la presa di Troia arriva istantaneamente da Troia ad Argo.

Nell'epiparodo il coro rinnova la caccia ad Oreste, prospettando la sua terribile sorte che, si noti, non si limita all'esistenza in vita, ma si estende all'aldilà (vv. 273-5):

Sotto terra, il grande Ade chiede il rendiconto ai mortali, e nota tutto nel registro della sua mente.

Però la morta Clitennestra non è perseguitata, ma solo persecutrice: la motivazione sta evidentemente nella minore gravità che il coro attribuisce alla sua colpa, e che le consente, per così dire, di "girare" al suo uccisore il proprio debito. Per quanto qui ci interessa è più rilevante che il principio della non pertinenza ai defunti del giudizio non abbia valore assoluto; più in generale che non lo abbia l'opposizione tra vivo e morto, cardine, come prima ho accennato, della temporalità umana.

La discussione sul delitto di Clitennestra viene dunque ammessa come pertinente da Atena, istitutrice e vertice del tribunale, respingendo la posizione dell'accusa che non esista nessun stimolo (κέντρον) che possa giustificare il matricidio (v. 427). A questa occupazione previa del campo interpretativo, Atena risponde con l'enunciazione del principio istitutivo del dibattimento giudiziario, quelle che suona nella classica formulazione latina *audiat et altera pars*. La corifea a questo punto eccepisce proprio sulla costituzione di parte, negando che Oreste possa "ricevere o prestare giuramento" (v. 429), in quanto non gli è possibile negare la fattualità del delitto: questa tecnicità è respinta da Atena come vuoto formalismo ("affermo che la giustizia non vince coi giuramenti", v. 432), non prima di avere accusato le interlocutrici di preferire "aver fama di giustizia piuttosto di metterla in pratica" (v. 430).

Un duro scontro tra accusa e giudice inaugura dunque la discussione della causa, ma si sbaglierebbe a vedere nella posizione di Atena una prevenzione a favore dell'accusato: la dea si limita a difendere la dignità e la sostanza del ruolo giudicante, contro la pretesa che venga inteso come semplice ratifica dell'accusa, in quanto essa venga presunta incontestabile.

A questo punto l'*altera pars* può pronunciarsi, e per prima cosa presentarsi e poi chiamare in causa la corresponsabilità di Apollo.

Tanto basta perché Atena comprenda la complessità del caso e il dilemma in cui si trova coinvolta e che riproduce la struttura del dubbio di Pelasgo nelle *Supplici*, diviso fra la sacralità della richiesta d'asilo delle Danaidi, e la minaccia degli Egizi, forse titolari di un diritto, sicuramente di una violenza che minaccia la rovina di Argo. In questo caso è Oreste, già purificato dal matricidio, che possiede lo statuto del supplice (ικέτης, v. 474), mentre delle Erinni viene sottolineato un diritto certo, ma soprattutto pertinentizzato il danno che possono arrecare all'Attica: "il veleno stillerà dalle loro menti e cadrà al suolo, morbo intollerabile e perpetuo" (vv. 478-9).

E come nelle *Supplici*, la difficoltà della scelta si traduce nella necessità di renderla collegiale; all'appello al popolo del sovrano

argivo corrisponde la solenne istituzione dell'Areopago, che ancora una volta, con forte compressione della durata temporale, troviamo già insediato a v. 566, dove Atena fa intimare il silenzio dall'araldo e dagli squilli di tromba.

È presente Apollo, che conferma la sua responsabilità del matricidio rinfacciategli dalle Erinni (αἰτίαν δ' ἔχω, v. 579), addirittura in via preliminare rispetto all'apertura ufficiale del dibattimento da parte della dea ("introduco la causa", v. 583). Dopo le inevitabili ammissioni di Oreste del delitto commesso e delle sue modalità, ha luogo la schermaglia già citata prima che approda da parte delle Erinni all'affermazione della minore colpevolezza di Clitennestra. Interviene allora, su richiesta di Oreste, Apollo, rovesciando questa prospettiva a partire dall'affermazione del principio di autorità: i suoi oracoli provengono da volere di Zeus, "padre degli Olimpici" (v. 618). L'avallo della paternità suprema e cosmica si associa ai contenuti valoriali dell'oracolo, che sulle τιμαὶ della madre fa prevalere all'interno del γένος degli Atridi il rispetto del padre, e ingigantisce la colpa di Clitennestra: "non è la stessa cosa che muoia un uomo nobile, insignito dello scettro che gli hanno dato gli dei" (vv. 625-6): segue una descrizione dell'uxoricidio che attraverso l'insistenza sull'inganno dipinge ancora un'aggravante.

Ma la replica delle Erinni è penetrante e velenosa (vv. 640-3):

In base al tuo discorso, Zeus privilegia la sorte avuta dal padre. Ma lui stesso mise in catene suo padre, il vecchio Crono: come puoi dirlo senza che ci sia contraddizione? Ascoltate queste parole; vi prendo a testimoni.

Nelle *Nuvole* di Aristofane, questo stesso argomento è utilizzato dal Discorso Peggior, che contesta l'intenzione del rivale di "dire il giusto", con l'affermazione che la giustizia non esiste, nemmeno tra gli dei come l'altro sostiene:

E come ma, se c'è giustizia, Zeus non è perito, lui che ha messo in catene il proprio padre? (vv. 904-5)

E il Discorso Migliore non trova altra risposta che scandalizzarsi, mimando il gesto di vomitare.

Curiosamente, anche nelle *Eumenidi* la prima reazione di Apollo è l'insulto: "mostri universalmente detestati, odio degli dei" (v. 644); poi però la sua aggressione si converte in argomento, ed è forse l'argomento più debole fra quanti, nella tragedia greca, vengono avanzati da personaggi non screditati:

Le catene si possono sciogliere, c'è rimedio, ci sono molti strumenti di liberazione. Ma una volta che qualcuno è morto, e la polvere ha assorbito il suo sangue, non c'è possibilità di risorgere (vv. 645-8).

In apparenza dunque Apollo assolve Zeus, o almeno discrimina la sua colpa in quanto veniale – non ha ucciso ma solo incatenato suo padre –, distinguendo cioè tra danno reversibile e irreversibile. Ma applicata a esseri immortali l'argomentazione è grottesca, e non a caso prescindere dall'immortalità degli dei è un tratto esilarante degli *Uccelli* di Aristofane, nel cui mondo abbiamo un'altra volta l'impressione di essere trasportati. Comunque, il Tartaro in cui Zeus nella storia sacra sprofondava i Titani, tra cui il padre, è un'immagine iperbolica della morte, la sola appunto che possa rappresentarne l'equivalente per gli immortali.

E iperbolica in quanto massima aggressione alla paternità che si possa concepire è anche l'immagine delle catene di Crono: derubricandola, Apollo non lo capisce o finge di non capirlo.

Si capisce che questo argomento non sia dirimente; lo è invece il successivo, avanzato da Apollo e notoriamente tratto da Anasagora (vv. 658-61):

Quella che si chiama madre non è veramente la genitrice del figlio, ma soltanto la nutrice del germe appena immesso: è il fecondatore che genera; lei custodisce il germoglio da ospite ad ospite, quelli che un dio non distrugge.

Segue poi una clamorosa *captatio benevolentiae* nei riguardi del giudice. Lungi dall'essere un fattore secondario del processo generativo, la donna può essere del tutto assente dal medesimo, come prova la nascita di Atena dalla testa di Zeus: il motivo verrà ripreso dalla stessa Atena, all'atto di esprimere, per ultima e in modo palese, il suo voto (vv. 736-40):

Non c'è madre che mi abbia generato, e io amo tutto ciò che è maschile, con esclusione delle nozze, e appartengo fortemente a mio padre. Perciò non privilegerò la sorte di una donna che ha ucciso il suo sposo, custode della casa.

Senza essere contraddittoria in senso stretto, è indubbio che l'adozione della teoria di Anassagora strida con l'altissima considerazione del matrimonio e dell'eros che lo stesso Apollo aveva opposto al primato della consanguineità affermato dalle Erinni, e non è di certo casuale se l'adesione alla stessa teoria di Atena contiene un'esplicita rivendicazione della propria castità, "con esclusione delle nozze".

La debolezza dei reciproci argomenti è un segnale – non mi spingerei fino a parlare di una strategia autoriale – di quella sostanziale equivalenza che si abbiamo visto attribuire agli attori del processo infinito colpa-pena: equivalenza che è sanzionata dai voti pari, e che si traduce nella "vittoria" di Oreste (così chiamata dalla stessa Atena a v. 741), solo grazie a un preciso codicillo giudiziario enunciato in anticipo dalla stessa Atena, e che può essere considerato l'archetipo di un'altra norma globale, quella che recita *in dubio pro reo*. Di fatto, si tratta di una soluzione insieme compromissoria e forzosa, che taglia e non scioglie il nodo gordiano.

Ma la vittoria di Oreste ha carattere strettamente personale: limitazione che d'abitudine non siamo chiamati ad applicare in tragedia, e a proposito degli eroi della tragedia, e all'apparenza contraddittoria con l'universalità sancita da Aristotele. Ma nelle *Eumenidi*, se simpatiamo col sollievo e con la commossa gratitudine di Oreste, avvertiamo che già da tempo la tragedia ha spostato il suo fulcro dalla vicenda degli Atridi al problema che investe l'organizzazione della vita associata e in particolare l'intreccio tra le forme basilari della famiglia e della società.

Un problema ideologico, ma nelle *Eumenidi* l'ideologia diventa slancio, passione, conflitto, con un'intensità che non ritroveremo più, credo, prima di Brecht, a motivo di uno slittamento del ruolo del coro che Eschilo aveva già sperimentato, e anzi con maggiore radicalità, nelle *Supplici*: in entrambe le tragedie infatti

il coro rompe la gabbia delle convenzioni che gli affidano il commento dell'azione per diventare soggetto principale dell'azione medesima, vivendola attraverso un'emozione collettiva.

Già nella parodo lo scontro tra vecchie e nuove divinità, che nel *Prometeo* aveva carattere formale e immutabile, vertendo in maniera esclusiva sullo scontro di potere, assume contenuti etici, che anticipano la dinamica drammatica, vale a dire lo svolgimento del processo: Apollo infatti viene accusato "di onorare le azioni mortali che violano la legge degli dei" (v. 171), una generalizzazione che fa di Oreste un caso esemplare di quanti "nella loro empietà oltraggiarono un dio o un ospite, o i genitori" (vv. 269-71), e della vicenda tragica estrae un paradigma universalmente valido.

Questa vicenda dunque non è più solo di Oreste, ma neppure di un'umanità considerata in astratto: è la vicenda delle due parti contrapposte in giudizio, la morte di Oreste contro la paradossale morte delle Erinni. Queste le rispettive espressioni dell'attesa (vv. 744-7):

ORESTE Febo Apollo, quale sarà la sentenza?

CORO Notte, nera madre, vedi queste cose?

ORESTE È giunto per me il momento di morire o di vivere.

CORO E per noi di andare in rovina o di continuare l'esercizio delle nostre prerogative.

S'intende che col verdetto favorevole ad Oreste il secondo corno del dilemma sviluppa tutto il suo pathos e il suo spessore problematico.

Ma il pathos era già esploso nel secondo stasimo, caricando di angoscia profetica l'istituzione del tribunale da parte di Atena: ancora una volta è il futuro che viene trasportato nelle strutture della tragedia, e come nel caso delle persecuzioni minacciate a Oreste dalle Erinni del padre è una *sliding door* che non verrà aperta.

Le Erinni infatti ritengono che se Oreste verrà assolto resterà sempre inascoltata la richiesta di giustizia, che nel canto del coro prende consistenza plastica (vv. 502-16):

proclamando i mali delle persone vicine, ci si chiederà dovunque il termine, il rifugio dai travagli, e gli infelici consiglieranno rimedi non certi.

Nessuno che sia colpito da sventura chiami aiuto gridando questa parola: "Oh giustizia, oh trono degli Erinni!" Forse un padre o una madre, appena colpita, emetterà questo gemito, perché la casa della giustizia crolla.

Vero, ma non meno vero è che la condanna di Oreste perpetuerebbe a sua volta l'impossibilità dello stesso "termine". Del resto il prosieguo dello stasimo prescrive ai vv. 545-8 il rispetto dei genitori (assieme a quello degli ospiti, richiamando i vv. 269-71, che ho citato sopra), ignorando gli obblighi di Oreste verso il padre, cioè il nucleo inestricabile della situazione.

Un passo avanti verso l'interruzione della catena è invece nello stesso contesto il principio che prefigura la soluzione conciliatrice, secondo il quale il βίος a cui si deve mirare è quello che non sia "né privo di autorità, né oppresso dal dispotismo" (vv. 526-8), e dove in positivo sia presente una salutare paura (vv. 517-21): entrambi i punti verranno fatti propri da Atena in chiusura del dibattito (vv. 696-9).

Il dramma cosmico che segue al proscioglimento di Oreste non dismette, per essere tale, i grandi stilemi della personalità: nei vv. 758-92 il coro comunica l'angoscia del disonore (ἄτιμος) e la fobia del riso dei nemici (γελῶμαι) che ritroveremo in grandi figure eroiche come Aiace o Medea; e contestuale ad esso la volontà di vendetta, di rivalsa su Atene, che sarà ammorbata dal veleno, proprio come Atena aveva previsto prefigurandosi la controversia ai vv. 478-9.

Ora però Atena conduce un'opera di mediazione e di persuasione, iniziando col rettificare la formulazione linguistica dell'avvenuto che lei stessa aveva dato in calce alla dichiarazione di voto: "Oreste *vince* anche nel caso che i voti siano pari" (v. 741). Adesso invece, con maggior precisione, controbatte l'ἀτιμία lamentata dalle Erinni (vv. 795-6):

Non siete state vinte, è uscita una sentenza a parità di voti che in verità non vi porta disonore.

E “non siete disonorate”, ripete ancora a v. 825 in risposta a un nuovo lamento e a una nuova minaccia delle Erinni, nei confronti delle quali ha peraltro già avanzato l'argomento decisivo: la promessa di un culto nell'Attica che trascende di gran lunga il risarcimento per l'assoluzione di Oreste, andando invece a costituire la spina dorsale della moralità collettiva, come viene detto ai vv. 932-7:

Chi non si è imbattuto nella loro severità, non sa da dove provengono i colpi della vita: i crimini degli antenati lo portano davanti a loro, e una rovina silenziosa, per quanto lui possa gridare, lo annienta con la collera nemica.

Il lavoro di Atena è lungo e paziente: sottolinea la propria comprensione e la propria disponibilità a sopportare la collera (ὀργὰς ξυνοίσω σοι, v. 848); reitera le offerte investendo la ripetizione di un'insistenza metalinguistica (“non mi stancherò do enunciare i benefici a voi destinati”, v. 881), e finalmente raggiunge l'accordo in una sticomitia che pone fine al contenzioso (vv. 892-900).

A quel punto l'explicit della tragedia si distende in una sfavillante climax delle benedizioni delle Erinni che al posto del minacciato avvelenamento si riversano sul paese: dapprima per i prodotti della terra e gli animali (vv. 938-47), che sono gli obiettivi canonici della pestilenza di origine soprannaturale, quale viene rappresentata nell'*Edipo Re*. In seguito, la benedizione si estende alle famiglie e in particolare alle unioni coniugali, tanto colpite nella saga degli Atridi: “concedete alle amabili giovani di vivere coi loro uomini” (ἀνδροτυχεῖς βιότους). Infine, quello che viene auspicato è il benessere della società e dello stato (vv. 976-87):

Preghiamo che in questa città non frema la guerra civile (στάσις) insaziabile di mali, e la polvere non beva il nero sangue dei cittadini, cogliendo mediante la collera della vendetta rovine che ricambiano gli assassinii (ἀντιφόνους), ma ricambino invece la gioia con mente concorde e benevola, e siano unanimi nell'odio: questo tra i mortali è il rimedio di molte cose.

Si capisce bene che le Erinni, punitrici dei crimini, non si facciano paladine di un irenismo globale, ma propugnino una concorde opposizione al negativo, che sul piano storico-politico si accorda con la "guerra esterna" (θυραῖος, v. 864) che Atena auspica, facendone il campo esclusivo dell'ἐὺκλεία iliadica: semmai si può notare come questa posizione non sia facilmente conciliabile con le opinioni e i sentimenti manifestati dal coro dell'*Agamennone*.

Ma il punto rilevante è che la catena di sangue, sciolta occasionalmente nel caso personale di Oreste, si risolve organicamente per contratto sul piano universale.

Universale, per ciò che riguarda l'oggetto specifico di questo studio, anche dal punto di vista temporale: il patto sociale stabilito tra Atena e le Erinni ha per fondamentale caratteristica di essere perpetuo, come viene ribadito con coerenza tematica inconfondibile.

Il primo indizio viene fornito da Atena quando all'atto dell'insediamento del tribunale impone "che tutta il città per un tempo eterno apprenda le mie norme" (vv. 571-2). Quando la sentenza è pronunciata, così suona l'offerta della dea alle Erinni (vv. 834-6):

Ricevendo da questa ricca terra le offerte sacrificali per i figli e per il rito nuziale, loderai *per sempre* la mia parola.

E nella "ripetizione" che prima ho accennato, si riferisce anche o soprattutto al tempo la totalità dei privilegi promessi (vv. 891-2):

Vi è concesso di essere a buon diritto proprietarie (γαμόρω) di questa terra, onorate universalmente (εἰς τὸ πᾶν).

E lo sguardo nel futuro di Atena prevede che "il tempo che scorre sarà più prezioso per questi cittadini" (vv. 853-4).

Ancora l'universalità (διὰ παντός) è il crisma che suggella ancora il contenzioso, sempre per bocca di Atena: "Zeus patrono della parola ha prevalso e vince universalmente la nostra contesa per il bene" (vv. 973-5).

Non a caso l'ammorbidimento decisivo delle Erinni avviene quando esse vengono rassicurate sulla durata infinita delle condizioni proposte; rileggiamo al proposito la sticomitia:

CORO Atena signora, quale sede dici che avremo?

ATENA Una sede immune da ogni dolore. Accettatela dunque.

CORO Ammesso che accettiamo, quale onore ci aspetta?

ATENA Che nessuna casa sarà prospera senza di voi.

CORO Tu farai sì che abbiamo un potere tanto grande?

ATENA A chi vi venera, raddrizzeremo le vicende della vita.

CORO *E ce ne dai garanzia per tutto il tempo?*

ATENA Quello che non sono in grado di compiere, potrei benissimo non prometterlo.

CORO A quanto pare, ci addolcirai (θελξειν): recediamo dalla collera.

Quando l'accordo è raggiunto, la medesima connotazione sta al centro delle benedizioni e poi delle cerimonie celebrative che chiudono tragedia e trilogia (vv. 907-9):

che il frutto della terra e dell'allevamento *non si stanchi col tempo* di affluire in forze ai cittadini, e altrettanto la salvezza del seme umano.

Dal canto loro le Erinni invocano al loro fianco il potere delle Moire (come loro figlie della Notte), definendole con queste parole (vv. 961-7):

E voi, Moire divine, nostre sorelle per parte di madre, che giudicate rettamente, che siete partecipi di ogni casa, *che su ogni tempo gravate* con la vostra giusta presenza, le più onorate universalmente (πάντα) tra le divinità.

Possiamo concludere: il solo rimedio, e il solo sostituto efficace della cattiva infinità rappresentata dalla catena di sangue è l'infinità positiva del patto tra divinità e tra le divinità e la società umana che grazie a questa sua origine si sottrae a ogni limite temporale: ma è la progressività del tempo teatrale, con la sua caleidoscopica capacità di drammatizzare passato e futuro, a fondarlo non soltanto come valore, ma anche come relazione

interpersonale. In altre parole il ritornello che conclude alcune tragedie euripidee “così terminò questo fatto” non è applicabile all’*Oresteia* perché il “fatto” non termina mai.

Guido Paduano
Università di Pisa
guido.paduano@unipi.it

ENGLISH TITLE

Time in the *Oresteia*

ABSTRACT

The paper aims at analysing the treatment of time throughout Aeschylus’ *Oresteia*, showing that the trilogy contains a much higher number of infractions of linear time. The chain on killings within Agamemnon’s *genos* is explicitly shown by Aeschylus as potentially infinite – which is a major threat to the dramatic meaning-making of the trilogy. The finale of the play will try to offer a solution to this ideological and dramaturgical problem.

KEYWORDS

Aeschylus – *Oresteia* – Time – Infinity