

UNIVERSIDAD DE SEVILLA



TESIS DOCTORAL

MITI FEMMINILI TRA GIUSTIZIA E VENDETTA: STORIE ANTICHE E
MODERNE DI CLITENNESTRA ED ECUBA

Programa de Doctorado: Mujer, escrituras y comunicación

Benedetto Vicini,

Facultad de Filología,

Sevilla, 2017

Directoras:

Dra. Dña. Mercedes Arriaga Flórez

Dr. Don Eduardo Viñuela Suarez

Dr. Don Daniele Cerrato

MITI FEMMINILI TRA GIUSTIZIA E VENDETTA: STORIE ANTICHE E
MODERNE DI CLITENNESTRA ED ECUBA

INDICE

INTRODUZIONE	5
1. I CONCETTI DI GIUSTIZIA E VENDETTA: UN APPROCCIO PRELIMINARE	13
2. TRA GIUSTIZIA E VENDETTA NELLA TRAGEDIA GRECA: ESCHILO ED EURIPIDE	37
3. CLITENNESTRA	50
3.1 CLITENNESTRA IN ESCHILO: UNA DONNA CHE DA REGINA SI TRASFORMA IN ERINNI	51
3.2 CLITENNESTRA NELL'AGAMENNONE	60
3.3 CLITENNESTRA NELLE COEFORE	91
3.4 CLITENNESTRA NELLE EUMENIDI	115
4 LE ERINNI	120
4.1 GLI AVVOCATI DI CLITENNESTRA NELL' <i>ORESTEA</i> , OVVERO LE ERINNI NEL MONDO DEGLI UOMINI	121

4.2 LE ERINNI NEI POEMI OMERICI	125
4.3 L'ERINNI COME METAFORA DEL FEMMINILE NELL' <i>ORESTEA</i>	131
4.4 PERSONAGGI MITICI E STATI MENTALI: ERINNI E ALLUCINAZIONE	142
5 ECUBA	146
5.1 ECUBA NELL'ILIAD	
5.2 L'ECUBA DI EURIPIDE: TRAMA, PERSONAGGI E TEMI	151
5.3 GIUDIZI E FORTUNA NEL TEMPO DI ECUBA	183
6 RILETTURE E RISCRIITTURE FEMMINILI: STORIE MODERNE DI CLITENNESTRA ED ECUBA	192
6.1 DACIA MARAINI: <i>I SOGNI DI CLITENNESTRA</i>	193
6.1.1 Il personaggio di Clitennestra e la sua storia	209
6.1.2 L'Erinni, il fantasma della madre, la prostituta	212
6.1.3 Il tema della giustizia e della vendetta nell'opera	214
6.2 VALERIA PARRELLA: <i>IL VERDETTO</i>	218
6.2.1 La sperimentazione narrativa di Valeria Parrella	219
6.2.2 <i>Il verdetto</i> : trama e forme dell'espressione	222
6.2.3 Il personaggio di Clitennestra alla luce del mito	232

6.2.4 Il concetto di vendetta ne <i>Il Verdetto</i>	239
6.3 MARIA BAJOCOCCO REMIDDI: <i>IL PIANTO DI ECUBA</i>	245
6.3.1 Maria Bajocco Remiddi e la creazione dell'Aimu	246
6.3.2 Il pianto di Ecuba	255
6.3.3 Oblio e giustizia	269
6.4 CLELIA LOMBARDO: <i>ECUBA E LE ALTRE</i>	271
6.4.1 Il testo, la struttura e la trama	272
6.4.2 Una nuova Ecuba	279
6.4.3 Il concetto di giustizia in <i>Ecuba e le altre</i>	281
7. CONCLUSIONI	290
8. RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	296

INTRODUZIONE

Introduzione

La vendetta è un atto che si desidera compiere quando si è impotenti e perché si è impotenti: non appena il senso di impotenza viene meno, svanisce anche il desiderio di vendetta. *La vendetta è amara*,
George Orwell

Che cosa significa ripensare a Clitennestra ed Ecuba a duemilacinquecento anni di distanza dalla loro apparizione in scena come personaggi nella tragedia greca?

Come mai il loro nome è presente nei miti più antichi della cultura greca?

Perché ancora oggi il personaggio di Clitennestra è oggetto di attenzione e rielaborazione nell'ambito accademico, letterario e teatrale?

In questo studio, che ha per oggetto storie di donne scritte nell'antichità greca e riscritte nella contemporaneità europea, si intende la narrazione come strumento conoscitivo per sondare le vicende degli esseri umani secondo una prospettiva di genere, al fine di evidenziare restrizioni e aperture di significato a seconda dei valori posti in gioco di volta in volta. Non si vuole proporre una descrizione teorica dell'idea di

genere, bensì utilizzare tale punto di vista per ampliare la possibilità di commento ai testi e ai personaggi presi in esame. Osservare le narrazioni in tale prospettiva significa porre attenzione al modo in cui viene rappresentata la donna, alla mentalità e alla gerarchia dei valori che emergono dal testo, allo sviluppo e agli snodi consentiti alla vicenda vissuta dai personaggi narrati.

A sostegno di questo percorso di ricerca vi è la letteratura critica precedente, al fine di inquadrare il tema all'interno di una linea interpretativa riconoscibile e plausibile sia dal punto di vista storico, che filologico.

A tal riguardo per la parte antica, sono state scelte le traduzioni di Monica Centanni per l'*Orestea*, e di Luigi Battezzato per l'*Ecuba*, perché in questi studiosi sono evidenti l'originalità e l'espressività del testo.

Nei casi in cui si è ritenuto significativo fare delle integrazioni, si è aggiunta la traduzione personale e la citazione del termine greco traslitterato in corsivo.

Fatte salve queste precauzioni imprescindibili e fondamentali per un approccio di tipo storicistico, i punti focali di questa tesi sono i

personaggi femminili di fronte alla vendetta o alla giustizia, il modo in cui si interrogano su questi concetti in situazioni estreme e le scelte che a tali condizioni decidono di compiere.

Per chi si occupa di cultura antica esistono luoghi letterari privilegiati, in cui molte riflessioni su temi come giustizia e vendetta si condensano, entrano in contatto, talvolta si fondono, talaltra confliggono aspramente. Tali luoghi sono i testi teatrali e, in particolare, la tragedia, un genere letterario che trova uno sviluppo straordinario nell'Atene del V secolo, in cui "il poeta doveva ricostruire, attraverso la filigrana spesso tenue di una vicenda esemplare, [tratta dal mito], una situazione scenica in cui trovassero espressione i valori e gli ideali del suo tempo" (Lapini, 1994: XXVII).

La riflessione sul concetto e la natura della giustizia - presente già nei poemi omerici e in Esiodo, e poi nei componimenti lirici e filosofici di epoca arcaica - trova sviluppo nel periodo classico nelle opere dei sofisti, degli storici e dei tragediografi.

In questi ultimi e, in particolare, in più punti della produzione drammatica di Eschilo e di Euripide, è stata riscontrata dalla critica una forte connotazione giuridica, sia nel lessico e nella forma, in quanto in

talune tragedie sono ricalcati modelli tribunali, anche per quanto concerne il contenuto, in quanto gli agoni dibattono anche sulla natura della giustizia ponendone in contrasto sulla scena diverse rappresentazioni.

La scelta di problematizzare i concetti di giustizia e di vendetta nella Grecia antica e di relazionarli con i personaggi femminili Clitennestra ed Ecuba deriva dal fatto che l'immagine della donna nella letteratura greca ha sollevato già da tempo nella comunità scientifica un dibattito critico assai articolato, ma che necessita sempre più un metodo oggettivo al fine di arricchire e confutare, sia la critica storico-letteraria in generale, sia quella specifica sulla figura della donna.

All'interno del nostro studio, i due termini, giustizia e vendetta, sono posti l'uno accanto all'altro poiché nella lingua e nella cultura greca appartenevano allo stesso campo semantico, a differenza del mondo moderno, dove sono stati separati, per evidenziarne e, talvolta imporne, la diversità. Si vuole infine osservare e analizzare lo sviluppo dei personaggi femminili antichi nelle riscritture moderne, ricercandone e precisandone gli elementi di continuità e discontinuità, in particolare

attraverso le opere di quattro autrici: Dacia Maraini, Valeria Parrella, Maria Bajocco Remiddi e Clelia Lombardo.

Il capitolo che apre il nostro lavoro “I concetti di giustizia e vendetta: un approccio preliminare” ricostruisce brevemente il nucleo storico-linguistico e culturale dei termini legati al concetto di punizione e riflette sulla rappresentazione e sulla raffigurazione della giustizia e della vendetta nella mitologia attraverso le figure di Dike, Themis e Nemesis, facendo riferimento ad alcuni racconti preesistenti, ad esempio, nell'*Epopea di Gilgameš*, nei miti egizi e nei poemi omerici.

Nel secondo capitolo “Tra giustizia e vendetta nella tragedia greca: Eschilo ed Euripide” si riflette su come questi due temi siano presenti non solo nei testi che riguardano Clitennestra ed Ecuba ma anche in altre opere dei due tragediografi, come ad esempio *Le supplici* di Eschilo e tragedie come *Medea* ed *Ippolito*.

Il terzo capitolo è dedicato alla figura di Clitennestra e ne studia l'evoluzione all'interno della trilogia eschilea, attraverso le tre opere che la compongono: *Agamennone*, *Coefore* ed *Eumenidi*.

Nel quarto capitolo si analizza lo stretto legame tra la figura di Clitennestra e le Erinni, a partire dai poemi omerici e quindi attraverso l'Orestea.

Il quinto capitolo si centra sul personaggio di Ecuba e sulla sua presenza nell'Iliade e quindi nell'opera omonima di Euripide e su come nei secoli successivi, come nel caso di Dante si è insistito molto sulla sua rappresentazione animalesca, in particolare come cagna.

Infine, l'ultimo capitolo si concentra sulle quattro riletture dei miti di Clitennestra e di Ecuba. Per quanto riguarda Clitennestra si è scelto di prendere in esame i testi *I sogni di Clitennestra* di Dacia Maraini ed *Il verdetto* di Valeria Parrella mentre per quanto concerne Ecuba *Il pianto di Ecuba* di Maria Bajocco Remiddi ed *Ecuba e le altre* di Clelia Lombardo.

L'analisi di queste opere permette di concentrarsi su alcuni aspetti che caratterizzavano Clitennestra ed Ecuba nei drammi di Eschilo ed Euripide e valutare in che modo le riletture contemporanee giudicano e reinterpretano le due protagoniste.

1. I CONCETTI DI GIUSTIZIA E VENDETTA:
UN APPROCCIO PRELIMINARE

Giustizia e vendetta potrebbero apparire oggi come due concetti antitetici ma, se si analizza la loro etimologia, ci si rende conto di come abbiano, in realtà, un'origine comune.

Sia la parola “giustizia” che deriva dal latino *iustitia*, stessa radice di *iustus* (giusto) e *ius* (diritto), sia la parola “vendetta” proveniente dal latino *vindicta* e da *vindicare* (*venum-dicare*, offrire il prezzo), si richiamano al concetto di giustizia moderno.

Il significato del termine *vindico* era presso i latini quello di “rivendicare il possesso” e *vindex* era la persona che garantiva per un debito di un altro, e aveva in qualche modo una funzione salvifica. Sebbene il verbo *vindico* venisse usato anche con il significato di punire, per i romani la *vindicta* era la verga che serviva per toccare lo schiavo che sarebbe stato messo in libertà. Il termine alludeva quindi ad una liberazione, ad un cambio di stato, ad una ri-appropriazione dei propri diritti.

A proposito del termine “vendetta”, Battezzato (2010) fa notare come in francese con il termine *revenge* e in inglese con *vengeance* si sia scelto di adottare lo stesso termine neolatino proprio dell'italiano

“vendetta”, mentre in tedesco sia stato sostituito dalla parola *rache*, che non rimanda direttamente al termine giuridico latino. A questi esempi va aggiunto anche il termine spagnolo (*venganza*) che deriva come il francese e l’inglese dalla stessa radice latina dei verbi italiani “rivendicare” e “vendicare”.

Nel greco classico esistono molti termini per indicare le differenti tipologie di punizione. Vi è il vocabolo *dike*, che oltre a significare “giustizia” ed esserne la personificazione come vedremo più oltre, nel greco classico vuol dire anche “pena”, nel senso in cui la intende “la legge del taglione”. Nel prologo dell’*Oreste* (7) di Euripide, nel passo in cui Elettra sta riassumendo le sventure presenti nell’albero genealogico degli Atridi, viene detto che Tantalò, l’antico progenitore del re Agamennone, sconta la pena (*tinei tauten diken*), cioè deve pagare il fio per ciò che ha comesso. Nel testo di Euripide Tantalò deve subire la pena del masso incombente, secondo lo schema del ‘contrappasso’, dal momento che egli in vita non considerò abbastanza importante il potere degli dèi. In un passo dell’*Elettra* (298) di Sofocle si legge: “sappi che sconterai la giusta pena” (*tisousa g’axian diken*). Sono le parole

minacciose di Clitennestra che Elettra ripete nei suoi disperati monologhi, per dare sfogo al furore causato dai crimini compiuti dalla madre.

Un altro termine che specifica una condanna, di cui si può servire la giustizia, è *poine*, che è presente nella lingua arcaica e vuol dire risarcimento. Gli esempi in Omero sono molti. Nell'*Iliade* (18, 497-500) si racconta di una lite tra due uomini “per l’indennizzo” (*eneika poines*)¹. Infine, per concludere la rassegna dei termini che indicano la pena in cui poteva incorrere il colpevole di un delitto, c’è anche il sostantivo *tisis*², connesso al verbo “pagare” *tinein*, che significa propriamente vendetta, nel senso di compensazione.

Tuttavia non esiste un termine specifico per designare un tipo di punizione inflitto al di fuori dell’ambito giudiziario o al di fuori della riflessione sul concetto di giustizia intesa come esatta corrispondenza dei crimini commessi.

Questo era determinato dal fatto che l’accusa a chi aveva commesso un omicidio era mossa dagli stessi familiari della vittima e non da un magistrato o da un’altra figura simile. Erano sempre i familiari che potevano decidere di perdonare un omicidio involontario o

¹ Si veda anche *Il.* 5, 265-268; 21, 28.

² Cfr. *Il.*, 22, 19; *Od.* 1, 40.

in alcuni casi di accettare un indennizzo in denaro e lasciar cadere l'accusa.

Questa assenza di un termine specifico per identificare la vendetta e la mancanza di una normativa specifica che la regolasse faceva sì che “il linguaggio di quella che noi chiameremo vendetta invece di essere bandito dai tribunali ne era parte integrante” (Battezzato, 2010: 15).

Al linguaggio della vendetta e della punizione era legato anche un altro termine molto utilizzato soprattutto nei testi letterari: l'onore (*time*).

Si tratta infatti di un termine che viene associato sia alla vendetta sia alla punizione ma anche alla giustizia, come ad esempio, nell'*Ecuba* euripidea dove si utilizza il verbo *timorein* - etimologicamente “sorvegliare l'onore” - che viene usato nell'ambito giudiziario sia con il significato di punire sia con quello di vendicare.

In più di un'occasione, nella tragedia greca, la *timoria* intesa come vendetta o punizione è strettamente legata alla giustizia. Nell'*Agamennone*, ad esempio, Egisto afferma “in un giorno che porta giustizia, gli dèi si sono mostrati vendicatori (*timaurous*) dei mortali”, mentre Elettra nelle *Coefore* rivolgendosi ad Agamennone si augura che “per i nostri nemici io dico che appaia, padre, un tuo vendicatore

(*timaoron*), e che chi uccise muoia in cambio con giustizia” (Cfr. Battezzato, 2010: 18).

Alcune caratteristiche della giustizia intesa come concetto e personificazione divina, si evincono dalle *Opere e i giorni* di Esiodo, laddove l'autore riflette sulla necessità di onorare la Giustizia (*Dike*) e di astenersi dalla Violenza (*Hybris*), e attribuisce a Dike la prerogativa di pregare e informare Zeus, affinché il re degli dèi possa svolgere la sua funzione di garante dell'ordine sociale e della giustizia tra gli esseri umani.

E c'è Dike, la vergine nata da Zeus,
Nobile e veneranda per gli dèi che hanno l'Olimpo;
E quando qualcuno l'offende e, iniquamente, la disprezza,
Subito, sedendo presso Zeus padre, figlio di Kronos,
A lui lamenta degli uomini ingiusti il pensiero: che paghi
Il popolo le scelleratezze dei re che nutrendo propositi tristi,
le loro sentenze iniquamente stravolgono.

(*Le opere e i giorni*, 256-262) (Arrighetti, 1998).

La personificazione di Dike è presente anche in un frammento di Eraclito, dove la dea è posta insieme alle Erinni a far la guardia ai movimenti del sole: “il sole infatti non sorpasserà la misura; se no, le

Erinni aiutanti di Dike lo scopriranno” (Eraclito, B94 DK). È stato evidenziato dai critici che da questo frammento eracliteo si otterrebbe la prova del fatto che la Giustizia, oltre ad avere mansioni giuridiche, ha anche prerogative cosmologiche, che integrano il suo ruolo giuridico pratico originario.

In realtà nella cultura e nella mitologia greca oltre a Dike esistevano altre figure con le quali si soleva associare ed identificare la giustizia e il mantenimento delle leggi: Themis madre di Dike, Eunomia sorella della stessa Dike e Nemese, in alcuni casi considerata figlia di Zeus, in altri figlia di Oceano e della Notte.

Questa multipla rappresentazione, oltre ad evidenziare come il confronto e la riflessione sulla giustizia fosse una costante all'interno della cultura e della società greca, denota come già nel mondo classico, questo concetto riunisse in sé diversi aspetti e non vi fosse un giudizio complessivo unitario ma piuttosto una differenza di visioni ed interpretazioni.

Esiodo nella *Teogonia* (901-903), afferma che Themis era figlia di Gea e di Urano e sorella dei Titani. Rappresentava la custode dell'ordine cosmico, la divinità delle leggi eterne e incarnava la giustizia per gli

abitanti dell'Olimpo e quelli della terra. In greco la parola *themis*, connessa al verbo *tithemi* nell'accezione di 'porre in esistenza' o 'stabilire', è presente in Omero e significa appunto "ordine sociale e divino, diritto, legge, costituzione", con allusione ai canoni etici della civiltà greca, quali ad esempio: il rispetto dei genitori, l'accoglienza dell'ospite e del supplice, la degna sepoltura dei morti.

Themis si unì in matrimonio a Zeus e dalle loro nozze nacquero le Ore: Eunomia, incaricata del mantenimento dell'ordine delle leggi, Dike, la giustizia, e Irene, la pace.

Secondo altre versioni da Themis nacquero anche le tre Moire (Cloto, Lachesi e Atropo) simbolo del destino ineluttabile, Astrea che viene considerata un'altra personificazione della giustizia, le ninfe del fiume Eridano e le Esperidi.

Nella tradizione mitografica, Themis viene rappresentata come la consigliera di Zeus³ ed in alcuni casi si sostiene che sia stata lei ad escogitare la guerra di Troia come soluzione all'eccessivo popolamento della Terra⁴.

³ Cfr. Pindaro *l.* 8, 27-33, passo in cui Themis, come avviene per Dike in Esiodo, porta annunci capaci di condizionare il senno di Zeus e Posidone.

⁴ Per un elenco introduttivo alle fonti del mito si veda Grimal 1999.

In questo caso ci troveremmo di fronte ad una contraddizione abbastanza evidente: una guerra voluta dalla dea della Giustizia secondo un criterio che ha ben poco a vedere con la giustizia come viene intesa oggi, ma che risponde al concetto greco della necessità (rappresentato dalla dea Ananke) e del destino (rappresentato appunto dalle Moire).

Legata al concetto di giustizia è anche Eunomia, figlia di Themis che personifica la buona legge, il buon ordine (*eu-nomos*). In realtà, come fa notare Jellamo (2005), il concetto di *nomos* inteso come ordine determinato da buone leggi o buona legislazione, che è del tutto assente in Omero, in Esiodo è appena accennato e si affermerà definitivamente solo a partire da Solone nel VI secolo⁵.

Themis rimandava infatti ad un'idea di giustizia universale, con norme antecedenti alla nascita delle varie comunità e considerate di origine divina. Tali norme vennero ereditate da una società regia che

⁵ In realtà, una prima sintesi di questa idea di obbligo politico è già insita nella prima legge ateniese di Draconte relativa all'omicidio e databile al 621-620 a.C., dove si proibiva ai parenti della vittima di utilizzare la vendetta privata per ottenere giustizia, limitandosi a denunciare l'uccisione. Lo stato una volta raccolta la denuncia si doveva occupare di verificare attraverso un'indagine di accertare se l'accusato fosse colpevole di omicidio volontario (punibile con la morte) o omicidio involontario (che prevedeva l'esilio).

non sentì il bisogno di codificarle in un testo scritto ma si limitò a trasmetterle oralmente.

Queste leggi orali che regolavano la comunità racchiudevano detti, prescrizioni, decreti emessi dagli oracoli a cui era necessario attenersi per regolare e mantenere l'ordine all'interno dei vari gruppi basati su una organizzazione e struttura gerarchica.

L'ideale assoluto di giustizia personificato da Themis ha in Zeus il vertice estremo della piramide di potere e colui che ha insite in sé le norme e le leggi sacre che nell'epica omerica i re, i sacerdoti e i giudici si incaricano di trasmettere e divulgare.

Il passaggio alla democrazia impone un cambiamento che prevede una partecipazione più ampia ed attiva da parte della cittadinanza alle questioni pubbliche e di conseguenza giuridiche.

La necessità di creare una giustizia che non sia più amministrata da una ristretta cerchia aristocratica determina la pubblicazione di leggi approvate da un bacino più ampio di popolazione e che possano acquistare una stabilità e una durevolezza nel tempo, garantire un maggiore controllo e vadano a sostituire la struttura orale in uso fino a quel momento.

Intorno alla metà del VII secolo a.C, i legislatori delle varie *poleis* iniziano a redigere e raccogliere codici di leggi e a renderli pubblici per far sì che le normative che sono state stabilite si conoscano e si diffondano e si riduca la possibilità di strumentalizzazioni e abusi di potere da parte di re e amministratori e che eventuali modifiche legislative avvengano solo dopo un dibattito comune, ratificato attraverso un decreto pubblico.

Parte dell'insieme di leggi orali in uso anteriormente vennero inglobate all'interno della nuova riforma legislativa a testimonianza di come questa fu il risultato di un processo delicato di transizione e mediazione tra innovazione e tradizione e poté contare sull'appoggio aristocratico oltre che sull'impulso trasformatore del popolo.

In realtà le leggi non scritte pur vedendo indebolito il loro valore giuridico, non sparirono completamente ma continuarono ad affiancarsi alle leggi scritte, a costituire una sorta di 'sottotesto' e a caratterizzare l'essenza della polis contribuendo a perpetuare l'idea di legge come conseguenza di un ordine preesistente.

Nelle *Opere e i giorni* (106-201) Esiodo racconta che durante l'età dell'oro la giustizia avrebbe vissuto sulla terra, ma quando i mortali

iniziarono a non rispettare i suoi principi, personificati in *Aidos* (rispetto) e *Nemesis* (sdegno), decise di allontanarsi e di salire al cielo. In questo modo viene sancita la fine della relazione diretta e ravvicinata della giustizia con gli umani.

Questo episodio della vita di Dike sulla terra servirebbe a sottolineare il profondo legame tra vita terrena e vita celeste per quanto concerne il concetto di giustizia e dimostrerebbe come l'ordine giuridico dei Greci appaia già presente nell'ordine che si stabilisce nel contesto divino.

Dike, in quanto figlia di Themis, rappresenterebbe una sorta di giustizia rinnovata, sottolineando il passaggio da norme non scritte a leggi codificate. La dipendenza e continuità legislativa viene esemplificata dal passaggio simbolico di testimone tra madre e figlia

La rappresentazione di Dike divisa tra terra e cielo dimostrerebbe, quindi, come il diritto, nonostante il passaggio da una società aristocratica ad una democratica, costituita su un nuovo apparato giuridico, continuasse ad avere un vincolo importante con la cosiddetta 'giustizia divina', a cui l'agire umano si doveva necessariamente adattare.

Il vero cambiamento che si verifica nelle poleis greche è vincolare il concetto di giustizia a norme approvate ed accettate dalla comunità che si considera parte di questo processo legislativo⁶.

Sempre in Esiodo compare anche un riferimento a Nemese, non tanto come ad una figura specifica di dea ma in quanto rappresentazione di colei che vigila, protegge e conserva l'ordine e l'equilibrio dell'universo.

Nemese si occupava di fare in modo che i comportamenti umani fossero equi e giusti e non turbassero l'armonia terrestre. Nel caso qualche avvenimento avesse mutato l'ordine naturale delle cose, Nemese era chiamata ad intervenire per ristabilirlo. Nemese aveva, inoltre, il compito premiare o castigare gli umani in base ai loro comportamenti. Con il tempo, passò quindi a personificare la vendetta delle divinità contro chi commetteva azioni malvagie o cercava di modificare l'ordine naturale e sociale. In alcuni casi viene accomunata alla Erinni perché come loro punisce i crimini, ma nella maggior parte dei casi il suo compito è quello di condannare qualsiasi forma di dismisura, come

⁶ Nella sua commedia *Le Vespe* (422 a.C.), Aristofane attraverso il personaggio di Filocleone, si farà beffa del sistema giuridico ateniese e dei processi basati sul giurato popolare, sottolineando come dietro questa apparente democrazia si celi in realtà uno strumento nelle mani del potere.

l'eccesso di felicità, l'arroganza, la tracotanza dei mortali (*hybris*). In questo senso, Nemese incarna perfettamente lo spirito greco, dal momento che ogni azione e comportamento che supera il limite prestabilito, la cosiddetta *mesotes*, potrebbe rompere l'equilibrio e l'ordine del mondo. L'intervento degli dei è volto a salvaguardare questa unità dell'universo e il conseguente castigo del colpevole rappresenta un messaggio, un ammonimento rivolto a tutti i mortali.

Nel ruolo di Nemese, che è quello di armonizzare gli opposti e custodire l'ordine cosmico, Giustizia e Vendetta sembrano fondersi e non essere due concetti in opposizione. Anche nell' inno orfico che le viene dedicato sembra emergere questo aspetto:

O Nemese, ti celebro, dea, somma regina,
tutto vedi, osservando la vita dei mortali
dalle molte stirpi;
eterna, augusta, che sola ti rallegri
di ciò che è giusto,
che muti il discorso molto vario, sempre incerto,
che temono tutti i mortali
che mettono il giogo al collo:
perché a te sempre sta a cuore il pensiero di tutti, né ti sfugge
l'anima che si inorgolisce con impulso indiscriminato di parole.

Tutto vedi e tutto ascolti, tutto decidi;
in te sono i giudizi dei mortali, demone supremo.
Vieni, beata, sacra, agli iniziati sempre soccorritrice:
concedi di avere una buona capacità di riflettere, ponendo fine
agli odiosi pensieri
empi, arroganti, incostanti (Ricciardelli, 2000)

Anche il concetto di vendetta ha perciò subito nel corso dei secoli una trasformazione ed ha assunto quella connotazione negativa che mantiene nel significato attuale del termine che è diventato sinonimo di danno materiale o morale inflitto ad altri in soddisfazione di un torto ricevuto, rappresaglia, ritorsione, regolamento di conti.

Antonio Fichera nel suo studio “Breve storia della vendetta” osserva come:

I malintesi e le ambiguità che circondano il concetto di vendetta hanno fatto sì che una funzione psichica profondamente radicata nell'anima e nella mente umana, il senso della giustizia – un'esigenza che si potrebbe definire istintuale e fisiologica – sia stata progressivamente censurata fino a rendere questo concetto un vero e proprio tabù. Attualmente, infatti, si tende a confondere sempre più spesso la vendetta, cioè l'antica idea di Diritto, con il giustizialismo (Fichera, 2004: 5).

I concetti di vendetta e giustizia appaiono costantemente in molti miti dell'antichità e vengono caratterizzati in maniera differente a seconda delle circostanze e dei contesti.

La vendetta appare già all'interno di quello che è considerato il poema più antico dell'antichità, l'Epopea di Gilgameš che si può far risalire al 4500 a.C.

Il poema si apre, infatti, con un'invocazione agli dei del cielo da parte degli abitanti del regno di Uruk desiderosi di vendicarsi del comportamento di Gilgameš. Stanchi delle oppressioni subite, chiedono che il loro re venga punito. Gli dei decidono allora di inviare sulla terra Enkidu per contrastarlo ma questi non riuscirà a sconfiggerlo, anzi diverrà un suo fedele compagno nelle successive imprese. Insieme, dovranno affrontare prima la vendetta di Enil che cercherà di punirli per aver ucciso Khubaba, custode della foresta dei Cedri, e poi quella di Inanna, che invierà contro di loro il Toro celeste, dopo che Gilgameš aveva rifiutato la sua proposta di nozze. I due compagni riusciranno a superare una serie di prove e ad uccidere il Toro, ma la vendetta degli dei non si placa e Enkidu morirà in seguito ad una malattia. Solo una volta placata la sete di vendetta degli dei, il viaggio di Gilgameš potrà

proseguire e dopo aver visitato il saggio Utnapishtim, ritornare finalmente a Uruk (Cfr. Pettinato, 2008).

La vendetta si ritrova e attraversa il mito fondante della civiltà egizia: il racconto della morte del primo re Osiris e della vendetta messa in atto dal figlio Horus. Osiride venne ucciso con un tranello dal fratello Seth che voleva vendicarsi perché Osiride aveva messo incinta Nefti, la sposa di Seth. Seth convinse Osiride ad entrare in un sarcofago con la promessa che se fosse stato della sua misura, lo avrebbe ricevuto in dono. Una volta entrato, Seth richiuse il sarcofago e lo gettò nel Nilo, uccidendo il fratello. Iside sposa di Osiride recupera il sarcofago e cerca di resuscitare il marito. Non vi riesce ma resta incinta di Horus e lo nasconde per evitare che lo zio lo uccida. Quando Seth scopre il corpo di Osiride lo taglia in quattordici pezzi e li seppellisce in diversi luoghi del regno. Nonostante questo Iside riuscirà a ricomporre il corpo e a farlo resuscitare.

Horus una volta cresciuto cercherà di vendicare il padre affrontando lo zio Seth in una serie di scontri e prove, fino a quando verrà nominato nuovo sovrano. Sulla vendetta messa in atto da Horus esistono varie versioni ma quello che è certo è che la sua azione volta

a compensare il torto subito dal padre, ancora a distanza di secoli, nel periodo tolemaico continuava ad essere celebrata attraverso testi liturgici:

Isis: il tuo nemico è abbattuto per sempre, o vendicatore di suo padre! [...] Prendi per te la sua testa, che ha assunto (senza diritto) la/ corona della funzione (regale) di tuo padre Osiri. Ciò che resterà/ di lui brucialo in questo braciere [...] Un personaggio: Egli ha assunto la funzione di suo padre/ riabilitandolo e rispondendo per lui. Chi volevo opprimerlo/ egli l'ha abbattuto (Bresciani, 1969: 530-532)

Anche durante l'epoca micenea, nella cosiddetta età del bronzo, la vendetta privata continua a rappresentare la risposta ad un male subito, ad un torto o un'offesa ricevuta.

In caso di un omicidio, la vendetta della famiglia/clan dell'ucciso nei confronti dell'assassino si presenta come un'azione che rientra nella norma-lità⁷ ed è accettata dalla società come qualcosa di naturale. Eva

⁷ Dall'antichità fino a tempi abbastanza recenti l'omicidio è stato sempre considerato come un argomento legato alla forza e allo spirito di conservazione della famiglia, basti pensare anche al caso dell'Italia dove le disposizioni relative alle attenuanti del cosiddetto delitto d'onore sono state abrogate solo nel 1981. Cesare Beccaria definiva l'omicidio come una vendetta legalizzata e Francis Bacon sottolineava l'enorme difficoltà della legge per evitare il perpetuarsi della vendetta che risultava essere una "giustizia selvaggia" a cui gli uomini ricorrevano costantemente.

Cantarella osserva come in epoca postmicenea, la vendetta sembra superare il suo significato più tribale sebbene

nella Grecia omerica una traccia di questa funzione numericamente compensativa potrebbe essere letta nella descrizione della guerra come una serie di vendette tra i combattenti nelle opposte schiere: per ogni commilitone ucciso, un soldato greco deve uccidere un troiano, e viceversa. Ma certamente, comunque, in Omero la situazione è già più evoluta. La cultura eroica ha rivestito di motivazioni etiche le necessità materiali, inserendo la vendetta nell'ottica dell'onore. Ogni oltraggio subito diminuisce la *time*, lede la considerazione sociale della vittima e del suo gruppo. Solo attuando una vendetta proporzionata all'offesa chi ha subito un torto dimostra di essere più forte e più valoroso dell'offensore. E l'epica incita alla vendetta in questa prospettiva (Cantarella 2009: 7).

Fin dal celebre incipit dell'Iliade, in cui si invoca la dea a cantare l'ira rovinosa che causò la morte di moltissimi Achei, si sottolinea come la vendetta ricopra un ruolo fondamentale all'interno del poema. La vendetta di Achille si articola in due fasi: prima attraverso il rifiuto di prendere parte al conflitto dopo che Agamennone gli ha sottratto la

schiava Briseide, successivamente attraverso la furia omicida sul campo di battaglia dopo che l'amico e amante Patroclo è stato ucciso dai Troiani. Nel primo caso ci troviamo di fronte ad una questione etica e morale, e Achille sente di essere "nel giusto" dal momento che gli è stata sottratta, non solo una schiava ma un dono (*geras*) volto a testimoniare il suo valore.

Quando Achille decide di ritirarsi non partecipare alla guerra, Achille mette in atto una vendetta pubblica perché vuole mettere in risalto davanti a tutto l'esercito e alla società achea, il comportamento scorretto ed arbitrario del loro comandante Agamennone.

Nel secondo caso attraverso la violenza e il seminare morte tra i nemici vuole placare il dolore provocato da un'altra morte, quella di Patroclo. In questa seconda azione ci troviamo di fronte a una vendetta secondo l'antica formula della vendetta privata e compensativa. Anche l'uccisione di Ettore da parte di Achille si può inserire in questo tipo di azione, dal momento che il figlio di Priamo era stato colui che aveva dato il colpo di grazia a Patroclo, quando questi, indossando l'armatura di Achille e pur essendo stato ferito, stava continuando l'assalto alle mura di Troia.

Nel caso della vendetta privata di Achille contro Ettore sembrano entrare in gioco altri elementi più complessi che caratterizzano la sua azione. A questo proposito Fichera osserva come:

La mano del Pelide contro il Principe troiano non è guidata soltanto dal *cholos*, il dolore collerico immediato per la perdita del compagno d'armi e dell'amico d'infanzia, il *philos*, o dal *thymos*, l'impulso emotivo che scatena l'azione che potrebbe essere accentuato dal senso di colpa, giacchè Patroclo, andando in battaglia in sua vece e con le sue armi si è assunto responsabilità pertinenti solo al capo dei Mirmidoni. Poiché Patroclo è più anziano del giovane della nereide Teti, ha ricevuto da parte di Peleo e di altri saggi greci, il compito di guidare e consigliare il suo irascibile e scontroso compagno. Pertanto oltre alla figura del fratello maggiore e del *philos* – Patroclo a detta degli psicanalisti – potrebbe rappresentare il doppio di Achille, ovvero, in senso lato, un'immagine paterna (Fichera, 2004: 25)

Seguendo questa interpretazione la vendetta di Achille si dovrebbe interpretare come una vendetta per difendere il *genos*, per onorare la memoria del padre e quindi più giustificabile secondo il codice etico greco e in questa ottica la coppia Achille-Patroclo sarebbe accomunabile

alla coppia Oreste-Agamennone, alleggerendo la colpa per la sequenza di morti e vendette causate dai due personaggi.

Oreste dopo aver ucciso Egisto godrà degli onori e della fama del vendicatore e sarà proprio quell'omicidio a renderlo celebre come viene ribadito a più riprese nell'*Odissea* omerica; (in *Od.* 1, 40-41) quando si ripercorre la saga degli Atridi e il momento dell'uccisione di Egisto interpretato come l'aspra vendetta di Oreste, e poi ai versi 338-341, dove si loda l'azione di Oreste o nel libro III, ai versi 244-246, in cui si sottolinea il perdurare della fama del figlio di Agamennone grazie alla sua vendetta su Egisto.

Nei poemi omerici la vendetta nell'Iliade non è però solo una questione che riguarda i guerrieri ma anche gli dei. L'antefatto alla guerra tra Greci ed Troiani è da ricercarsi in una contesa ed in una serie di vendette incrociate tra divinità dell'Olimpo.

Zeus organizzò un banchetto per celebrare il matrimonio tra Peleo e Teti che avrebbero poi generato Achille. Al banchetto nuziale non venne invitata Eris dea della discordia, che offesa raggiunse comunque il luogo in cui si stavano svolgendo le nozze e alla presenza di tutti gli dèi dell'Olimpo gettò una mela d'oro su cui un'iscrizione recitava "Alla

più bella”. Atena, Era ed Afrodite se la contesero e si rivolsero a Zeus perché scegliesse la più bella. Il padre degli dèi decise di delegare questa scelta a Paride, principe di Troia, considerato il più bello tra i mortali. Questi scelse Afrodite in cambio dell’amore di Elena di Sparta, scatenando la vendetta e la punizione di Era ed Atena e l’inizio della futura guerra.

Anche nell’*Odissea* il peregrinare di Ulisse è causato dalla vendetta del dio Posidone che punisce l’eroe greco per aver accecato suo figlio Polifemo. Una volta fatto ritorno nella sua Itaca si compirà un’altra vendetta, quella di Ulisse nei confronti dei Proci che si sono impossessati della sua casa e del suo regno e dei servi che lo avevano tradito mostrando fedeltà ai nuovi padroni, così come delle ancelle traditrici, a cui viene imposta l’impiccagione. L’agire di Ulisse già in altre circostanze era stato mosso da uno spirito vendicativo, come avviene nei confronti di Palamede.

Pur avendo prestato giuramento per partecipare alla guerra contro Troia, Ulisse aveva cercato di non partecipare alla spedizione, fingendosi pazzo. Quando Menelao e Palamede si recano ad Itaca, Ulisse si fa trovare intento a seminare nel campo, ma invece dei semi nel solco

tracciato dall'aratro sparge sale. Palamede, che conosce bene la sua astuzia, depone di fronte all'aratro il figlio di Ulisse Telemaco e a quel punto Ulisse fermando l'aratro dimostra di essere in piena coscienza di sé, e per questo viene costretto a partire. Durante la guerra però il rancore nei confronti del compagno che lo ha smascherato non si è placato, ed escogita uno stratagemma per potersi vendicare. Obbliga allora un prigioniero troiano ad indirizzare una lettera a Priamo in cui lo informa che Palamede è pronto a tradire i greci. Ulisse fa seppellire dell'oro vicino alla tenda di Palamede e fa trovare lo scritto ad Agamennone, che decide di consegnare Palamede agli alleati che decidono di lapidarlo come traditore (Apollodoro, *Biblioteca Ep.* 3, 7; 3, 8).

2. TRA GIUSTIZIA E VENDETTA NELLA TRAGEDIA GRECA:
ESCHILO ED EURIPIDE

Che il teatro greco sia un campo fertile da cui ricavare riflessioni sulla giustizia ce lo conferma Eric Havelock, che all'interno del suo libro *Dike e la nascita del coscienza*, dedica un capitolo ad Eschilo.

Dopo aver trattato vari significati del termine *dike* nell'*Orestea*, come punizione divina, punizione reciproca, norma di comportamento e infine personificazione divina⁸, Havelock (1983: 364) sostiene che se dovessimo chiederci che cos'è la giustizia in Eschilo non potremmo saperlo. Ci vorrà un filosofo per tale compito.

Nella sintassi della tragedia è presente una mentalità che non obbliga ad una sintesi univoca⁹. Ciò rende interessante lo studio sulle ragioni che appartengono all'una e all'altra parte. Questo vuol dire che chi si occupa della giustizia nei tragici, anche se non può pretendere di

⁸ Cita un passo dei *Sette a Tebe* (vv. 670-671), in cui Eteocle afferma che “certamente allora in tutta giustizia (*pandikos*) la giustizia sarebbe chiamata ingiustamente”, (oltre al fatto che talora le posizioni in contrasto sono accentuate dalle scene dialogiche per suscitare l'effetto drammatico).

⁹ Platone criticava il fatto che il poeta lavorasse con molte teste, nella tragedia infatti il poeta impersona più parti, e per ciascuna di esse mette in gioco tutto se stesso sia a livello artistico che a livello ideologico. Ma Platone, quando polemizza contro la tragedia, parla in termini psicici, poiché ha di mira l'anima come entità coesa, dal punto di vista estetico, e forse anche ideologico, invece, il poeta non si sente in obbligo di fornire nel dramma una opinione definitiva, semplicemente lasciava aperta l'interpretazione. Questo sembra evidenziare che la mentalità del poeta tragico, e quindi anche della civiltà greca, era plurale o meglio dissologica (se ci riferiamo ad Antigone ed Ecuba). In effetti, se si pensa ai *dissoi logoi*, non li si deve vedere solamente come artificio retorico, ma anche come strumento di conoscenza.

cercare un concetto unitario, perché in essi non c'è, in quanto non sentivano la necessità di formularlo, della giustizia può invece ricercare le manifestazioni e le successioni di avvenimenti che ne determinano gli effetti¹⁰.

“Ragione e torto, nobiltà e infamia, nel mito greco sono connotazioni effimere. La tragedia si appropria di questa mentalità non solo per inevitabile adesione irriflessa, ma anche perché essa spalancava all'artista immensi spazi creativi” (Lapini 2005: 83). Nell'*Oresteia*, i piani etici slittano in favore di Agamennone poi di Clitennestra, infine di Oreste. Anche nell'*Ecuba* c'è un rovesciamento di piani.

Sempre Eschilo nelle Coefore fa riferimento ad un episodio celebre della mitologia classica, ricollegabile alla vendetta. È il caso delle Lemnie abitanti dell'isola di Lemno che vennero punite da Afrodite, offesa perché non era stata onorata. Per vendicarsi la dea fece in modo che le Lemnie iniziassero ad emanare un odore terribile. I mariti per questo le ripudiarono preferendole le giovani schiave trace. Le Lemnie

¹⁰ Con ciò non si vuole dire che le fonti per studiare la giustizia in senso tecnico, cioè intesa come legge e procedura, non siano preminentemente le orazioni giudiziarie, i trattati costituzionali, le epigrafi dei decreti e le testimonianze letterarie dei testi di epigrafi; si vuole piuttosto evidenziare che è lecito scegliere i drammi tragici come campo d'indagine in questa sede, perché in essi più di altri è presente un ventaglio di rappresentazioni della donna in rapporto con la giustizia sotto i profili socio-politico, culturale, logico, formale e linguistico.

allora sgozzarono i mariti instaurando sull'isola una società matriarcale. Eschilo ricordando l'episodio e comparandolo all'uccisione di Agamennone da parte di Clitemnestra cita il crimine compiuto dalle Lemnie come il primo, il più esemplare dei misfatti, di cui non cesserà mai la fama (*Ch.* 631-634). In seguito a Lemno sbarcarono gli Argonauti e poiché le Lemnie decisero nuovamente di accettare gli uomini, il loro cattivo odore scomparve. Giasone il re degli Argonauti avrebbe poi sposato Ipsipile la regina delle Lemnie (Apollodoro, *Biblioteca* I, 9,17).

Diversamente avviene nei *Persiani*, in cui Serse è inequivocabilmente il colpevole, l'*hybristes*, colui che non doveva agire, non doveva aggogare due continenti, che gli dèi avevano separato.

Un altro aspetto che caratterizza la produzione di Eschilo è che i suoi protagonisti si trovano spesso ad affrontare difficoltà dettate da eventi esterni come ad esempio nemici stranieri (*I persiani*), oracoli divini (*Edipo Re*), condanne da scontare (*Oresteia*). Personaggi divini e personaggi umani si trovano a condividere la medesima scena, in alcuni casi complici ed alleati in altri nemici e rivali. Nella tragedia di Eschilo gli dèi continuano ad essere i custodi della giustizia e spesso l'azione tragica ha inizio quando l'uomo ne infrange le regole. La tragedia prima

indaga le cause che hanno portato al delitto o in ogni caso della colpa, poi si concentra sull'intervento divino e sulla ricerca e la punizione del colpevole.

L'analisi che Eschilo sviluppa nelle sue tragedie su questi differenti aspetti giuridico-sociali, risponde ad una esigenza della collettività greca del V secolo che è portata ad interrogarsi costantemente su questo tipo di problematiche che saranno oggetto della riflessione filosofica del secolo successivo. In questo contesto i miti che il tragediografo ateniese affronta nelle sue opere permettono di riproporre in scena il dibattito che coinvolge direttamente la comunità riguardo a questioni etiche, religiose, sociali e politiche.

Secondo Carbone (2003) nell'opera di Eschilo si possono distinguere due tipi di giustizia: una ricollegabile al culto della Madre Terra e alle divinità ctonie, che si caratterizza per essere naturale, immutabile ed ineluttabile, l'altra che fa riferimento alla lotta umana contro il destino, oltre alla giustizia divina che è un'altra presenza costante all'interno dei suoi testi. Tutti questi elementi non sono sufficienti a regolare ed ordinare il mondo.

È un mondo che aspira all'ordine, soffocato però dal mistero e dalla paura; un mondo dove la violenza regna sovrana, dove si uccide e si è uccisi: questo mondo di dèi, che si vorrebbero giusti, appare popolato da forze terrificanti, connesse a credenze primitive. Il sangue versato non si cancella, anzi riprende vita (Carbone 2003, s.p)

La stessa Dike sembra essere vincolata a forze dell'oscurità quasi demoniache, come emerge i vv. 61-69 delle *Coefore*:

Il traboccare di Dike veloce avvolge nelle tenebre alcuni che stanno in piena luce: altri attende al confine con la tenebra; germogliano le colpe con l'andar del tempo; altri invece opprime la notte priva d'agire. Per sangue bevuto dalla terra nutrice un delitto vendicatore si raggruma senza stillare. A te dolorosa conduce il colpevole al fiorire di una malattia tremenda (Morani, 1987)

Clitennestra affermerà che Dike fu colei che vendicò la morte di sua figlia Ifigenia, associando quindi per l'ennesima volta i concetti di vendetta e giustizia.

Anche nella trilogia eschilea perduta che comprendeva *Le Supplici*, *Gli Egizi*, *Le Danaidi* e il dramma satiresco *Animone* il confine tra giustizia e vendetta è molto labile.

Ne *Le Supplici* prima della trilogia ed unico testo che si è conservato le Danaidi rifiutano il matrimonio con gli Egizi loro cugini che vogliono imporre loro le nozze con la forza. Recatesi ad Argo otterranno protezione grazie all'ospitalità e alla protezione del re Pelasgo. Sia le Danaidi sia gli Egizi portano avanti una propria idea di giustizia e affermano i propri diritti: le Danaidi si appellano a Themis, protettrice delle Supplici mentre gli Egizi affermano la necessità del matrimonio e le accusano di rifiutare l'amore e non onorare Afrodite, così come accade per l'Ippolito di Euripide, che per questa colpa verrà punito.

Nel proseguimento della trilogia gli Egizi attraverso la guerra obbligavano le Danaidi al matrimonio ma durante la prima notte di nozze, quest'ultime uccideranno tutti i loro mariti, trasformandosi da vittime a carnefici.

Anche Eteocle e Polinice che si scontrano ne *I Sette contro Tebe* si rivolgono a Dike, affermando che è lei a guidarli nella battaglia. Anche

in questo caso non vi sarà un vincitore ed uno sconfitto, un giusto ed un colpevole e i due fratelli si daranno la morte vicendevolmente.

Occorre notare che accanto ad una visione di una giustizia garantita da Zeus, ma pur sempre cupa, vi è anche la presenza del concetto di giustizia sociale, riconosciuta a tutti indipendentemente dalla ricchezza posseduta o dalla famiglia d'appartenenza. L'ideale di giustizia risuona così nel Coro dell'*Agamennone* (774-781).

Ma la Giustizia brilla
nei tuguri fumosi,
e onora una vita giusta;
distogliendo lo sguardo
abbandona i palazzi dorati
dove le mani sono sporche
e si reca nelle dimore pie
senza rispettare la potenza della ricchezza
segnata falsamente dalla lode,
e ogni cosa conduce a suo termine¹¹.

In Euripide, le idee di giustizia e vendetta risultano meno vincolate alla religione e alle divinità, ma dipendono maggiormente dalle decisioni personali dei protagonisti che oscillano tra questi due concetti. Euripide

¹¹ La traduzione è a cura di Enrico Medda e si trova in Di Benedetto, V., 2010.

sviluppa ad esempio la vicenda di quella che è considerata una delle più note vendicatrici della mitologia greca: Medea. Figlia di Eeta e di Idia, nipote di Elio (il sole) e di Circe, dopo averlo aiutato a conquistare il vello d'oro, ricoprirà un ruolo fondamentale nella vendetta che Giasone compirà ai danni di Pelia, re di Iolco, colpevole di averne ucciso il padre Esone, per impadronirsi del regno.

Medea si recò alla corte di Pelia e gli mostrò un metodo che gli avrebbe dato la possibilità di ritornare giovane. Dopo avere preso un caprone lo tagliò a pezzetti e lo gettò in un pentola bollente trasformandolo in agnello. Pelia rimase sbalordito e chiese alla maga di fare lo stesso con lui. Una volta che il re si addormentò Medea convinse le figlie di Pelia, Evadne e Anfinome, a fare a pezzi il padre e metterlo a bollire in un pentolone che aveva fatto preparare. Medea però non portò a termine l'incantesimo e il re morì. Giasone poté così entrare nel porto con le sue navi senza correre nessun pericolo.

Più tardi anche Giasone sarebbe stato vittima della vendetta di Medea che nella versione di Euripide ucciderà i figli avuti da lui per vendicarsi del tradimento del marito con la più giovane Glauce, figlia di Creonte, anche lei uccisa da Medea. Si rifugiò quindi ad Atene dove

sposò Egeo, in seguito cercò inutilmente di uccidere Teseo, l'erede legittimo al trono di Egeo, per poter favorire invece suo figlio Medo. In realtà esistono molte varianti intorno alla storia di Medea che sembrano alleggerire le gravi accuse che pendono sul suo capo, come quella che sostiene che in realtà non uccise i figli ma li abbandonò per evitare che venissero uccisi dagli abitanti di Corinto, così in altre versioni non si fa menzione dell'uccisione della figlia di Creonte. Anche nella versione più nota del mito, quella euripidea, in ogni caso, Medea non sembra apparire del tutto colpevole, quanto piuttosto una vittima costretta ad applicare una propria giustizia per salvare se stessa e non essere costretta ad abbandonare i propri figli.

Un'altra vittima della vendetta può considerarsi Fedra, che viene utilizzata da una dea per mettere in pratica il suo progetto di vendetta ai danni di Ippolito. Come narra Euripide nella tragedia *Ippolito*, Fedra è infatti vittima di Afrodite che, per vendicarsi del protagonista Ippolito dedito solamente al culto Artemide, fa in modo che si innamori di lui. Una volta respinta dal figlio di Teseo, Fedra si vendicherà a sua volta accusando Ippolito di averla violentata. Anche nell'*Ippolito* il problema tragico si ripresenta attraverso una questione etica che porta a riflettere

su chi siano “i buoni” e chi “i cattivi”, su chi assolvere e chi invece condannare, dove finisca la giustizia e dove invece cominci la vendetta, come si vedrà in particolare nella sua *Ecuba*¹².

Nell'*Ecuba* di Euripide giustizia significa stabilire l'equilibrato compenso di un torto subito. Quando si parla di giustizia in tal senso, le persone coinvolte sono almeno due, chi compie il fatto e chi lo subisce o ne subisce le conseguenze. Nell'Atene del V secolo, affinché le due parti trovino un accordo per riparare i danni procurati o subiti, è necessario che vi sia l'atto accusatorio che dà inizio al processo. L'accordo può avvenire in forma privata, mediante l'arbitrato (Gernet 2000: 48), o pubblica, di fronte al magistrato e ad un'assemblea giudiziaria. L'esattezza della formulazione per ristabilire equilibrio tra le parti riguarda loro stesse e la società. Ripagare un compenso con l'intenzione di rimediare ad una mancanza di giustizia ha infatti una funzione sociale molto importante: garantire l'ordine della comunità e il desiderio di continuare a farne parte. Per queste ragioni, la società e la giustizia sono due realtà legate e interdipendenti; se c'è un gruppo

¹² La riflessione sulle decisioni, i comportamenti e i conflitti interiori dei protagonisti rappresenta una costante della produzione euripidea e si può ritrovare in altre tragedie euripidee come ad esempio *Alceste*, *Elettra*, *Ifigenia in Aulide*, *Baccanti*.

umano, c'è una giustizia in cui il gruppo si rispecchia. Inoltre la giustizia non offre solo l'occasione per riequilibrare i fatti, ma anche il modo per acquistare riconoscimento sociale. Gli impulsi che tendono alla giustizia, pertanto, sono sociali e al tempo stesso personali: quanto più una società richiede giustizia, tanto più una persona è spinta ad ottenerla. Le persone con il riconoscimento di soggetto giuridico, i contesti giudiziari, le diverse gradazioni di giustizia, ma anche le compresenze di giustizia e ingiustizia, così come la degenerazione nella cosiddetta legge del più forte, cioè la tappa in cui una parte della società detiene l'esclusiva sulle azioni e sugli argomenti a sostegno dell'ordine e dell'equilibrio, caratterizzano ogni gruppo umano e sono variabili in ciascuno di essi.

Anche a questo proposito, occorre sottolineare che il mondo moderno non può accettare la vendetta come giustizia, il mondo antico, invece, in determinati contesti la vede proprio come giustizia, a tal punto da farla rientrare nelle norme del diritto. Infatti, nel caso in cui vi fosse *moichéia*, cioè un'unione sessuale illecita, l'uomo disonorato poteva ricorrere all'omicidio legittimo, il *phonos dikaios*. L'assenza di disapprovazione della vendetta si riscontra anche nel lessico greco, in cui è presente il termine *timoria*, composto da *time* e *horao*, che

significa letteralmente sorveglianza o protezione dell'onore, e indica sia la vendetta, sia la punizione stabilita da un giudice (Cfr. Battezzato 2010). Questa tendenza giuridica, non deve essere sentita come totalmente aliena dalle società umane contemporanee, basti pensare che l'abolizione del delitto d'onore (art. 587) – benché si tratti dell'uccisione “del coniuge, della figlia o della sorella” – dal codice penale italiano risale al 1981.

3. CLITENNESTRA

3.1 Clitennestra in Eschilo: una donna che da regina si trasforma in Erinni.

La storia mitica degli Atridi è una storia perfetta per riflettere sul concetto di vendetta nella civiltà greca, come necessità di preservazione dell'onore. In particolare, nell'*Odissea* la storia di Clitennestra si ritrova nel primo libro, nell'undicesimo e nel ventiquattresimo. Sembra che la presenza della vicenda all'inizio e alla fine dell'intera opera epica non sia casuale, in quanto rappresenta un esempio di vendetta compiuta e riconosciuta come giusta.

Nell'ambito della civiltà greca antica quello che noi riteniamo un caso di vendetta privata è ritenuta giustizia pubblica degna di onore. La stessa Atena rivolgendosi a Telemaco gli ricorda: "Non senti che gloria s'è fatta Oreste divino/ fra gli uomini tutti, uccidendo l'assassino del padre,/ Egisto ingannatore, che il nobile padre uccise?" (*Od.* I, 298-300).

In seguito agli studi di Dodds, che ha impiegato il concetto di 'civiltà di vergogna', per descrivere il mondo degli eroi omerici, gli studiosi successivi hanno sviluppato la ricerca secondo modelli mutuati dall'antropologia e dal diritto, tra questi vi è Eva Cantarella, la quale

afferma che non vi è una saga maggiormente esemplare di quella degli Atridi per definire il concetto di vendetta, inteso come fonte di onore e al tempo stesso di gioia e sollievo per il defunto e per gli appartenenti al gruppo del defunto. Questo aspetto è stato messo in luce chiaramente nello studio *Itaca. Eroi, donne, potere tra vendetta e diritto* (2002) ha percorso i diversi luoghi omerici che definiscono la vendetta¹³.

In particolare, per quanto riguarda il nostro studio e la figura di Clitennestra, nel primo libro, quando si radunano gli dèi e approfittano dell'assenza di Posidone per parlare del destino degli uomini e quindi di Odisseo, Zeus afferma:

Ah quante colpe fanno i mortali agli dèi!
Da noi dicon essi che vengono i mali, ma invece
pei loro folli delitti contro il dovuto han dolori.
Così ora Egisto contro il dovuto si prese la donna
legittima dell'Atride e lui al suo ritorno,
sapendo l'abisso di morte. Perché noi l'avertimmo,
mandando Ermete occhio acuto, argheifonte,
che non l'uccidesse, non ne agognasse la donna:
vendetta verrebbe da Oreste Atride
quando, cresciuto, sentisse la nostalgia della patria.

¹³ Cantarella (2009: 26-27) cita *Od.* 3, 200; 1, 298-300; *Il.* 6, 351-353; 13, 414-416; 17, 538-539.

Così parlò Ermete, ma il cuore d'Egisto
Non persuase con il saggio consiglio; ora tutto ha pagato!”
E gli rispose la dea Atena occhio azzurro:
“O nostro padre Cronide, sovrano fra i potenti,
anche troppo colui si è meritato:
così muoia anche un altro che facesse lo stesso!”
(*Od.* 1, 32-47)¹⁴

In questo passo occorre notare che, oltre alla prospettiva di legittimità della vendetta, è ritenuto responsabile del delitto solo Egisto, il quale è colpevole e giustamente punito non solo per aver commesso il fatto, ma anche perché non ha dato ascolto al messaggio degli dèi.

Questo punto di vista narrativo è presente anche in altri due racconti della vicenda dell'*Odisea*, quello di Nestore quando si rivolge a Telemaco, che addirittura definisce Clitennestra inizialmente di “buon animo”, e quello del Vecchio del mare che parla a Menelao, a cui riferisce di Egisto ingannatore (*dolometis*)¹⁵, ritenuto il vero artefice del delitto.

E lei prima rifiutava l'orribile azione

¹⁴Tutte le traduzioni dell'*Iliade* e dell'*Odisea*, dove non indicato sono di Rosa Calzecchi Onesti.

¹⁵ Lo stesso aggettivo viene riferito a Clitennestra in *Od.* 11, 422.

Clitennestra gloriosa: aveva buon sentimento.
E l'era vicino il cantore, a cui molto raccomandò,
andando a Troia, l'Atride di sorvegliargli la sposa.
Ma quando la Moira dei numi irretì Egisto per perderlo,
allora condusse il cantore sopra uno scoglio deserto
e l'abbandonò, che fosse preda e cibo d'uccelli.
E lei volente, volendolo, si portò a casa sua.
(*Od.* 3, 265-272)

Nel quarto Libro ci si sofferma sulla preparazione del tranello ordito da Egisto e su come convinse Agamennone a partecipare al banchetto dove sarebbe stato ucciso.

E subito Egisto pensò arte d'inganno:
scelti fra il popolo venti guerrieri fortissimi,
li collocò in agguato, e altrove fece imbandire il banchetto.
Mosse quindi ad invitare Agamennone pastore di schiere
con carro e cavalli, ignobili trame tramando.
Così lo condusse ignaro alla morte e l'uccise
a banchetto, come un toro alla greppia.
(*Od.* 4, 529-535)

Successivamente, nell'undicesimo libro, quando gli viene concesso di parlare con i morti, Odisseo si intrattiene con Agamennone, il quale a sua volta gli rivolge queste parole.

Divino Laerziade, accorto Odisseo,
né me sulle navi Poseidone travolse,
movendo degli implacabili venti l'orrenda procella,
né ci massacrarono a terra genti selvagge,
ma Egisto, che mi tramava morte e rovina,
m'uccise e la mia sposa funesta (*oulomenei alochoi*)¹⁶,
chiamandomi in casa, a banchetto,
come s'uccide un toro alla greppia.
Così morii, della morte più triste; e intorno gli altri compagni
eran scannati senza pietà, come cinghiali candida zanna
in casa d'un ricco principe molto potente,
per nozze, o per cena comune, o per lauto banchetto.
Già ti trovasti alla strage di molti guerrieri,
uccisi nel corpo a corpo, nella mischia violenta;
ma a quel massacro avresti pianto di cuore,
come intorno al cratere e alle tavole piene
giacevam per la sala, e il pavimento fumava tutto per il sangue:
straziante udii il grido della figlia di Priamo,
Cassandra, che Clitemnestra uccideva, l'ipocrita (*dolometis*),

¹⁶ Così come anche in *Od.* 4, 92 e 24,97.

vicino a me; e io, già in terra, alzando le braccia,
tentai di parlare, morente, contro il pugnale.
La cagna (*kynopis*) se n'andò via, non ebbe cuore,
mentre scendevo nell'Ade, di chiudermi
gli occhi con le sue mani, e serrarmi la bocca.
Ah! Non c'è niente più odioso e più cane (*kynteron*),
di donna che tali orrori nel cuore si metta,
come colei pensò orrendo delitto,
al legittimo sposo tramando morte:
e io credevo che per la gioia dei figli e dei servi
sarei tornato. Quel perfido mostro (*exocha lygra idyia*)
coprì se stessa d'infamia e tutte in futuro
le donne, anche se ce ne fossero di buone”
(*Od.* 11, 405-434)

In questo racconto il re degli Argivi vuole evidenziare la differenza tra una morte gloriosa e una morte infamante come la sua, ed è quindi funzionale a ciò includere nell'impresa, accanto ad Egisto, la regina Clitennestra, che diventa la protagonista del delitto. Inoltre, poiché viene confrontato con la figura di Penelope, il ritratto negativo di Clitennestra emerge ancora più nitidamente. Nel testo possiamo rintracciare gli aggettivi che le vengono assegnati. Nei passi precedenti era detta semplicemente *oulomene*, 'rovinosa', nell'accezione di sposa malvagia e

sovertitrice dell'ordine sociale costituito, nel discorso di Agamennone diventa *dolometis*, 'dal pensiero ingannevole', *kynopis*, 'dallo sguardo di cane' (con allusione alla spudoratezza, che i greci ritenevano propria del cane¹⁷), e infine *exocha lygra idyia*, 'che conosce incredibili orrori'. Occorre aggiungere che laddove Agamennone afferma che "non ebbe cuore, mentre scendevo nell'Ade, /di chiudermi gli occhi con le sue mani, e serrarmi la bocca", attribuisce a Clitennestra un atto di empietà, in quanto i greci praticavano il rituale di chiudere gli occhi e la bocca al defunto, per sancire il distacco del soffio vitale (*psyché*) dal corpo.

Nell'ultimo libro dell'*Odissea*, l'ombra di Agamennone celebra ancora una volta la figura di Penelope confrontandola con quella di Clitennestra in questo modo.

Felice Laerziade, Odisseo ingegnoso,
con gran virtù ti scegliesti la sposa;
che nobile cuore ha avuto la fedele Penelope,
la figlia d'Icario, che buon ricordo serbò di Odisseo,
del suo sposo legittimo! Per questo non morrà mai la fama
del suo valore, e ai terrestri un canto faranno
i numi, glorioso per la fedele Penelope;
non così la figlia di Tindaro, che tramò male azioni,

¹⁷ Si veda questo epiteto anche nell'*Iliade*, dove è usato per descrivere Agamennone (1, 159) e Elena, la sorella di Clitennestra (3, 189; 6,356).

ammazzando lo sposo legittimo, e odiosa canzone
andrà fra i mortali, darà mala fama
a tutte le donne, anche a chi agisca bene”
(*Od.* 24, 192-202).

La personalità di Clitennestra intesa come esempio negativo, sia pur brevemente accennato ritorna dunque in modo esplicito anche nel finale dell'*Odisea*.

Clitennestra era figlia di Leda, che era stata sedotta da Zeus sotto forma di cigno, e che nella stessa notte si era unita a Tindaro. Secondo Apollodoro, da Zeus nacque Elena e Polluce, da Tindaro Clitennestra e Castore. Clitennestra si sposò in prime nozze con Tantalos, figlio di Tieste, che verrà ucciso da Agamennone insieme al loro figlio appena nato (Apollodoro *Bibl.* III, 10, 6; Ep. 2,15 e 16).

Queste sono le vicende che si ritrovano anche in Euripide, *Ifigenia in Aulide*, 1148-1152, e che dal punto di vista dell'intreccio mitologico precedono i fatti narrati nell'*Oresteia*, anche se Eschilo stesso non ne fa menzione. Tuttavia, è lecito notare la presenza e la suggestione di una linea narrativa, secondo la quale la vendetta di Clitennestra, che

affronteremo nel nostro studio per la parte antica solo nella versione di Eschilo, sia in realtà una vendetta covata a lungo.

Chi è Clitennestra nell'*Orestea*? Clitennestra è la sposa di Agamennone. La sua patria d'adozione è Argo, dove risiede e regna da sola, per dieci anni. Clitennestra è una donna e una regina consapevole, che dalla gloria militare del marito dipendono l'onore, i ricchi premi e le concubine. Lo sa e fino ad un certo punto lo accetta, ma c'è qualcosa che accade, un'oppressione familiare e un'ingiustizia collettiva nei suoi confronti, che la spingono ad agire e a cambiare il suo ruolo, da remissivo a intraprendente, per ribellarsi ad uno stato di fatto ingiusto, imposto dal marito.

Nei lunghi anni in assenza di Agamennone, Clitennestra intreccia una relazione amorosa con Egisto, cugino di Agamennone, e viene spinta a credere, se non ne era già convinta personalmente, che la famiglia di suo marito sia stata maledetta dagli dèi. Possiamo dire che divenga fermamente convinta di questa credenza, anche perché nella mentalità greca è radicato il concetto, secondo il quale chiunque abbia commesso una colpa, la deve scontare, e qualora non sia il colpevole stesso a scontarla – in questo caso Atreo, padre di Agamennone, che, per

vendicarsi del fratello Tieste, gli uccise i figli dandoglieli in pasto – lo saranno in futuro i suoi figli, cioè Agamennone stesso. Per questo motivo, Clitennestra ritiene che uno spirito vendicatore aleggi sulla casa reale di Argo, e lei stessa in seguito, nell'*Agamennone* (1497-1505), penserà addirittura di impersonarlo.

A monte di tutto ciò, però, sta l'uccisione di Ifigenia, il lutto e l'ingiustizia, che Clitennestra ha subito per opera del suo consorte Agamennone, il quale ha fatto sacrificare la figlia per adempiere l'oracolo propizio alla partenza della flotta militare greca. Questo annullamento di prerogative, del suo ruolo di regina, di moglie e di madre, insieme al dolore, generano la preparazione della vendetta di Clitennestra, che grazie alla sua intelligenza, alla sua intraprendenza e alla sua capacità di agire, si realizza pienamente, con l'uccisione del re Agamennone e della principessa troiana Cassandra.

3.2 Clitennestra nell'*Agamennone*

Per la definizione e l'analisi del personaggio di Clitennestra risulta di particolare interesse la descrizione che appare nell'*Agamennone* prima della sua entrata in scena. Il primo aggettivo che le viene riferito è “dal

cuore di maschio”, non solo perché in questo modo si incomincia a definire con precisione il suo comportamento e quindi il suo carattere, ma anche perché non ci sono altri aggettivi disponibili per ritrarre una donna capace di reggere uno stato e scegliersi un amante. La parola scelta da Eschilo e messa in bocca ad un soldato, stanco per il lungo tempo trascorso ad attendere nella notte il segnale del buon esito della guerra, parla la lingua della comunità greca, annuisce a qualcosa di insolito e sinistro, e fa percepire il ruolo di una donna straordinariamente autonoma e ribelle al volere del suo marito re.

SENTINELLA

Questo comanda il cuore maschio della Signora, questo spera. E io, nella notte inquieta, sto in questo giaciglio umido che non protegge i miei sogni – la paura, non il sonno, mi è vicina, sempre presente e non mi lascia chiudere serenamente le palpebre al sonno – e quando provo ad intonare una nenia, a canterellare piano piano – così, con la musica cerco di combattere il sonno – allora piango la disgrazia di questa casa e lamento com’era governata bene un tempo.

Ag. 8-19¹⁸

¹⁸ Tutte le traduzioni, dove non indicato, sono di Monica Centanni. La traduzione dell’Oresteia di Eschilo ha provocato vari vari problemi e dibattiti, in particolar modo

Quale altro aggettivo si sarebbe potuto usare, se non *androboulon*, ‘dal cuore di maschio’? E noi quale useremmo? Avremmo usato lo stesso?

Siamo consapevoli del paradosso che comportano queste domande, perché tra il testo e noi sono passati più di due millenni, e perché le scelte poetiche non si possono correggere, se non ripensando e ricontestualizzando l’opera; tuttavia pensare a queste domande ci dà l’idea degli spazi di significato, ideologici e simbolici, e dei termini, in cui occorre cercare il ritratto di Clitennestra dell’*Oresteia* di Eschilo.

La sentinella rende sempre più chiara la sua prospettiva quando afferma di soffrire per “la sventura della casa” (Ag., v. 18) e di rimpiangere i tempi passati, quando la città era governata bene, cioè prima che salisse al potere Clitennestra. Subito dopo (26) però, la guardia, come per legittimare il proprio ruolo di messaggero, si rivolge Clitennestra chiamandola “sposa di Agamennone”.

dopo la traduzione di Pasolini. Su questo tema la stessa Monica Centanni e Margherita Rubino hanno realizzato un documentario consultabile al seguente indirizzo web: <https://vimeo.com/30146829>

Il biasimo contro la regina si dipana anche alla fine del suo discorso, attraverso una decorosa reticenza, che lascia immaginare le vicende biografiche di Clitennestra e del suo cambio di rotta nella gestione della sua vita e del governo della città, rispetto a quanto avrebbe fatto Agamennone.

Proviamo ad osservare le azioni di Clitennestra e il modo in cui gli altri personaggi interagiscono con lei nel corso dell'intera tragedia, e poi negli altri due drammi del trilogia.

Dopo il prologo della sentinella entrano in scena i vecchi di Argo, uomini ormai costretti a sostenersi con il bastone e con “la forza di un bimbo”, e incominciano a fare domande a Clitennestra. La chiamano “figlia di Tindaro, regina Clitennestra” (84-86); la riconoscono artefice dei sacrifici che danno sollievo al loro animo (101-103). Il Corifeo tributa onore al potere di Clitennestra, in quanto sposa di Agamennone (258-260), perché è giusto onorarla, quando il re è assente; le chiede il motivo per cui faccia sacrifici e se conosca una buona notizia, e si dispone benevolo all'ascolto (263).

“La città è stata presa”, risponde Clitennestra. La risposta effettiva è però introdotta da un motto proverbiale, secondo cui l'aurora è una

messaggera di bene, se proviene da una buona madre (notte). L'ambiguità e la completezza di questa battuta, che è la prima pronunciata in scena da Clitennestra, è il degno biglietto di presentazione del personaggio che vedremo agire in tutto il dramma. Un personaggio che sa simulare e dissimulare in modo convincente ed è pronta di fronte ad ogni situazione della vita pubblica. Alcuni commentatori, diversamente da Monica Centanni, traducono la battuta intendendola come una preghiera e quindi con "L'alba che nasce dalla madre notte possa essere messaggera di buone nuove" (Medda 1995). La densità di significato del dialogo che segue, il contesto dell'opera, cioè la consapevolezza delle intenzioni di vendetta della regina, e l'importanza che ha il significato dell'entrata in scena della protagonista della tragedia, fanno propendere gli studiosi sull'ambiguità aforistica della battuta di Clitennestra. La sticomitia che segue tra la regina e il Coro conferma la presenza di due piani contrapposti che lasciano spazio ad ambiguità e interrogativi. Sogni, credulità puerili e illusioni infuse dagli dèi, da una parte, e prove sicure, comportamenti fededegni e intelligenza, dall'altra.

CLITENNESTRA

Buone notizie, come dice il proverbio, porta Aurora al suo sorgere, se ha per madre una buona notte: saprai di una gioia più grande di quanto non speri. La città di Priamo: gli Achei l'hanno presa.

CORIFEO

Che dici? Mi sfugge il senso... non posso crederci.

CLITENNESTRA

Troia è in mano achea: devo dirlo ancora più chiaramente?

CORIFEO

La gioia mi travolge e mi fa piangere.

CLITENNESTRA

I tuoi occhi rivelano la tua fedeltà.

CORIFEO

Ma è sicuro? Hai una prova di ciò che dici?

CLITENNESTRA

Sicuro non c'è dubbio... a meno che un dio non ci inganni.

CORIFEO

Forse ti fidi di immagini apparse in sogno?

CLITENNESTRA

Non presterei fede ad una mente intorpidita dal sonno.

CORIFEO

Forse allora ti sei accontentata di una voce fugace, malcerta...

CLITENNESTRA

Neanche fossi una bambina: offendi la mia intelligenza.

CORIFEO

Ma quando è stata conquistata la città?

CLITENNESTRA

Questa notte, ti dico, la notte da cui è sorto questo giorno.

CORIFEO

E chi ha portato così presto questa notizia?

CLITENNESTRA

Efesto è stato, il suo lampo luminoso giunto dal monte Ida. Segnale dopo segnale è giunta qui la staffetta del fuoco: l'Ida ha mandato l'annuncio a Lemno, alla rupe di Hermes.

Ag. 264-284

Il discorso continua con una dimostrazione di sagacia e conoscenza geografica straordinarie. Clitennestra descrive i luoghi su cui sono appostate le vedette, che comunicano a distanza attraverso il fuoco. Conduce gli anziani di Argo e lo spettatore attraverso i maggiori punti di riferimento dei navigatori ateniesi del tempo, e afferma di essere stata lei ad avere disposto in quel modo i portatori di fiaccole, per dare il segnale (312) e per sapere per tempo la notizia della presa della città. “E questa è la prova, l'evidenza, che io affermo”¹⁹, conclude Clitennestra. In questo modo il suo carattere si riallaccia alla ragione, alla prova certa e alla dignità di essere creduta, decade l'illusione, l'ingenuità e

¹⁹ Traduzione personale.

l'inganno. Tanto è vero che il Coro asseconda la regina con devozione e la invita a narrare di nuovo e per intero la vicenda.

La regina racconta ciò che sa, immaginando la città di Troia popolata di vinti e vincitori, gli uni a piangere sui morti, gli altri a soddisfare le proprie esigenze. Per rendere immediatamente comprensibile la differenza tra gli sconfitti e i conquistatori, utilizza la similitudine del grasso e dell'aceto, che restano ben distinti, in quanto refrattari al rimescolamento. Le azioni dei vincitori sono legittime: i vincitori possono appropriarsi dei beni, delle case e di tutte le altre risorse presenti a Troia, l'unica limitazione è non commettere atti di empietà. I vincitori dovranno inoltre saper tornare indietro, ripercorrere il viaggio al contrario. Il dolore dei morti è pur sempre in agguato, come gli occhi degli dèi. Questo il mio discorso "di donna", conclude Clitennestra.

CLITENNESTRA

Troia: gli Achei l'hanno presa quest'oggi.

Sento un boato confuso nella città: se versi aceto e olio nello stesso vaso si separano l'uno dall'altro, non si mescolano bene insieme. Così per vincitori e vinti: senti le voci del loro diverso

destino. I vinti prima: buttati corpi dei mariti, dei fratelli, e i figli sui vecchi genitori – il collo piegato al giogo, non più libero oramai -, chini a piangere la morte dei loro cari. E gli altri invece. Adesso è mattina: il vagabondare nella notte, la battaglia prima, la stanchezza, la fame li spinge a cercar da mangiare, tutto quanto si può trovare in città. È una schiera ma nessuno sta al posto assegnato: ciascuno va dove il caso lo spinge. Nelle case dei vinti Troiani entrano ora, a cercare un riparo, non più all'aperto, all'addiaccio, all'umido, al gelo: ora finalmente dormiranno, senza più turni di guardia, dormiranno tutta la notte sereni. Se avranno rispetto per gli dèi della città, per i templi di quella terra conquistata, non saranno catturati a loro volta, non saranno mai vinti. Ma che mai, prima, non prenda i guerrieri la voglia di distruggere ciò che è empio toccare, travolti dalla bramosia del bottino. Perché devono tornare ora, salvi alle loro case, indietro sul percorso del loro cammino. Ritornare. Ma se pure i guerrieri tornano innocenti verso gli dèi, si risveglia sempre il dolore dei morti <...>: andrà così. A meno che una sciagura non piombi su di loro improvvisa. Queste parole di donna tu ascolti da me: il bene trionfi, e sia chiaro, senza nessuna incertezza! Di tutti i tesori, questo prescelgo e mi voglio godere.

Ag. 320-350

Uccidere molti uomini è un gesto empio, indipendentemente dalle ragioni per cui lo si fa, questo afferma Clitennestra, e questo stesso

concetto viene ribadito dal coro, a più riprese, per sottolineare che un potere troppo forte è pericoloso, perché non rispetta l'uomo e gli dèi.

CORO

La gloria eccessiva è un bene
che pesa: e dagli occhi saettanti
di Zeus piomba il fulmine.

Io cerco una felicità immune da invidia:
non voglio essere distruttore di città,
ma neppure voglio fare la vita del prigioniero
schiavo di altri.

Ag. 467-474

Il coro e il discorso di Clitennestra sono nel contenuto consonanti e coerenti, eppure verso la fine dell'epodo viene espresso nuovamente il dubbio sulla validità della notizia sull'avvenuta presa di Troia, perché potrebbe essere un'illusione, a cui credono le donne.

CORO

Dal fuoco viene il buon annuncio;
corre veloce la voce
per la città: chissà se è una prova certa
o forse è un dio che ci inganna?
Chi è mai tanto puerile o tanto pazzo,

da infiammarsi per un fuoco
che porta notizie, e poi
abbattersi se cambia l'annuncio?
Tipico l'impulso di femmina {...}
Compiacersi e gioire prima che sia chiaro l'evento.
Tropo credule le donne corrono subito a pascersi
di conclusioni: ma altrettanto velocemente
Il trionfo proclamato da bocca di donna svanisce.
Ag., 475-487

Se confrontiamo questo passo, in cui Clitennestra viene sospettata indirettamente, in quanto donna, con quello dei versi 351-354, in cui viene osannata come un uomo, che dà prove certe, sembra di assistere ad un incongruenza del Coro, ad un comportamento a onde, che muta a seconda della presenza in scena della regina. Clitennestra sembra essere colei che con il suo stesso carattere rompe il pregiudizio e obbliga il Coro dubbioso ad assentire.

All'arrivo dell'araldo, che preannuncia Agamennone e che pertanto viene invitato a parlare direttamente alla casa regale, l'atteggiamento trepidante e desideroso di notizie certe del Coro si contrappone alla padronanza di sé e alla celata ironia di Clitennestra. Mentre il Coro si

dispone all'ascolto, la regina pronuncia un discorso in cui rivendica la sua interpretazione del segnale del fuoco, la sua volontà di sacrificare in onore della distruzione della città, a dispetto di quanti ancora ne dubitavano, e la sua capacità di donna nell'impartire ordini ai cittadini. Non si può fare a meno di notare che la ragione per cui Clitennestra dichiara di gioire sia da scoprire al di là di quanto effettivamente dice. Anche quando afferma il luogo comune secondo cui non esiste giorno più bello per una donna di quello in cui torna il proprio uomo da una spedizione, riecheggia una misurata ironia, che continua laddove si definisce *donna fedele* e si paragona ad una *cagna da guardia della casa... che non ha rotto nessun sigillo*. L'utilizzo dell'ironia tragica, di cui solitamente si servono i personaggi maschili, serve a sottolineare la forza e il valore di un Clitennestra. L'ipocrisia, che cela l'adulterio con Egisto, e la sapienza nell'intercettare e nemmeno ascoltare la relazione dell'araldo sono altri segni dell'intraprendenza del personaggio.

CLITENNESTRA

Alto già prima, forte di gioia è stato il mio grido, quando di notte ho visto il primo messaggero: il fuoco che proclamava la conquista e la distruzione di Ilio.

E qualcuno si prendeva gioco di me e diceva: “Vampe, segnali di fuoco e subito ti sei convinta e credi che Troia sia stata presa. Cuore di donna troppo presto si infiamma”.

Così dicevano e sembrava che vaneggiassi; comunque ho predisposto i sacrifici e per l'ordine di una donna un grido di gioia si è alzato di qua, di là, per tutta la città, e risuonavano sante invocazioni e nei templi degli dèi †...†, e il sangue delle vittime smorzava la fiamma profumata. E ora, perché tu dovresti dirmi di più? Dallo stesso re saprò tutto quanto. Devo affrettarmi ora, per accogliere il mio venerabile sposo che torna: che cosa c'è di più dolce per una donna di quello vedrò in questo giorno? Oggi il mio uomo, tornato dalla guerra, salvato dagli dèi, aprirà questa porta! Questo riferisci al mio sposo: che venga il prima possibile nella sua città che lo ama. E tornando troverà certo la sua donna fedele nel palazzo, come l'ha lasciata: una brava cagna della sua casa, buona con lui, ostile a chi gli vuol male, sempre la stessa. E in questo lungo tempo nessun sigillo, mai, ho violato: non ho conosciuto il piacere, né diceria infamante per un altro uomo, più di quanto conosca il bagno che temprava la lama di bronzo. Questo è il mio vanto: ed è tutta verità. Per una donna onesta, non è disonore gridarlo forte.

Ag. 587-614.

Quando Clitennestra è finalmente di fronte ad Agamennone, mantiene un comportamento ineccepibile e pronuncia un discorso

razionale, in cui descrive la realtà che il Coro e la città di Argo si aspettano di ascoltare e vedere. Cioè quella realtà che rappresenta Clitennestra come una donna che senza paura dichiara il suo amore per il marito, perché il tempo cancella il pudore tra gli uomini e perché durante l'attesa ha sofferto, in quanto donna e in quanto moglie di un militare in missione, di cui si sentono voci dai messaggeri, che spesso fanno presagire la morte sul campo di battaglia e di conseguenza il disordine sociale in patria. Per questi motivi il figlio Oreste è stato allontanato e tenuto protetto da un ospite straniero. La sofferenza che ha provato per tutto questo tempo è ciò che permette a Clitennestra di far credere ad Agamennone di vedere in lui il salvatore della città e il distruttore di Ilio, a cui occorre tributare onori più che umani.

CLITENNESTRA

Cittadini, voi anziani cittadini di Argo, non ho pudore a parlare davanti a voi dei sentimenti per il mio uomo: con il tempo per tutti il ritegno svanisce! Non l'ho certo imparata da altri, la conosco bene da me la mia vita e perciò posso parlarvi delle difficoltà quando lui era sotto le mura di Ilio. Per prima cosa è una dolorosa sventura per una donna stare in casa da sola, lontano dal suo uomo, ad ascoltare la recrudescenza delle voci cattive. Arriva uno, poi un altro che porta notizie ancora peggiori

e fanno riecheggiare in casa voci di sventura: se quest'uomo fosse stato trafitto da tante ferite tutte le volte che ne arrivò qui in casa notizia, avrebbe più buchi di una rete. E se fosse morto ogni volta che arrivò questo annuncio, avrebbe tre corpi – un nuovo Gerione – e sopra tra spessi strati di terra: tre morti potrebbe vantare, una per ogni suo corpo. Per tutto ciò, per questa recrudescenza di voci cattive, molte volte mi salvarono dai cappi a cui mi ero impiccata, tirandomi giù a viva forza. Per questo non è qui presente nostro figlio, il pegno del nostro legame: non è qui Oreste, come dovrebbe, ma non meravigliarti per questo. Lo ospita e lo alleva un buon amico, Strofio di Focide. Fu lui a preavisarmi di un doppio pericolo: il rischio mortale che correvi sotto le mura di Troia e qui i tumulti del popolo, l'anarchia che poteva rovesciare l'assemblea, perché è nella natura degli uomini calpestare chi cade. Questo è il motivo: non c'è inganno. Quanto a me mi si sono seccate le sorgenti del pianto, non ho più una sola lacrima. Nelle veglie fino a tarda notte ho logorato i miei occhi a scrutare i segnali di fuoco che non arrivavano mai, e a piangere per te: tra i sogni un leggere ronzio di zanzara, il rumore delle ali, e subito mi svegliavo e vedevo crescere intorno a te dolori, più ancora di quelli che mi apparivano nel sonno.

Ora che ho sopportato tutto questo, con l'animo libero dal dolore, potrei dire di quest'uomo che è il cane della reggia, la gomina che tiene in salvo la nave, la solida colonna di un alto

tetto, prezioso come il figlio unico per un padre; potrei dire che è terra che appare ai naviganti quando ormai hanno perso le speranze; potrei dire che è come vedere il sole risplendere dopo la tempesta; come l'acqua di una fonte per il viandante assetato. È una gioia trovar scampo dalle difficoltà!

Lo accolgo con queste parole, di queste lodi lo giudico degno e stia lontana da noi l'invidia: molte disgrazie, prima abbiamo sopportato. Ora, mio caro, scendi da quel carro: ma il tuo piede non poggi sulla nuda terra, tu, mio signore, che hai conquistato Ilio! Ancelle, cosa aspettate? Non vi è stato dato ordine di stendere tappeti lungo il suo percorso? Subito qui, una corsia di porpora! E Dike lo conduca alla casa che più non sperava. Di tutto il resto mi occupo io: sempre vigile, non cederò al sonno, e il destino si compia secondo giustizia con l'aiuto degli dèi.

Ag. 855-913.

A questo discorso di Clitennestra Agamennone risponde accusandola di essere troppo di parte, troppo femminile e infine di essere simile ad un barbaro, che adora i mortali come se fossero dèi. Agamennone afferma che un simile comportamento, infatti, induce all'invidia e alla superbia, e invece avere la mente libera da questi sentimenti è il più grande dono degli dèi. Il re di Argo dice cose giuste, ma la tecnica simulatoria di Clitennestra ha il suo effetto, perché

costringe il re a difendersi e a creare ragioni che contrastino l'ambiente di *blasfema* devozione messo in atto da Clitennestra.

La breve sticomitia che segue continua ad evidenziare la bravura argomentativa di Clitennestra, grazie alla quale rovescia, mette in dubbio e vince le affermazioni di sobrietà del marito. Anche in questo caso l'ironia tragica di Clitennestra è evidente e molte delle sue affermazioni preannunciano la morte di Agamennone.

CLITENNESTRA

Comunque dimmi questo, senza fingere.

AGAMENNONE

Io non fingo né altero il mio pensiero: sappilo bene.

CLITENNESTRA

In un momento di angoscia avresti fatto questo voto agli dèi?

AGAMENNONE

L'avrei fatto, se qualcuno che lo sapeva mi avesse detto di farlo!

CLITENNESTRA

Ma che cosa credi avrebbe fatto Priamo, se avesse compiuto lui questa impresa?

AGAMENNONE

Credo che certamente lui camminerebbe su tessuti di porpora.

CLITENNESTRA

E allora non avere riguardo per il biasimo della gente.

AGAMENNONE

Ma l'opinione del popolo ha grande forza.

CLITENNESTRA

Chi non è invidiato non è neppure ammirato.

AGAMENNONE

Non è certo da donna questa passione di dar battaglia.

CLITENNESTRA

Chi ha avuto fortuna ed è felice può anche lasciarsi vincere.

AGAMENNONE

Ma perché mai tieni tanto alla vittoria in questa contesa?

CLITENNESTRA

Dai, tu hai già vinto! Ora cedi a me di buon grado!

AGAMENNONE

Se così credi... e allora qualcuno mi slacci i sandali, presto, ai miei piedi! E mentre cammino su questa porpora divina che viene dal mare, nessuno mi lanci sguardi di invidia. Ho un grande ritegno nel calpestare i beni della mia casa²⁰, ricchezze e tessuti preziosi. Ma sia così. Quanto a questa straniera [Cassandra], falla entrare in casa e trattala con benevolenza: la divinità guarda da lontano e vede con occhio benigno chi, essendo più forte, si comporta in modo mite. Nessuno porta volentieri il giogo di schiavitù: e lei, fiore squisito tra molte ricchezze, dono dell'esercito, mi ha seguito fin qui.

²⁰ La traduzione di Untersteiner del verso 948 è "Un potente rispetto mi trattiene dall'inferire coi i piedi come su cadavere di nemici uccisi", perché conserva *somatophthorein* al posto di *domatophthorein*.

Ecco, mi hai convinto: entrerò nella reggia calpestando la porpora.

CLITENNESTRA

C'è il mare – chi mai potrà prosciugarlo ? – il mare che nutre conchiglie sempre nuove di porpora preziosa, per tingere i tessuti. Ne abbiamo in abbondanza, mio signore, con il favore degli dèi: la tua casa non conosce la povertà. Avrei promesso in voto agli dèi una corsia di molti tessuti, se gli oracoli mi avessero chiesto questo, mentre mi arrovellavo a cercare un riscatto per questa tua vita. Ma se la radice è viva, le fronde arrivano fin sopra la casa e stendono un'ombra sulla canicola di Sirio: tu sei tornato al focolare e il tuo ritorno è un segnale di calore nel freddo inverno. O come quando il cielo ... fa maturare l'uva acerba e procura il vino, il re, il mio signore perfetto è tornato.

Zeus, Zeus, tu che compi a perfezione ogni cosa, porta perfettamente a compimento i miei voti! Prenditi cura di quanto stai, perfettamente, per compiere!

Ag. 931-974.

Agamennone accetta di percorrere i drappi purpurei senza calzari, per manifestare pubblicamente la sua umiltà, tuttavia nel verbo calpestare permane una valenza negativa, in quanto rimanda all'idea di calpestare la giustizia, un'espressione usata più volte nel testo (Lapini 1994: 238). Secondo gli studiosi la scena della passerella sul tappeto di

porpora, oltre a rendere ambigui i gesti di devozione di Agamennone, ha anche una funzione drammaturgica, nel senso che concede a Clitennestra di isolare Agamennone e farlo entrare nella reggia da solo (Meridor 1987: 38), quasi presagendo la cerimonia di un rito sacrificale, a cui peraltro accenna Clitennestra, laddove afferma che avrebbe preparato “una corsia di molti tessuti” secondo il volere dell’oracolo.

Agamennone, subito dopo aver detto che avrebbe assecondato la richiesta della regina, presenta Cassandra, la straniera, il fiore scelto tra molte ricchezze, il dono dell’esercito, per cui chiede che venga accettata benevolmente, perché gli dèi amano chi esercita il potere con mitezza. Clitennestra per ora non considera Cassandra e continua a ribadire l’importanza della porpora e di Agamennone, paragonato ad un albero, che con le sue foglie protegge la casa dal caldo, e ad una fonte di calore, che riscalda la casa nei periodi di freddo. Infine la regina rivolge una preghiera a Zeus. Dopo l’intervento del Coro, Clitennestra invita Cassandra ad entrare in casa, ma la principessa troiana non parla. Secondo Gabriella Seveso (2015: 1549):

quando Cassandra appare sulla scena a lei si relaziona inizialmente solo Clitennestra contrapposta con la sua lucidità e il suo parlare logico: il tema della parola logica, chiara, posseduta

da Clitennestra, a cui risponde il silenzio e poi la parola sconnessa, folle di Cassandra attraversa tutto il dialogo fra le due (vv. 1050-1052). In queste battute, la donna, straniera, schiava, folle, è definita dall'altra donna, potente, con aggettivi di disprezzo (barbaro) e con il paragone animale (la rondine), quasi a sottolineare il suo appartenere alla sfera dell'incivile, del selvatico, sfera alla quale la regina contrappone un uso retorico, logico, abile della parola (persuasione).

L'atteggiamento di Cassandra viene dunque paragonato a quello di una rondine che parla una lingua incomprensibile ed è quindi incapace di ascoltare le parole a lei rivolte; interviene il Coro che propone l'intervento di un interprete e la descrive come una fiera selvaggia. Prima di rientrare in casa Clitennestra la rappresenta come una pazza ribelle, che dovrà imparare a vivere da prigioniera con la violenza.

Nel quinto e ultimo episodio, Clitennestra è in casa, accanto a lei ci sono i cadaveri di Agamennone e Cassandra. Sono venute meno tutte le finzioni e la regina può mostrarsi per quello che è, una politica esperta e spregiudicata, capace di ingannare il re e il popolo e di affermare il contrario di quanto ha detto finora, perché è necessario mentire per sconfiggere nemici che sembrano amici. Può inoltre

raccontare il delitto commesso come un rito purificatorio con una ricompensa votiva per sciogliere i molti mali, che il re di Argo aveva arrecato alla stirpe regale. Si vanta di ciò, ma il Coro si oppone alla sua audacia. La regina risponde a sua volta affermando di non essere una donna sciocca e di aver agito secondo giustizia.

CLITENNESTRA

Molte cose prima sono state dette, cose opportune per quel momento: ora non avrò ritegno a dire il contrario. Come potevo, altrimenti, con tutta l'ostilità che provavo per il mio nemico che pareva essermi caro, tramare e tendere le reti della rovina? Tendere una rete così alta, dovevo, che non potesse essere scavalcata! Questa è la prova che attendo da tanto tempo: †questa vittoria proviene da lontano†, ora è arrivata, anche se si è fatta molto aspettare.

Io sto qui dove l'ho colpito, ritta di fronte al mio gesto: questo ho fatto e non lo rinnegherò! Non doveva sfuggirmi, scampare al suo destino di morte. Una rete senza uscita, una rete da pesca, stendo intorno a lui, come fosse una fastosa veste funesta. Poi lo colpisco, due volte: due gemiti, si accascia, gli cedono le membra! Era già accasciato e io sferrai un terzo colpo, come dono votivo al dio sotterra, custode dei morti. Così †è caduto† e fremeva in sussulti, e spirando mi getta addosso un violento fiotto di sangue – tetro spruzzo di rugiada cruenta; e io ne godo come un campo, come il seme che germoglia nei solchi, gode

per la pioggia divina. Se fosse possibile, se fosse lecito brindare su un cadavere, sarebbe giusto brindare per lui, anzi più che giusto: in questa casa costui ha riempito un calice così grande di maledette sciagure, e ora se lo beve lui stesso. Ora che è tornato!

Così stanno le cose, venerandi Argivi: rallegratevi, se potete. Io, del mio gesto, mi vanto.

CORIFEO

Ci colpiscono queste tue parole e la tua arroganza! Tu osi vantarti di raccontare queste cose sul tuo uomo!

CLITENNESTRA

Mi provocate come fossi una donna, una sciocca! Ma il mio cuore non trema e parla chi sa: che tu mi elogi o mi biasimi per me è lo stesso! Ecco qui Agamennone, il mio sposo, cadavere! E questa è opera della mia mano, matrice di giustizia. Questo è quanto.

Ag. 1372-1406

Di fronte al Coro, che la accusa di sacrilegio e minaccia di esiliarla, incomincia il discorso della regina che include le sue argomentazioni più forti.

I motivi a suo favore, che la giustificano di fronte all'omicidio del proprio marito, sono in primo luogo la vendetta per l'uccisione di

Ifigenia; in secondo luogo la rivalsa della sposa, che nell'estasi del delitto si fregia di aver punito un marito che dava più importanza alle concubine²¹, rispetto alla legittima moglie; in terzo luogo la punizione dei demoni della casa che risalgono ad Atreo e Tieste.

Il primo argomento mette in luce il carattere politico-giudiziario del scontro tra Agamennone e Clitennestra. La regina invita a riflettere sull'incongruenza del giudizio appena pronunciato dal Coro e mostra la seguente riflessione: quando si tratta di dover sacrificare una figlia per garantire una missione militare, Agamennone non viene esiliato, quando Clitennestra si vendica di un tale crimine, non deve essere giudicata con metro diverso; a meno che non si voglia dimostrare che l'uccisione di una figlia non sia un sacrilegio. Ma così non è, e questo poneva lo spettatore antico, così come il lettore moderno, di fronte al significato e alle ricadute della scelta del re prima di intraprendere la spedizione a Troia. Clitennestra si sente al sicuro, perché al suo fianco c'è Egisto, un uomo che appoggia e convalida la sua scelta *politica*. I riferimenti a Ifigenia in questa parte del dramma vengono ripetuti più volte (*Ag.* 1417,

²¹ *Il.* 1,112-15: "molto io desidero averla in casa [Criseide], la preferisco a Clitennestra davvero, benché sposa legittima, ché in nulla è vinta da lei, non di corpo, non di figura, non di mente, non d'opere".

1432, 1527 e 1555) e testimoniano l'importanza dell'argomentazione di Clitennestra.

CLITENNESTRA

Ora mi condanni all'esilio dalla città e parli dell'odio dei cittadini e delle maledizioni del popolo; ma non dicevi niente contro quest'uomo prima, quando, senza darci gran peso, come si trattasse della morte di una bestia, di una delle pecore lanose che abbondano nei pascoli, ha sacrificato sua figlia. Mia figlia! Che io ho partorito, immolata per incantare i venti di Tracia! Non dovevi esiliarlo da questa terra, punirlo per la macchia di quel delitto? Ora invece, a sentire quello che io ho fatto, ti atteggi a giudice severo: ma io dico, minaccia pure! Sono pronta a venire alle mani ad armi pari e se vinci sarai tu a comandare. Se invece gli dèi vorranno il contrario imparerai presto a stare al tuo posto. **Ag.** 1412-1425

Il secondo argomento, che evidenzia l'aspetto matrimoniale del conflitto, cioè la rivendicazione da parte della regina dei suoi diritti di moglie tradita, è stato ritenuto non determinante nell'intera vicenda da Cantarella (2010: 102), la quale afferma:

Il fatto che Agamennone, a Troia, avesse tenuto come concubina Criseide, e che tornando in patria avesse portato con sé

Cassandra (comportamenti del tutto normali per l'uomo greco, come sappiamo) viene dunque percepito come un oltraggio da Clitennestra, che sembra effettivamente, con questo, mettere in discussione la morale tradizionale. Ma è la fine del dramma, più che questo risvolto psicologico, l'elemento che sembra riflettere il vero atteggiamento di Eschilo e la sua opinione sul ruolo femminile.

Tuttavia, se lo si considera specificamente come proprio solo della prima tragedia dell'*Orestea*, risulta invece perfettamente in linea con la caratterizzazione di Clitennestra come personaggio forte e vincitore sul piano morale e pratico. Questa speciale rappresentazione di un personaggio femminile è funzionale all'accrescimento di tensione nell'azione scenica per suscitare la reazione del pubblico, che si trova a dover scegliere da che parte stare. Il crimine è tanto grave da dover richiedere di rappresentare la donna che lo compie come un autore, più che un'autrice, in quanto un simile delitto era probabilmente percepito come un'azione degna di un maschio. Quindi, proprio perché si tratta di una donna, tale personaggio deve essere descritto come un artefice autonomo e deciso, come se fosse un uomo (!), e quindi in grado di non farsi sopraffare. È da sottolineare anche il fatto di come

Agamennone venga ucciso da Clitennestra con una scure, e non attraverso “stratagemmi femminili”, come ad esempio il veleno. Ma come ci ricorda Claude Mossé (1988: 120), i ruoli femminili straordinari non sono mai impuniti (Bernard 2011: 19).

Il fatto che una donna possa essere in grado di vendicarsi del proprio marito, mostrando le sue ragioni, evidenzia una qualità femminile estranea e straordinaria rispetto ai valori della *polis*. La Clitennestra che emerge dall'*Agamennone* è una figura forte, “dal cuore di maschio” (Ag. 11), cosciente delle proprie scelte, non impressionabile dai sogni o da altre ansie. Attraverso il personaggio di Clitennestra la tragedia rappresenta dunque non solo un mito arcaico, ma anche un'inclusione politica anomala, che origina il quesito tragico e che mette in moto l'azione e il confronto tra i personaggi.

CLITENNESTRA

E tu ascolta la legge fondata di questi miei giuramenti: la vendicatrice di mia figlia fu Dike, e insieme a lei Ate e l'Erinni! Per loro ho fatto questa strage e ora l'incubo della paura non metterà piede nella mia reggia, fino a che ci sarà Egisto ad accendere il fuoco della mia casa! Lui è dalla mia parte, da sempre; sarà uno scudo non da poco, una sicurezza per me.

Ecco! Giace qui a terra colui che offese me, la sua donna, colui che fu la delizia delle figlie di Crise sotto le mura di Ilio! Ed ecco la sua prigioniera, l'indovina che divideva il letto con lui, la profetessa, sua compagna fedele: con lui è stata sul legno degli scalmi, con lui sulla nave. Si meritavano quanto hanno pagato: costui e anche lei, che come un corno ha cantato l'ultimo suo lamento di morte, ora sono qui distesi! Era la sua amante e la sua morte è stata il tocco finale †...† nel piatto del mio piacere.

Ag. 1431-1447

Il terzo argomento evidenzia l'aspetto giudiziario-religioso dello scontro. Il sembiante di Clitennestra che sacrifica alle Erinni e allo Zeus sotterraneo, è in realtà il demone vendicatore di Atreo, che l'ineludibile conflitto familiare continua ad alimentare, in quanto è stato originato da un delitto, a cui si è aggiunto un altro delitto.

CLITENNESTRA

Ora proclami che questa è opera mia:

ma non dire che io sono la sposa di Agamennone!

Chi ha preso sembianza della donna di questo morto

del feroce banchetto di Atreo

è l'antico crudele vendicatore.

E con questo ha saldato il conto:

un uomo adulto sacrificato
in cambio dei piccoli uccisi. **Ag.** 1497-1503.

In quest'ultima 'trattazione' si riallaccia il primo argomento indicando Agamennone come il distruttore dell'*oikos*, colui che per primo ha portato la rovina dentro casa, violando vincoli familiari e collettivi.

CLITENNESTRA

Non credo che sia stata ignobile la morte di costui,
<era giusto che cadesse in una trappola mortale>
Non è stato lui a portare l'inganno di Ate in questa casa?
Sul frutto che in me da lui era germogliato,
quante lacrime ho versato †, Ifigenia†!

<...>

Ha fatto quello che ha fatto; ha subito quanto doveva subire:
e nell'Ade non potrà fare lo spavaldo
perché ha pagato con una morte cruenta,
con un colpo di spada ha pagato,
tutto il male che aveva compiuto. **Ag.** 1522-1529

Il Coro si domanda chi sarà a celebrare le esequie di Agamennone, e Clitennestra risponde che sarà Ifigenia stessa ad abbracciare suo padre nel mondo dei morti. La fedeltà di Ifigenia al

padre ritorna anche nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, come a sottolineare che la linea matriarcale sostenuta da Clitennestra vacilli.

Lo stesso si può dire, come vedremo, per il rapporto tra Clitennestra e Elettra nelle *Coefore*. Tra Clitennestra e Elettra si arriverà alla rottura della linea familiare matriarcale, che culminerà con l'uccisione della madre da parte della figlia, per vendicare Agamennone e ristabilire l'ordine patriarcale, come verrà fatto ribadire allo spirito della stessa Clitennestra che troverà una giustificazione nel comportamento di Elettra sostenendo che per una figlia è naturale preferire il padre.

Il Coro in una battuta di arresa, constata l'irrimediabilità dello scontro e afferma che la disgrazia è saldata alla stirpe. È a questo punto che Clitennestra si dimostra ancora una volta lucida, concreta e propositiva, testimoniando la sua volontà di vivere anche con poche ricchezze, a patto che il demone della stirpe abbandoni la sua casa. Vedremo nel capitolo dedicato alle Erinni come all'interno dell'*Oresteia* questo conflitto viene rielaborato e infine risolto, sia pur in modo parziale, da Eschilo.

CORO

Un oltraggio che risponde ad un oltraggio:
difficile è dare un giudizio!

Chi deruba viene derubato, chi uccide cade ucciso:
resta saldo, finché Zeus resta saldo sul trono, il principio
che chi agisce patisce. Questa è la giustizia divina.
Ma chi può scacciare da questa casa il germe della maledizione?
Questa stirpe è legata con le catene di Ate.

CLITENNESTRA

Finalmente questo è un responso veritiero! E io
Con il demone dei discendenti di Plistene voglio fare un patto:
accettare la situazione, anche se è dura da sopportare,
purché il demone, per il futuro, se ne vada da questa reggia,
vada a tormentare un'altra stirpe con le morti e gli omicidi
intestini.

Di tutti i tesori mi accontento di poco: il resto lo cedo
Pur di cacciare via dalla reggia la follia di questa catena di
stragi.

Ag. 1560-1576

Alla fine dell'*Agamennone*, l'intervento di Clitennestra che ferma
Egisto, che vuole reprimere con la violenza gli oppositori, testimonia
ancora una volta la lungimiranza politica e il lucido pragmatismo della
regina di Argo.

CLITENNESTRA

No, tu che per me sei il più caro fra gli uomini, non facciamo altro male! Abbiamo già portato a frutto questi delitti e sono molti: una disgraziata messe di lutti!

Basta con le sciagure: basta! Non attiriamoci altre maledizioni!

Rientrate voi, venerabili vecchi, andate a casa: assecondate il destino prima di fare qualcosa che vi faccia soffrire.

<...> Ora è il momento opportuno: noi abbiamo fatto quanto andava fatto.

E se c'è un rimedio a tante atrocità, prendiamolo, noi sventurati, che siamo stati colpiti dall'artiglio di un demone.

Questo è ciò che vi dice una donna, se vi pare degno di ascoltarla.

Ag. 1654-1662

3.3 *Clitennestra nelle Coefore*

La rappresentazione scenica di Clitennestra nell'*Oresteia* testimonia un'evoluzione del personaggio: da moglie regale, riverita, ma vittima di scelte non sue, a regina vittoriosa, autonoma, capace di vendicarsi e in grado di regnare praticamente da sola. Dall'altro lato si assiste ad un'involuzione, da regina ad usurpatrice e vittima uccisa dal figlio, e in seguito, a demone di vendetta.

All'inizio dell'*Agamennone* (vv. 10-11) Clitennestra *kratei*, regna con cuore virile; all'inizio delle *Coefore* Clitennestra invia le donne a fare

offerte sacrificali per placare lo spirito dei morti della casa (22 e 45), ma è subito definita *dystheos* (46), senza dio, e per i suoi incubi vengono chiamati gli interpreti dei sogni (35). Il Coro delle portatrici di anfore canta il preludio al tema della vendetta.

Inviata dal palazzo procedo
Portando anfore con veloce battimano.
Occorre che la guancia sia rossa
a colpi d'unghia in nuovi solchi,
il cuore da tempo si nutre di singhiozzi,
strappi che logorano il lino
lacerano i tessuti per il dolore,
le vesti che avvolgono il petto sono state
battute da fatti privi di gioia.

Infatti rabbrividente e acuto
l'interprete dei sogni del palazzo
dando vele al rancore
ha lanciato un grido notturno
dal profondo per la paura,
risuonando terribilmente
nelle stanze delle donne
i giudici dei sogni,
mandati dagli dèi,

gridano testimoni
che i morti accusano
chi diede morte.

Ch. 22-41 (trad. personale)

Il tema della vendetta diventa evidente durante il dialogo tra Elettra e il Coro: l'atto compiuto dalla regina è un crimine e deve essere vendicato, perché la vendetta sul nemico è una cosa giusta. Qui emerge chiaramente l'ideale greco secondo il quale è giusto amare gli amici e odiare i nemici, ma anche la giustificazione a trattare Clitennestra come un corpo estraneo, che, da quando ha assunto il potere, ha perso la sua identità precedente, quella di sposa legittima e di madre, senza riuscire ad acquisirne una nuova, che sia comprensibile o accettabile. È la stessa Elettra che è disorientata e non sa come pregare per il padre durante le libagioni funebri, che le ha commissionato Clitennestra. Da parte di chi sono le offerte? Deve dire che sono da parte di sua madre, che ha ucciso suo padre, il defunto per cui pregare? Oppure deve invocare una giusta vendetta, che ricompensi la parte offesa secondo la legge del taglione, com'è consueto e giusto tra i mortali? Oppure deve gettare l'offerta funebre in silenzio, e poi andare via senza voltarsi, per

non subire contaminazioni da parte del morto? A sciogliere l'indecisione di Elettra, e la tensione drammatica che ne deriva, è il Coro, che la invita pragmaticamente a pensare a tutti quelli vogliono bene ad Agamennone, in primo luogo dunque a se stessa e “a chiunque odi Egisto”, poi le ricorda che Oreste è ancora in vita e la persuade a ritenere che pregare per la rovina dei nemici e affinché venga “un giudice o un giustiziere” (*dikastes* o *dikeforos*), mortale o immortale, non potrebbe essere in nessun modo un atto sacrilego.

ELETTRA

Ancelle, donne che accudite la mia casa, voi che mi avete accompagnato in questa processione, datemi un consiglio ora: cosa devo dire versando queste offerte funebri? Quali sono le parole giuste? Quali parole che siano gradite a mio padre?

Devo dire forse che porto offerte al caro sposo dalla cara sposa, mia madre? Così no, non ho coraggio: e non so cosa dire quando verso i libami nella tomba di mio padre.

O forse dovrei dire così, come si usa nei riti: che il morto bene ricambi chi gli manda queste offerte con un dono pari al bene che ha avuto? Oppure stare in silenzio dovrei, ma non gli farei onore... ed è così, senza onore, che è morto mio padre...

E allora? Verserò queste offerte, che la terra le beva, e poi tornerò, come se avessi gettato via dei rifiuti, buttando via il vaso, senza girarmi indietro a guardare? Datemi un consiglio, mie

care: come me avete in odio la mia casa! Non tenete chiuso il vostro cuore, non abbiate nessuna paura, il nostro destino è comune: morte che aspetta chi è libero come chi è in pugno a un padrone. Parla se hai qualcosa da dirmi

CORIFEA

Sì, ti parlerò, perché rispetto come fosse un altare la tomba di tuo padre: dirò, come comandi, quanto mi viene dal cuore.

ELETTRA

Sì, parla per il rispetto che senti per la tomba di mio padre.

<CORIFEA>

Mentre versi le offerte pronuncia preghiere per chi ti vuole bene.

ELETTRA

Gli vuole bene? Di chi posso dire tra i suoi cari?

CORIFEA

Prima di tutto di te stessa; e poi di chiunque odi Egisto.

ELETTRA

Allora pregherò per me e per te.

CORIFEA

Hai capito e ora puoi pregare.

ELETTRA

E chi altri posso aggiungere che stia dalla nostra parte?

CORIFEA

Ricordati di Oreste, anche se è lontano.

ELETTRA

Sì, giusto: hai fatto benissimo ricordarmelo.

CORIFEA

E ora dei colpevoli del delitto ricordati...

ELETTRA

Cosa devo dire? Insegnami, guidami: non so cosa dire...

CORIFEA

...che venga per loro un dio o un uomo...

ELETTRA

Un giudice, vuoi dire, o un giustiziere?

CORIFEA

Dillo chiaramente: chiunque ripaghi morte con morte.

ELETTRA

E questo, è giusto chiederlo agli dèi?

CORIFEA

Perché no? Non è giusto ricambiare il malvagio con il suo stesso male?

Ch. 84-123

Dopo aver preparato il terreno in questo modo, cioè con l'idea della vendetta giusta sui malvagi, il testo si sviluppa con Elettra che inizia una preghiera, in cui si ritrova una prima requisitoria contro Clitennestra. La figlia definisce la madre una venditrice di figli, un genitore snaturato, perché genera figli per renderli esuli e supplici e perché condivide il letto con il complice dell'assassinio del legittimo

consorte. La condanna di Clitennestra come madre da parte di Elettra in un certo senso anticipa la sentenza di Atena, che durante il processo ad Oreste, nelle *Eumenidi*, dirà che i figli in realtà sono generati dal padre. La percezione dell'empietà materna viene ribadita da Elettra con l'aggettivo "senza dio", *dystheos* (*Ch.* 191), lo stesso usato dal Coro all'inizio della tragedia (46), e anche in seguito (525). La presenza di termini ricorrenti sembra comporre un motivo drammatico, quello del personaggio della madre empia e della regina usurpatrice, che continuerà fino alla fine del dramma.

Dopo che Elettra prega sulla tomba del padre, scorge una ciocca di capelli simile ai suoi e subito dopo avviene l'incontro con Oreste. Elettra commossa per aver ritrovato il fratello, per lei una persona che ne vale quattro - padre, madre, sorella e fratello -, ritorna ad affermare che l'odio contro la madre è in piena giustizia (*pandikos*) (*Ch.*, 241).

Oreste risponde alla sorella con una breve allegoria, in cui loro due sono definiti figli orfani dell'aquila, mentre la madre viene vista come la vipera, che ha ucciso l'aquila. La valenza simbolica negativa della vipera, in questo passo, è accresciuta se si ricorda che gli antichi ritenevano che la vipera uccidesse il maschio durante l'accoppiamento e

che poi venisse uccisa dai suoi stessi figli (Herod. III, 109). Forse per questo stesso motivo anche presso i romani la vipera era un animale simbolico e veniva usata per l'esemplare pena del sacco (*poena cullei*) comminata ai parricidi. Tale pena prevedeva che il condannato venisse posto in grande sacco insieme a vari animali, tra cui appunto la vipera.

La negatività della vipera e dei serpenti nel mito antico si ritrova anche nella rappresentazione delle Erinni, di Medusa e di Laocoonte assalito dai serpenti marini, fino ad arrivare, in periodo cristiano, alla iconografia di Maria che schiaccia il serpente. In tale prospettiva, la simbologia negativa della vipera evidenzia anche la rottura di una tradizionale rappresentazione positiva delle divinità femminili, con cui i popoli antichi, in periodo storico preomerico, simboleggiavano la fertilità della terra, e quindi definivano la dea, “madre degli animali” (*potnia theron*) o grande madre (*magna mater*). Questa dea, infatti, veniva anche chiamata “Signora dei serpenti”, i quali simboleggiavano a loro volta la saggezza, così come avviene anche in alcune rappresentazioni della dea fenicia Astarte, che tiene tra le mani due serpenti. La simbologia positiva dei serpenti è diffusa, in età classica, anche per il culto di Asclepio, dio della medicina, e nelle tecniche di guarigione che venivano praticate ad

Epidauro, nel tempio di Asclepio, in cui ai malati era prescritto di dormire con i serpenti. Pausania, nella sua descrizione dei luoghi della Grecia, narra un mito in cui la dea Ilizia dà da mangiare ad un serpente, che salverà la regione dall'attacco degli Arcadi.

Il discorso-preghiera di Oreste prosegue chiedendo aiuto e enunciando le ragioni per cui vendicherà la morte del padre. Poiché non è ammissibile che i figli siano costretti a sentirsi stranieri nella propria casa e che il padre sia stato sacrificato. Infine Oreste confesserà di essere oppresso dalla mancanza di ricchezze e dal pensiero che due donne, Clitennestra e Egisto, abbiano tutto in mano. In linea con lo stereotipo sessista greco, la caratterizzazione che sminuisce la figura di Clitennestra e di Egisto - equiparato all'essere femminile, in quanto uomo vile e debole - continua attraverso l'uso del nome comune "donna".

Il Coro afferma di nuovo la validità della legge del taglione (306-314). I figli in corrispondenza con la madre degenerata, vengono definiti esuli e supplici entrambi (337-338). Dal Coro viene ribadita l'inesorabilità dell'azione dell'Erinni, che porta vendetta e che aggiunge rovina a rovina (400).

L'empietà di Clitennestra non si descrive solo attraverso il crimine in sé, ma anche per mezzo di alcuni particolari. Nel passo che segue, il testo ci presenta il racconto di una serie di azioni sacrileghe compiute da Clitennestra: ha violato il rituale del funerale, perché ha seppellito il marito senza piangerlo (433) e, ha tagliato le mani e i piedi del cadavere, secondo il rito del *mashkalismos*, che prevede di tagliare le estremità del morto e appenderle intorno al collo e sotto le ascelle²², per fare in modo che la sua anima non possa vendicarsi sui suoi assassini (439).

Inoltre viene evidenziato che in Elettra e Oreste è vivo il ricordo di come venne ucciso il loro padre, con l'inganno, senza reti metalliche, ma "con veli ignobilmente preparati" (494).

La trama che tesse Clitennestra è descritta anche nell'*Agamennone* dalla parola chiave "rete" (**Ag.** 1115) e anche dall'immagine della morte di Agamennone, che è paragonata a quella di un animale intrappolato nella tela di un ragno (**Ag.** 1515).

Alla fine del primo episodio Oreste chiede come mai la regina abbia mandato le libagioni. Il Coro risponde narrando il sogno di

²² Aristofane di Bisanzio, fr. 412 Slater.

Clitennestra, che contribuisce a creare quel tessuto inquieto e cupo su cui è disegnata tutta la tragedia. Sembra che le accuse di empietà da parte dei figli e del Coro influiscano direttamente sui sentimenti di Clitennestra, che comincia a vacillare e ad essere insicura proprio in seguito al sogno, già presagito all'inizio del dramma nella parodo (32-41). Il racconto del Coro e l'interpretazione di Oreste, che ne consegue, delineano, completano e prefigurano ciò che accadrà nella seconda parte del dramma. Nel racconto del sogno, infatti, laddove la Corifea afferma che la regina porgeva il seno al serpente, si anticipa il rifiuto del seno, simbolo materno, da parte di Oreste, come avverrà puntualmente anche nel momento dell'uccisione di Clitennestra.

ORESTE

Conoscete anche il sogno? Potete raccontarmelo bene?

CORIFEA

Le pareva di partorire una serpe: così ha detto!

ORESTE

E come finiva la storia? Come si concludeva?

CORIFEA

La avvolgeva in fasce, come fosse un bambino.

ORESTE

E come si nutriva, quel mostro appena nato?

CORIFEA

Lei gli porgeva il seno in quel sogno...

ORESTE

E quell'orrida creatura? non le ferì il petto?

CORIFEA

Sì, succhiava latte e insieme un grumo di sangue!

ORESTE

Non sarà solo una vana visione!

CORIFEA

E lei nel sonno urlò forte, sconvolta, e le molte torce già spente nel buio della reggia si accesero, per volere della Signora. E poi subito manda questi libami funebri, sperando di rimediare, di tagliar via di netto l'angoscia.

ORESTE

Ora io prego questa terra, e la tomba di mio padre, che il sogno si avveri: da come lo interpreto tutto corrisponde, punto per punto. Perché se quel serpente è uscito da quello stesso ventre da cui sono uscito io, †se è stato avvolto nelle mie stesse fasce†, se la sua bocca si è attaccata allo stesso seno che mi ha nutrito, e ha succhiato insieme al suo latte un grumo di sangue; se lei terrorizzata urlò per il dolore; allora lei che nutrì quel mostro orrendo deve morire di morte violenta! Eccomi allora: sono io quel serpente, e la uccido come il sogno predice.

Ch. 526-550

Il personaggio muta la sua forza in una crescente debolezza, che si comincia a prefigurare nell'atteggiamento del Coro e nel sogno premonitore, carico di paure per la regina. Il racconto di questo sogno, contenuto nelle *Coefore*, mette in discussione, da un lato, la riconoscibilità sociale e l'impunità di Clitemnestra e dissimula (cfr. Treu 2006: 83), dall'altro lato, la violenza che ella dovrà subire. Tale atto deve avvenire perché, attraverso la morte della madre, il figlio legittimo vendicherà l'uccisione del padre, ristabilendo gli onori di Agamennone e quindi la successione genealogica di padre in figlio²³.

Il primo stasimo, il canto del coro che fa da cesura tra il primo e il secondo episodio allude ai *pantolmous erotas*, gli "amori di tutto capaci" (Untersteiner 1948), di donne temerarie o coraggiose (*tlemonas*), simili a Clitemnestra. Si narra di Altea, che uccise il figlio Meleagro, dando fuoco al tizzone sacro che simboleggiava la sua vita, per vendicarsi della morte dei suoi fratelli, si racconta di Scilla, donna con il "cuore di cane" (*kynofron*, cioè priva di pudore), che uccise il padre, torcendogli il capello sacro, in cui risiedeva la sua vita, si accenna infine

²³ Agamennone, pur essendo criticato a più riprese, è pur sempre il simbolo del potere nei poemi omerici e quindi nel mondo mitologico e ideologico di riferimento per l'autore e per il suo pubblico. Nell'Atene del V secolo si eguagliava la guerra greco-persiana, che fu una guerra di difesa, alla guerra troiana, che invece fu una guerra di conquista (cfr. Eur. *Hec.* 310).

ai mali di Lemno, molto probabilmente in riferimento al mito delle donne lemnie che uccisero i propri uomini, per vendicarsi del fatto che erano state tradite dalle concubine di Tracia. Queste colpe vengono pagate nel tempo, secondo il criterio dell'Erinni, lo stesso auspicato per Clitennestra (646-651).

Quando Oreste e Pilade, sotto le mentite spoglie di due mercanti foci, si presentano a palazzo, Clitennestra li accoglie con ospitalità esemplare, a tal punto da risultare probabilmente ironica di fronte a quegli spettatori, che avevano bene in mente “gli occhi fidati” della regina e “il bagno caldo”, in cui fu ucciso Agamennone. Oreste rompe gli indugi e le riferisce subito la falsa notizia della sua morte, la regina si lascia andare ad una manifestazione di tristezza e di imprecazione contro il destino, che chiama “Maledizione di questa casa”; ciononostante vuole trattare da ospiti i due stranieri e li invita ad entrare nel palazzo, mentre lei rientra nel gineceo. Il fatto che la regina dia istruzioni al servo, poiché ne dovrà rendere conto a chi comanda, sembra far trasparire un'eccessiva cura e un'ostentata mancanza di sicurezza di sé, che emerge anche nella remissività dimostrata agli ospiti all'inizio del dialogo, quando afferma di affidarsi agli uomini se sono

necessarie decisioni più importanti della semplice e generosa accoglienza.

CLITENNESTRA

Stranieri, dite pure se vi serve qualcosa. Qui c'è tutto quanto a una reggia come questa si conviene: un bagno caldo, un letto soffice per riposarsi dalle fatiche, la sorveglianza di occhi fidati. Se c'è bisogno di qualcosa d'altro, se c'è qualcosa da decidere invece, questo è affare da uomini: ne farò parte a chi si deve.

ORESTE

Sono straniero, vengo da Daulia, nella Focide. Ero per via e avevo con me il mio bagaglio. Ero diretto ad Argo, proprio qui, dove ho portato i miei passi; quand'ecco incontro un uomo – io non lo conoscevo, lui non mi conosceva; mi chiese che strada facessi, mi indicò la sua. Era Strofiò, della Focide (lo seppi in via di discorso), e mi disse: “Amico, dato che vai ad Argo per altri motivi, ricordati assolutamente di riferire ai genitori che Oreste è morto: non dimenticartene! Fammi sapere se i suoi cari hanno il desiderio di riportarlo a casa, o se preferiscono che sia sepolto in terra straniera, e resti nostro ospite per sempre. Quando torni riportami i loro ordini. Nel frattempo un'urna funebre nelle sue anse di bronzo custodisce le ceneri di quell'uomo che è stato degnamente compianto”.

Tanto ho saputo, tanto ti riferisco. Non so se ho trovato i suoi genitori, se sto parlando a chi devo: ma i suoi parenti devono saperlo.

CLITENNESTRA

Ahimè! Le tue parole sono il colmo della rovina, il disastro! Ah, Maledizione di questa casa, non c'è gara con te! Con il tuo arco preciso, da lontano, colpisci e mi spogli di tutto quanto mi è caro! Disgraziata che sono! Ora anche Oreste, che pure era buono e aveva il piede fuori da questa melma nefasta... per la reggia lui era la speranza di guarire da questa orgia furibonda di morte! Ora ci ha abbandonati: segna un punto a tuo favore, tu Maledizione!

ORESTE

Da ospiti così nobili avrei preferito presentarmi ed essere ospitato in una situazione più lieta: cosa c'è di più gradito all'ospite dell'ospite che giunge? <Ma> per il mio animo sarebbe stato un sacrilegio non portare a termine questo compito presso persone amiche, dopo che l'avevo promesso e mi avevate offerto ospitalità.

CLITENNESTRA

Non avrai meno di quanto ti spetta, né per questo sarai meno caro a questa casa. Sarebbe comunque arrivato un altro con questa notizia.

Ma ora è il momento di ordinare che gli stranieri che hanno viaggiato tutto il giorno trovino quanto gli serve. Su, portali nella

reggia, nelle stanze per gli ospiti: e vadano anche il suo seguito e i suoi compagni, e là abbiano accoglienza degna di questa reggia. Esegui! È un ordine e poi me ne darai conto. Noi intanto faremo parte di tutto questo a chi comanda: non ci mancano gli amici e prenderemo una decisione sul da farsi in questa sventura.

Ch. 668-718

Il problema dell'interpretazione delle parole di Clitennestra di fronte alla notizia della morte di Oreste è risolto drammaticamente e anche dal punto di vista critico dal personaggio che entra in scena subito dopo, Kilissa, la nutrice di Oreste, la quale ci informa che Clitennestra le ha ordinato di chiamare al più presto Egisto, affinché vada dagli ospiti per ottenere maggiori dettagli, "uomo da uomo", sulla notizia della morte di Oreste. Prosegue dicendo che la regina ha finto di essere triste con i suoi servi e che ha nascosto un sorriso di gioia per sé. Kilissa con l'immensa tristezza che Clitennestra aveva finto, ricorda gli anni passati a curare Oreste durante la sua infanzia. Infine riferisce al Coro che Clitennestra vuole che Egisto vada dagli stranieri accompagnato dalle guardie, ma il Coro, in linea con la preghiera alla Persuasione ingannevole (*peitho dolian*) (719-729), la invita a fingere e a dire ad

Egisto di recarsi da solo, lasciandole la speranza che avvenga qualcosa di inaspettato.

Al dialogo tra Kilissa e il Coro segue un canto corale, che ha la funzione drammatica di segnare un stacco tra una scena e l'altra, dando il tempo materiale che si svolgano i fatti, nonché quello di preparare l'azione della vendetta di Oreste. In questo canto troviamo il pieno sostegno del coro all'operato di Oreste, sia dell'inganno alla madre, che all'esecuzione del matricidio. La visione ben definita dei valori posti in gioco emerge nelle petizioni di principio, laddove viene affermato che "la casa è dell'uomo" (808), Agamennone, e che Oreste può negare volontariamente e ideologicamente di essere figlio di sua madre, in quanto "figlio del padre" (829).

L'azione continua con Egisto che entra in scena per accertarsi della notizia ricevuta, poi rientra nel palazzo. La parola ritorna al Coro, che definisce Oreste *l'ephedros* del padre, cioè il successore, letteralmente l'atleta che ottiene per sorteggio di combattere con chi ha già vinto una gara e quindi è già affaticato. La voce del Coro viene interrotta da gridi provenienti dal palazzo. Dalla voce del servo apprendiamo che Egisto è stato ucciso. Nella tragedia greca la norma

religiosa prevede che l'uccisione avvenga fuori scena, per questo motivo è consueto il momento in cui entra in scena il personaggio che racconta come è avvenuto il crimine.

Clitennestra esce dal gineceo e chiede al servo per quale motivo è stato lanciato quel grido, la risposta del servo racchiude in sé enigmaticamente il significato dell'intero dramma "i morti uccidono i vivi", da un lato con riferimento alla vendetta di Agamennone, dall'altro con allusione a Oreste temporaneamente ritenuto morto. La regina pur capendo l'inganno che le si ritorce contro, non si dà per vinta e chiede una scure per difendersi fino alla fine. Ma con l'arrivo di Oreste prende avvio l'ultimo dialogo, in cui Clitennestra è ancora in vita, dal momento che nelle *Eumenidi* apparirà solo il suo spirito. Alle parole di Oreste riguardo ad Egisto, Clitennestra esprime dolore e compassione, Oreste risponde a sua volta minacciandola di morte.

A questo punto Clitennestra scopre il seno, esprime il legame naturale tra madre e figlio, basato sull'atto del dare alla vita e del nutrire, ricorda l'inesorabilità della Moira, il destino che prevarica le scelte umane poiché segue le leggi sacre e inviolabili, a cui tutta l'umanità è soggetta; arriva infine a minacciarlo di incorrere nella

punizione di empietà contro un genitore, accenna maldestramente alla gratuità della sua scelta, alle colpe di Agamennone, e alla difficile condizione in cui si trova vivere la sposa che attende il marito lontano da casa. Nelle battute finali la regina si arrende di fronte alla morte incombente, rinnova la minaccia delle cagne rabbiose della madre e riconosce il significato del sogno in cui genera e nutre una vipera, ribadendo in modo sovertito e cupo lo stesso concetto del legame naturale tra lei e il figlio, con cui aveva iniziato la sua ultima argomentazione.

Dopo un solo momento iniziale di indecisione, Oreste chiede aiuto a Pilade, che a sua volta gli risponde pronunciando la sua battuta - negli unici tre versi riservatigli nell'intero dramma - per alludere all'oracolo, al volere di Apollo e per giustificare il crimine con una sentenza sull'importanza di non essere mai, per nessun motivo, nemico agli dèi. Oreste assente a Pilade e risponde alla madre in modo puntuale.

1. La sorte di Clitennestra deve essere la stessa di Egisto, perché con lui ha scelto di stare, ripudiando il legame con Agamennone;

2. vivere con una donna che ha ucciso il proprio padre per Oreste è impensabile;

3. la Moira che ha agito in favore di Clitennestra è la stessa che ora rivendica la sua stessa uccisione;

4. Oreste non sente l'obbligo di esserle devoto, perché sua madre lo ha praticamente venduto, disinteressandosi del suo destino, in questo punto ritorna un tema già sviluppato nelle parti precedenti del dramma sia da Elettra che da Oreste (si veda più sopra);

5. le colpe del padre sono giustificate dal suo ruolo e dal suo *lavoro* di guerriero;

6. il crimine è imposto a Oreste dal destino e se non lo compie dovrà scontare “le cagne del padre”.

Nonostante tutto ciò, occorre notare che l'ultima risposta di Oreste a sua madre rappresenta una conclusione non definitiva, e quindi non risolutiva dal punto di vista ideologico, in quanto il figlio dichiara di stare per compiere qualcosa che non si deve fare, ma pur sempre necessario per bilanciare l'empietà materna.

Si deve notare che le battute di Oreste che impongono alla madre una morte accanto ad Egisto, perché accanto ad Egisto aveva preferito

stare in vita, riecheggiano le parole di Clitennestra, quando ella indica una morte comune per Agamennone e Cassandra, proprio perché in vita erano tornati insieme da Troia e avevano condiviso lo stesso letto (*Ag.* 1431-1447). Una specie di legge del contrappasso che lega il personaggio alla sua scelta, che viene percepita come la colpa che giustifica la vendetta.

CLITENNESTRA

Che succede? Cos'è questo grido di aiuto che hai lanciato alla casa?

SERVO

Io dico che i morti uccidono chi è vivo.

CLITENNESTRA

Ahimè, ho capito il senso dell'enigma. Per inganno moriremo proprio come uccidemmo. Subito qualcuno mi dia una scure assassina; (*il servo rientra nel gineceo*) vediamo se vinciamo o siamo vinti; a tal punto, in questa disgrazia, noi siamo arrivati.

(*Oreste esce dalla porta centrale brandendo la spada insanguinata; al suo fianco Pilade*)

ORESTE

Te, proprio te cerco; lui ha quel che basta.

CLITENNESTRA

Ahimè, sei morto, mio amato, forte Egisto.

ORESTE

Ami quest'uomo? Allora starai sdraiata nella medesima fossa; ora che è morto, certo, mai lo tradirai.

(Clitennestra scopre il seno)

CLITENNESTRA

Fermati, figlio; abbi ritegno, figlio mio, di questo seno, su cui tu spesso ti addormentavi succhiando con le gengive il latte che ben ti nutriva.

ORESTE

Pilade, che cosa devo fare? Devo avere ritegno ad uccidere mia madre?

Pilade E allora in futuro che sarà degli oracoli del Lossia proclamati da Pito, e dei fedeli giuramenti? Piuttosto che gli dèi, tutti gli uomini considerali tuoi nemici.

ORESTE

A te io do ragione; è giusto il tuo esortare. *(A Clitennestra)* Vieni: proprio a fianco di costui ti voglio uccidere: anche da vivo lo preferivi a mio padre.

Vacci a letto da morta, poiché ami quest'uomo, e quello che dovevi amare lo odi.

CLITENNESTRA

Sono io che ti ho allevato, e con te voglio invecchiare.

ORESTE

E abiterai insieme a me, dopo avere ammazzato mio padre?

CLITENNESTRA

La Moira, figlio mio, ne condivide la colpa.

ORESTE

E anche questa morte allora l'ha preparata la Moira.

CLITENNESTRA

Non hai riverenza, figlio mio, per le maledizioni di un genitore?

ORESTE

Mi hai messo al mondo e mi hai buttato alla sventura.

CLITENNESTRA

Non ti ho certo buttato, mandandoti in casa di alleati.

ORESTE

Mi hai venduto in modo infame, io che sono figlio di libero padre.

CLITENNESTRA

E allora dov'è il prezzo che io avuto in cambio?

ORESTE

Ho vergogna a rinfacciartelo.

CLITENNESTRA

Di' piuttosto le colpe di tuo padre.

ORESTE

Non rimproverare chi lavora, tu che te ne stai seduta in casa.

CLITENNESTRA

È un dolore per le donne star lontane dal marito, figlio mio.

ORESTE

La fatica dell'uomo dà da mangiare a chi se ne sta in casa seduta.

CLITENNESTRA

È chiaro: figlio mio, ucciderai tua madre.

ORESTE

Tu, non io, ucciderai te stessa.

CLITENNESTRA

Bada, stai attento alle cagne rabbiose di tua madre.

ORESTE

E quelle di mio padre come posso fuggirle, se trascuro questo compito?

CLITENNESTRA

È chiaro: io viva, piango invano lamenti a una tomba.

ORESTE

Infatti il destino di mio padre stabilisce per te questa morte.

CLITENNESTRA

Ahimè: è un serpente questo che ho fatto nascere e ho nutrito; era davvero indovina la paura che venne dai miei sogni.

ORESTE

Chi non dovevi, tu l'uccidesti; soffri ciò che non devi.

Ch. 885-934 (trad. di L. Battezzato)

3.4 Clitennestra nelle *Eumenidi*.

Nelle *Eumenidi*, Clitennestra diventa un sogno e assume le sembianze di un fantasma che parla e incita le Erinni.

La regina si trova a condividere la natura demoniaca e la funzione paurosa delle Erinni, ma anche la loro dannazione di figure emarginate dal mondo dei cittadini. Tra le anime defunte Clitennestra vive una condizione di vergogna, perché i morti le rinfacciano di aver ucciso il figlio e vedono nella sua stessa uccisione la punizione della sua colpa.

Qui la giustizia in senso stretto non è richiamata alla memoria e nemmeno le ragioni di Clitennestra, ma solo il concetto del disonore, l'*atimia*, di non veder vendicato il matricidio. Inoltre “l’evocazione della scena in cui la Regina officia i riti notturni ai dèmoni conferisce al personaggio una torbida coloritura stregonesca” (Centanni 2007: 1099).

La regina di Argo diventa un'erinni essa stessa, che invoca la loro prerogativa divina, violenta e ineluttabile. Paragona Oreste ad un cerbiatto che fugge, una preda di caccia, perché per lei non è più il figlio, ma solo “l’uccisore”, chiama in causa l’ira del feroce serpente, (l’essere mostruoso che si riallaccia alla serpe della vendetta delle *Coefore*, 526-550), rievoca l’inseguimento delle Erinni attraverso l’immagine delle cagne che cacciano, impone la necessità di soffrire nel cuore (*algeson epar*, v. 135, letteralmente “soffri nel fegato”, inteso come

sede dei sentimenti) e infine prevede l'effetto mortale dell'alito contaminato delle dee.

In definitiva, le visioni demoniache della regina ribadiscono due concetti, da un lato, la vergogna, dall'altro, la necessità di uccidere. All'inizio delle *Euminidi* assistiamo dunque ad una Clitennestra, che riemerge in modo scenograficamente interessante e sensazionale, ma, dal punto di vista argomentativo, debole e fugace. Del resto sono le Erinni che nel prosieguo del dramma assumeranno il suo ruolo e difenderanno fino alla fine le sue ragioni in tribunale.

FANTASMA DI CLITENNESTRA

Dormite eh, dormite bene, voi! Ma che bisogno c'è qui di qualcuno che dorme?

Io per colpa vostra sono disprezzata tra gli altri morti: ho ucciso e tra i defunti non mi viene risparmiato nessun oltraggio.

Io vado errando vergognosamente, e vi dico che sono loro a imputarmi le peggiori accuse.

Io, che ho subito questo delitto tremendo da chi mi era più caro al mondo, io, uccisa da mani matricide! E nessuno degli dèi è sdegnato per questo!

Tu guarda queste mie ferite, guardale con gli occhi del cuore! Quando la mente dorme, il suo occhio lampeggia dal profondo e

vede più chiaro {alla luce del giorno il destino dei mortali non si lascia scrutare}.

Eppure molte volte siete venute a lambire il liquido delle mie offerte, libami senza vino, miele schietto e banchetti notturni ho sacrificato per voi sul fuoco dell'altare, nell'ora della notte, in quell'ora tutta vostra che non dividete con nessuno degli altri dèi. Tutto questo – ora vedo – voi lo calpestate; e intanto lui è sfuggito dalla rete e se ne è andato come un cerbiatto, senza sforzo: dall'intrico della rete è balzato via, facendosi beffe di voi. Ascoltatemi: è della mia vita che io vi parlo! Tornate in voi, dee della terra!

Un sogno, l'ombra di Clitennestra vi chiama!

CORO

(mormorìo)

CLITENNESTRA

Mormorate voi... e intanto l'uomo è fuggito lontano.

†...† ...supplicando...

CORO

(mormorìo)

CLITENNESTRA

Dormi ancora, profondamente; spietata tu, non soffri per il mio dolore! Oreste, il mio assassino, lui che ha ucciso sua madre se n'è andato.

CORO

(gemito)

CLITENNESTRA

Gemi tu e continui a dormire. Alzati, presto! Cos'altro hai da fare? Solo questo è il tuo compito: fare del male!

CORO

(gemito)

CLITENNESTRA

Sonno e Fatica: sono potenti e hanno fatto un accordo per fiaccare l'energia del formidabile mostro.

CORO

(mormorio, più forte, acuto)

Prendilo! Prendilo!

Prendilo! Prendilo! Attenta!

CLITENNESTRA

Inseguì la preda del sogno, latrò come un cane che si affanna senza tregua nella sua fatica. Ma che fai? Alzati, non farti vincere dalla fatica e non dimenticare il mio dolore; non farti addolcire dal sonno. Soffri nel cuore: sono giusti i miei rimproveri, e per chi intende devono essere un pungolo acuto.

Alitagli addosso il tuo fiato di sangue, torturalo con il tuo respiro, con il fuoco che ti esce dalle viscere; inseguilo, stremalo, incalzalo ancora di più.

Eum. 94-139.

4. LE ERINNI

4.1 Gli avvocati di Clitennestra nell'Orestea, ovvero le Erinni nel mondo degli uomini

La funzione drammatica delle Erinni nell'*Orestea* di Eschilo e i loro legami con la tradizione precedente, in particolare con i poemi omerici, sono gli argomenti che qui vengono utilizzati per sostenere la tesi secondo cui nel mito greco le Erinni rappresentano una metafora della figura femminile, che racchiude in sé, da un lato, valori ambigui, retrogradi e da eliminare, dall'altro lato, imprescindibili e da riconoscere.

ORESTE

... Quali femmine sono mai queste? Come le Gorgoni hanno nere le vesti, intricate le chiome di fitti serpenti: non posso più rimanere qui, io!

CORIFEA

Quali visioni ti sconvolgono? Tra tutti sei il figlio del padre più caro! Coraggio, non aver paura: la tua è stata una grande vittoria!

ORESTE

Non è una visione questa che mi strazia! Le vedo bene: sono le cagne furiose della madre!

CORIFEA

Hai ancora le mani insanguinate. È per questo che sei scosso, e la tua mente è sconvolta.

ORESTE

Apollo, signore! Eccole, sono qui, sono sempre di più e dai loro occhi cola un umore ripugnante.

CORIFEA

Per te c'è una sola purificazione: il tocco del Lossia e sarai libero da queste pene.

ORESTE

Voi no, non le vedete: ma io le vedo! Mi cacciano: non posso più restare qui, io. (Aesch., *Ch.* 1044-1062.)

Nel finale delle *Coefore*, citato sopra, Oreste sostiene che le Erinni sono mostruose come delle Gorgoni, che vestono chitoni scuri e che sono avvolte da serpenti. Il Coro gli risponde dicendo che sono illusioni (*doxai*), ma Oreste nega l'affermazione del Coro e ribatte che sono le cagne rabbiose della madre. Il Coro si mostra compassionevole ricordandogli che ha ancora le mani sporche di sangue ed è comprensibile che un turbamento (*taragmos*) gli sconvolga l'animo (*phrenas*). Al che Oreste risponde che le Erinni sono sempre più numerose e stillano un liquido ripugnante dagli occhi.

Il Coro si rassegna e gli consiglia di compiere una purificazione (*katharmos*) rivolgendosi ad Apollo. Oreste afferma di vedere delle donne, che sono invisibili agli occhi del Coro, e deve fuggire. Da questo scambio di battute si può dedurre che Oreste è in preda ad uno stato allucinatorio (Brown 1983: 21), ma al tempo stesso che nella mitologia greca esistono le Erinni, che in effetti ritroviamo nelle *Eumenidi* sotto forma di personaggi veri e propri e visibili a tutti.

Ma si può anche notare che Oreste in realtà è lucido, perché riconosce la gravità del delitto compiuto (il matricidio) e vuole intraprendere il percorso di espiazione, di cui è prova anche il fatto che si presenta in scena da supplice, con il ramo di ulivo coperto di lana da portare al santuario di Delfi.

Il Coro, invece, contempla una situazione irrimediabile, limitandosi a ribadire che l'azione di Oreste è una giusta vendetta e una vittoria, per poi cercare di sminuire il suo stato di agitazione e rimettersi all'intervento salvifico di Apollo. In questi due opposti atteggiamenti sulla vicenda si riscontra la coesistenza della percezione mitica di Oreste, che vede le Erinni, e di quella razionalista e religiosa del Coro, che analizza le affermazioni di Oreste e poi gli consiglia di recarsi a Delfi.

Le due prospettive coesistono in quanto affermazioni di pensiero sotto forma di confronto dialettico e di racconto mitico, e testimoniano la problematicità della condizione di Oreste, straziato per aver commesso un delitto, che, pur essendo ritenuto giusto dall'oracolo di Apollo e dal Coro, non è ammissibile dal punto vista sociale e religioso, perché determina una contaminazione e l'annullamento delle prerogative delle Erinni.

Nel mito vi sono storie cupe e tenebrose, che descrivono crimini, come quello di Oreste, contro persone della stessa famiglia, e che mettono in luce comportamenti umani caratterizzati dalla costrizione alla violenza oppure da una follia distruttiva; in molti casi, queste stesse vicende possono essere paragonate agli eventi segnalati dalla cronaca nera contemporanea.

Le storie di cronaca di fatti cruenti infatti, così come i miti greci sui crimini di sangue, colpiscono la sensibilità emotiva, intellettuale e sociale delle civiltà umane e per questo vengono rielaborate dalla razionalità. Gli antichi stessi interpretavano i miti selvaggi e mostruosi e li rimodellavano secondo problematiche contemporanee. Altre volte reinterpretavano le fantasie del mito stesso attraverso spiegazioni

eziologiche, in base all'esperienza concreta, oppure attraverso la lente interpretativa delle scoperte della storia, della filosofia o della medicina. In questo articolo ci si riallaccia a quest'interpretazione antica del mito con un approccio umanistico e antropologico. Grazie alla prospettiva umanistica e antropologica, infatti, possiamo riconoscere nelle fonti letterarie che descrivono le Erinni diversi punti d'osservazione, da quello mitico a quello razionalistico, e principalmente due aspetti: uno mostruoso e vendicativo, e uno benigno e legittimo.

4.2 Le Erinni nei poemi omerici.

In *Iliade* 9,571, si narra che Altea, a cui è stato ucciso il fratello, impreca contro gli dèi e battendo la terra con le mani invoca Ade e Persefone, affinché qualcuno si vendichi del proprio figlio Meleagro, artefice del delitto²⁴.

²⁴ *Il.* 9,566-72, “la madre [Altea] contro gli dèi, / furibonda pel morto fratello, imprecava / e anche la terra nutrice molto batteva con le mani, / l’Ade invocando e la tremenda Persefone, / accasciata in ginocchio, la veste era molle di pianto, / che dessero morte al suo figlio; e l’Erinni che vaga nel buio / l’udì dall’Erebo, essa che ha cuore spietato”. Da notare l’aggettivo errante nell’oscurità, in greco *eerophoitis*, che è composto dal verbo *phoitaō*, cammino, frequento e *eer*, forma ionica di *aer*, che significa nebbia, aria densa e scura, a differenza di *aither*, che significa aria limpida, tersa e luminosa.

Nel mondo epico le invocazioni agli dèi, di solito, vengono ascoltate. In questo caso, in cui un nipote uccide lo zio materno, è in ascolto l'Erinni, perché è la divinità preposta a controbilanciare il torto subito dalla madre secondo il principio dell'esatta corrispondenza o legge del taglione, cioè mediante la morte dell'uccisore, vale a dire di Meleagro.

I poemi omerici descrivono le Erinni come esseri con un cuore non mite né mansueto, in quanto ostinatamente vendicativo, vaganti nell'oscurità, e forse per questo invisibili, che dall'Erebo, luogo in cui vivono, ascoltano le preghiere degli umani che sono soggetti a crimini o hanno subito torti familiari.

La narrazione ci informa che l'effetto dell'Erinni su Meleagro, a causa delle maledizioni materne, consiste in una penosa collera, che l'eroe smaltisce con la moglie, astenendosi dalla battaglia e perciò provocando la disfatta del proprio esercito. Dal fatto che non vi siano ulteriori dettagli sul dolore di Meleagro, come ad esempio allucinazioni o altri impulsi alla follia che definiscano il modo di agire delle Erinni, capiamo che in questo passo l'autore si limita a definire il motivo, più che valido anche senza precisazioni, dell'ira di Meleagro, che viene

ripresa in questo passo solo per una ragione funzionale e retorica, cioè per creare una similitudine con l'ira di Achille.

In *Iliade* 19,87, quando Agamennone si giustifica di fronte ai Danai del fatto di essersi appropriato di Briseide, il dono di Achille, afferma di non essere lui stesso il colpevole, bensì Zeus, la Moira e l'Erinni che vaga nel buio²⁵.

Queste divinità, infatti, hanno gettato su di lui l'Errore, cioè la dea Ate, la figlia di Zeus, che si sposta con piedi leggeri tra le teste degli uomini facendoli cadere nell'inganno. In questo passo l'Erinni viene chiamata in causa insieme a Zeus e Moira per aver offuscato il pensiero di Agamennone e, non essendoci riferimenti a crimini domestici, viene sottolineata l'assenza di lucidità e di ragionamento, che spiega un comportamento vendicativo e autodistruttivo, in questo caso di Agamennone contro Achille e l'esercito.

In *Iliade* 19,259-60, quando Agamennone sta giurando di fronte ad Achille di non aver toccato Briseide, chiama come testimoni Zeus, Gea, Helios e le Erinni, definendole creature che sotto terra puniscono gli uomini colpevoli di aver violato un giuramento.

²⁵ Definita anche qui come *eerophoitis*.

In *Iliade* 21,412, nello scontro tra gli dèi, Atena dopo aver colpito con un macigno Ares, lo sferza chiamandolo sciocco e incapace di valutare il proprio valore quando si misura con Atena. Inoltre lo rimprovera del fatto che, aiutando i Teucri, disattende il volere di sua madre, Era, che per questa ragione è portata a vendicarsi mediante le sue Erinni.

Qui le Erinni non sono descritte, se non dal complemento di specificazione *tês metros*, della madre, che indica l'appartenenza a qualcuno, ma anche una connotazione con la figura materna in quanto tale, piuttosto che un semplice simbolo di vendetta divina.

Nell'*Odissea* (2,135), Telemaco dichiara in risposta ad Antinoo, uno dei pretendenti di Penelope, di non poter cacciare di casa Penelope, se lei stessa non vuole andarsene; nel caso in cui dovesse mandarla via, infatti, Telemaco dovrebbe pagare un gravoso indennizzo al padre di Penelope, Icario; dovrebbe subire la condanna da parte di Odisseo e da parte degli dèi, poiché la madre avrà invocato con preghiere le odiose Erinni, detestabili, tremende²⁶.

²⁶ L'aggettivo poetico, *stugeras* collegato a *Erinus*, significa appunto paurose, orribili, abominevoli e deriva dal verbo *stugeo* che si può tradurre con odiare, detestare, aborrire. Il verbo *aresetai* è il futuro di *araomai*, che si identifica con pregare, invocare,

In questo passo le Erinni evidenziano la qualità di garanti dello *status* sociale di Penelope. In *Odissea* 11, 280, quando Odisseo racconta di aver scorto tra le anime dei morti Epicasta, madre di Edipo, afferma che mentre la madre muore e precipita nell'Ade, Edipo rimane in vita ad affrontare gli strazi dell'eredità materna, vale a dire tante Erinni, quante una madre sacrilega e al tempo stesso oltraggiata, sia pur inconsapevolmente, può lasciarne. Qui le Erinni sono semplicemente specificate con *tês metros*, della madre.

Come si nota dagli esempi riportati, inizialmente, cioè prima di Eschilo, l'Erinni non è connessa solo con la vendetta all'interno di crimini familiari, ma anche con il concetto di limite, con la garanzia di un giuramento e con le prerogative di un soggetto giuridico.

A questo proposito occorre citare il metodo di studio di Dodds, che all'inizio della sua nota trattazione nei *Greci e l'irrazionale* (Dodds 1959) cita la tesi di Erodoto, secondo cui la funzione dei poeti non è quella di aver inventato gli dèi che erano preesistenti, ma di aver

ma anche, all'opposto, con imprecare e maledire. È connesso semanticamente con il termine *ara*, che vuol dire preghiera, ma al tempo stesso maledizione, e in Eschilo (*Ch.* 406) si personifica nella dea vendicativa, la Maledizione.

ordinato i loro culti e aver dato loro concretezza fisica, vale a dire averli descritti come persone.

Da quanto esposto proviene il fondamento della nostra indagine, perché ci autorizza a ipotizzare che i poeti accentuassero i tratti realistici delle divinità tradizionali per indicare valori e prospettive politiche della loro contemporaneità; le più antiche figure del mito venivano così ad essere ideologicamente modificate in modo marcato.

È questo il caso delle Erinni, le quali, secondo Dodds sono da considerare, in ambito arcaico, come “l’operatore personalizzato che garantisce l’adempimento di una moira”, cioè quei personaggi che stabiliscono i limiti entro cui si verificano lecitamente le azioni di ciascun individuo.

Questo compito, pur sempre legato alla paura, in quanto connesso con il concetto di rispetto della giustizia, viene svolto dapprima in modo moralmente neutro. Infatti, nelle azioni descritte nei poemi omerici, in Eraclito e in parte nei tragici, emerge che le Erinni agiscono in qualità di indiscussi ‘pubblici ufficiali’ del destino per il

mantenimento dell'ordine naturale del mondo, degli animali, degli esseri umani e degli dèi²⁷.

È nell'epoca classica, nell'*Orestea* in particolare, che assistiamo ad una personalizzazione più precisa dal punto di vista formale e simbolico, per cui diventano esseri repellenti, mal vestiti, malati, connessi con i serpenti e con figure femminili feroci e odiose, da una parte, e simboli dell'impurità e quindi della vendetta arcaica dei torti familiari e degli omicidi domestici, dall'altra parte. Ed è questa la prima immagine di esse che è arrivata a noi, perché è sicuramente quella più raccapricciante e persuasiva, insieme a quella, benigna e salutare, di dee benevole, nella forma di Eumenidi, che ne è il contraltare (cfr. Di Benedetto 1995: 111).

4.3 L'Erinni come metafora del femminile nell'*Orestea*.

L'immagine di Eschilo rappresenta le Erinni come cattive compagne di viaggio (cf. Guidorizzi, 2010: 35), che atterriscono e sfiancano il criminale per ricordargli l'errore commesso, fino a renderlo

²⁷ Gli esempi citati da Dodds sono: *Il.* 19, 418; Heraclit. B 94 DK.

completamente privo di autonomia e identità civile (*Eum.* 328-39; 334-46). Le Erinni sono nere, oscure, segrete, misteriose, e provengono dagli Inferi. Eschilo accenna a queste qualità già nell'*Agamennone*, quando il Coro, dopo aver appreso il messaggio della guardia e aver parlato con Clitemnestra, canta la giustizia che si abbatte implacabilmente su quanti non la rispettano, *e, col tempo che muta la sorte, le nere Erinni rendono simile ad un morto chi prospera senza giustizia, consumandolo nella vita, di fronte alla quale inerte scompare* (*Ag.* 462-68; trad. personale).

Come già affermato all'inizio, le Erinni si manifestano sotto forma di allucinazione mostruosa nella grandiosa scena finale delle *Coefore*, dove appaiono a Oreste, senza essere viste dal Coro; ma è nelle *Eumenidi* che le Erinni prendono la fisionomia del personaggio reale, quando assumono il ruolo del Coro e vengono descritte dalla Pizia come Gorgoni e Arpie senza ali.

E di fronte a quell'uomo [Oreste] ecco uno strano gruppo di donne, appoggiate ai sedili, dorme. No, non donne sono, ma Gorgoni piuttosto direi.

Ma no, neppure alle Gorgoni assomigliano! Una volta ho visto dipinte le Arpie che portavano via il pasto a Fineo: queste sono senz'ali, ma ci assomigliano. Sono nere, ripugnanti, russano – irregolare è il loro respiro: dai loro occhi cola un orrido umore. E quelle vesti! Davanti alle statue degli dèi non è lecito portare e neppure fra gli uomini, nelle loro case. Non ho mai visto esseri come questi! Non esiste terra che si possa augurare di allevare una simile razza senza suo danno, senza pena!
(*Eum.* 48-59).

Untersteiner ha commentato questo ritratto affermando che:

Può sembrare strano che la Pizia, nel suo terrore, pensi a offrire una rappresentazione archeologica delle Erinni. Ciò è dovuto al fatto che esse, in Omero, erano i non veduti terrore, che pure agivano. Ora, per la prima volta, ricevono una forma definita. Al tempo in cui Eschilo le portò sulla scena, nessuno, se interrogato, avrebbe saputo dire a che cosa fosse simile un'Erinni: perciò quello che la sacerdotessa dice al v. 57 è del tutto esatto in senso letterale. Precisando dice che se assomigliano ad Arpie, sono tuttavia “prive di ali”. Qui sta l'innovazione di Eschilo. Fu un tocco da maestro, perché trasportò le Erinni a un orrore più basso e più rabbrivente, perché completamente umano (Untersteiner 1994: 266).

Le caratteristiche delle Erinni continuano a delinearsi ai vv. 94-139, nella scena del sogno delle Erinni, in cui il fantasma di Clitennestra le incita a non dormire e a non rimanere nel tempio di Apollo. In tale contesto vengono definite dee sotterranee, a cui Clitennestra è devota, in quanto rivolgendosi a loro afferma le seguenti parole: “eppure voi avete leccato molte offerte da me, libagioni senza vino, sobri sacrifici espiatori, e ho celebrato banchetti notturni su bracieri di fuoco, in momenti esclusivi, non in comune con gli altri dèi” (*Eum.* 106-09; traduzione personale). Il loro modo di rispondere alle incitazioni è rappresentato da mugolii e lamenti. Infine vengono paragonate alla feroce Idra, e supplicate di diffondere il loro alito sanguinante sull’artefice del matricidio e di consumarlo in una nuova caccia.

In seguito le Erinni si svegliano e imprecano contro Apollo, definendolo un ladro e un dissacratore, in quanto ha lasciato scappare un uomo empio, che disonora le antiche dee e contamina il luogo sacro di Delfi. La loro imprecazione viene interrotta da Apollo stesso, che dà inizio ad un dialogo con loro.

La discussione ha caratteri realistici: sembra che Apollo le voglia cacciare di casa, perché le disprezza, sia dal punto di vista ideologico (il

loro concetto di giustizia che mozza le teste, vale a dire la legge del taglione, *Eum.* 185-90), sia da quello alimentare (depredano il sangue delle stragi, *Eum.* 183-84), sia da quello del loro aspetto esteriore brutto, e quindi cattivo e da rigettare (*Eum.* 191-92); in più, il dio afferma che il loro è un compito privo di onore. Nel prosieguo della sticomitia, alla loro risposta sulla prerogativa di cacciare i matricidi dalle case, Apollo risponde che l'uccisione tra sposi è più grave del matricidio. Negli argomenti di Apollo si riconosce la volontà esplicita di annullare le ragioni delle Erinni, mediante l'emarginazione e attraverso una sorta di propaganda sullo spettatore tesa ad evidenziare la differenza tra il mondo ordinato e evoluto dei nuovi dèi (*Eum.* 162, 882) e quello rozzo e oscuro delle dee antiche (*Eum.* 69, 883). L'emarginazione e l'esclusione ideologica delle Erinni in base alle loro richieste e al loro aspetto prepara il terreno all'argomento più importante di Apollo: nella città il matrimonio è più sacro del vincolo madre-figlio.

Quando la scena si sposta da Delfi ad Atene la caratterizzazione ideologica continua anche in altri aspetti, in quanto, nel momento in cui si devono presentare ad Atena per l'istruttoria del processo, a differenza di Esiodo, che le fa nascere dalle gocce di sangue di Urano, le Erinni

dichiarano: “Noi siamo le funeste figlie della Notte: Maledizioni [*Arai*] ci chiamano quando stiamo sotto terra” (*Eum.* 416-17). Il termine *Arai* ha un valore ambivalente, che può essere inteso anche in modo neutro, per questo motivo viene tradotto da Untersteiner con “preghiere richiedenti”. In *Eum.* 321-23, le dee invocano la madre notte e si autodefiniscono “pena per ciechi (i morti) e veggenti (i vivi)”. Ai vv. 745 e 846 si rivolgono alla madre chiamandola “madre Notte”, al v. 1034 vengono definite dalle accompagnatrici “figlie senza prole della Notte”. In questi riferimenti ad una genealogia solo femminile e al mondo notturno, oscuro e dei morti, alla mostruosità e allo *status* di persone emarginate, si nota l’intenzione dell’autore di evidenziare un piano contrapposto a quello luminoso di Zeus e Apollo, che è quello ‘ufficiale’ e da tutti riconosciuto.

Tuttavia le Erinni riconoscono Atena degna di giustizia e un giudice valido, in quanto figlia di Zeus, che in Eschilo è garante della giustizia e dell’ordine cosmico. Una volta preso l’incarico Atena, cede a sua volta la decisione ad un’assemblea di giurati, scelti tra i migliori cittadini, che andranno a comporre una nuova istituzione giuridica competente nel giudicare i delitti di sangue (*Eum.* 482-84). Questo

procedimento è stato individuato come il mito di fondazione dell'Areopago (cf. da ultimo Jellamo 2005: 138), che Eschilo descrive in modo dichiarato e dialettico per dimostrare e garantire di fronte ai cittadini ateniesi le origini divine della loro istituzione, che dal 462 a.C, dopo cruenti scontri politici, diviene tribunale preposto ai crimini di sangue.

Durante il dibattimento giudiziario vero e proprio Oreste accusa le Erinni di non aver perseguitato con la stessa furia Clitennestra, rea di aver compiuto due uccisioni, quella del marito e quella del padre. Le Erinni rispondono affermando che la loro prerogativa riguarda i delitti tra consanguinei.

È a questo punto che viene innescato il noto argomento, derivato da un filone del pensiero scientifico greco, sull'importanza maggiore del maschio rispetto alla femmina nella procreazione²⁸, che viene pronunciato da Apollo prima della votazione, e che si aggiunge, insieme alla citazione mitica della 'genealogia senza madre' di Atena, alle prove che testimoniano l'intenzione ideologica - sessista *ante litteram* - dell'ultima parte dell'*Oresteia*.

²⁸ *Eum.* 657-73. Questa teoria scientifica si ritrova in Aristotele (*De gen. anim.* 763 b 31).

Se siamo autorizzati a pensare che l'aspetto delle Erinni fosse sconosciuto (cfr. Aguirre 2006: 359), come sostiene Untersteiner, potremmo arguire che le Erinni, pur essendo una divinità primigenia, da sempre esistente nell'immaginario collettivo greco, siano state rivisitate in senso realistico e negativo per affermare in loro la necessità di una metamorfosi in divinità benevole.

Osserviamo in che modo le dee, alla fine della discussione in tribunale e dopo il voto, passano da divinità ostili a divinità indulgenti. Atena, dopo aver fatto propendere il voto dell'Areopago per l'assoluzione di Oreste, deve convincere le Erinni a restare ad Atene e ad accettare nuovi onori.

Il discorso non persuade le Erinni, che oppongono resistenza fino a quando Atena afferma che, se non accettassero di rimanere, riverserebbero ingiustamente ira, biasimo e rovina sulla città di Atene. Qui si nota un argomento retorico e una forzatura ideologica, in quanto le Erinni stanno perseguitando Oreste e Apollo (*Eum.* 200), e non gli Ateniesi. Atena sposta l'asse della persecuzione da Oreste ai cittadini di Atene, che diventano essi stessi, secondo questa logica, i colpevoli (*Eum.* 888-89).

Questo è il passaggio che dimostra il ruolo di Atene e l'inglobamento cittadino delle Erinni, dopo che sono state sconfitte e private del loro scopo dal verdetto dell'Areopago. Per armonizzare bene il tutto, Atena dice che a loro verrà attribuito un onore, a cui gli uomini dovranno essere fedeli per far prosperare con onestà la propria casa (*Eum.* 895).

Eschilo impone loro una rinuncia per riabilitarle in senso positivo e salvare le caratteristiche imprescindibili del loro essere: quello di essere guardiane che suscitano il rispetto e la paura della giustizia. Tali caratteristiche, infatti, sono evidenti nel testo e contraddistinguono le Erinni indipendentemente dalla loro 'trasformazione' in dee benevole. Le Erinni, infatti, combattono l'impurità (*Eum.* 313), hanno un compito stabilito dal destino (*Eum.* 335-42), sono capaci e memori del loro ruolo e per questo sono rispettate (*Eum.* 381).

In definitiva, benché vi siano continui chiaroscuri descrittivi, che dipingono i personaggi nella loro molteplice natura, nella tragedia di Eschilo si ha la percezione che le Erinni siano state ricreate due volte: la prima in base ad un modello umanizzato, mostruoso e negativo; la

seconda con un procedimento di canonizzazione che le rende quiete e benevole al volere di Atena e degli dèi nuovi e ufficiali.

Prima erano esseri tremendi e implacabili, dati però come ineluttabili, come agenti della *moira*; in seguito sono tramutate in mostri selvaggi e spietati, temuti e solo in parte riconosciuti (da Clitennestra e da Atena); infine, tramite una metamorfosi ufficializzante, diventano divinità benevole, a cui tutti devono venerazione.

Sono personaggi funzionali ad una grande e sfaccettata narrazione mitica, che contempla al suo interno l'idea che la catena dei crimini del *genos* debba essere spezzata e che una delle due parti in conflitto, vale a dire quella delle Erinni, che appartengono al mondo arcaico e sotterraneo, della notte e delle donne, debba essere sminuita e mostrarsi acquiescente (cfr. Adornetto 1987: 7), per essere adeguata alle nuove istituzioni della *polis*.

Alla luce dell'interpretazione proposta si deve aggiungere che tale materia mitica avrebbe avuto delle rielaborazioni alternative, già a partire dal V secolo con Euripide, nell'*Ifigenia in Aulide*²⁹ e nell'*Oreste* (408 a.C.). Infatti, nell'*Ifigenia in Tauride*, “quello che Eschilo aveva riscritto come

²⁹ “Di poco posteriore all'*Elena* [412 a.C.] e a essa abbastanza affine è l'*Ifigenia in Tauride*” (Albini 1999: 283).

allegoria del passaggio dal *genos* alla *polis*, viene rivisto, attraverso questi personaggi senza responsabilità e senza colpa, come menzogna e ricondotto nell'universo fantastico delle leggende, in cui il matricidio, a differenza che nella *polis*, non trova alcuna giustificazione” (Pontani 2002:470).

Quando la trama diventa inestricabile, compare Atena che prescrive ad Oreste di portare ad Ale, in Attica, la statua di Artemide, di fondarvi un tempio e di tributare un rito alla dea. Ad Atene troverà una seconda assoluzione, per trovare una salvezza definitiva dall'incubo delle Erinni.

Nell'*Oreste*, d'altro canto, si assiste ad una severa condanna del crimine del matricidio, che viene narrato nei particolari più strazianti, e che, infine, viene sanzionato dall'assemblea. I cittadini comminano la morte per i matricidi, Oreste e Elettra. La sorte di Oreste, tuttavia, muta anche alla fine di questo dramma per volere di Apollo, che appare in scena e gli impone l'esilio purificatorio, vaticinandogli l'assoluzione nel tribunale di Atene, come accade nell'*Orestea* di Eschilo, e infine il matrimonio con Ermione. In entrambe le rielaborazioni tragiche di Euripide si delinea una configurazione, per cui i crimini commessi sono

considerati inammissibili e non vengono risolti, se non tramite l'intervento esplicito di una divinità, che rimanda ad una risoluzione narrativa fantastica e magica, e quindi anche ambigua e meno ideologica.

4.4 Personaggi mitici e stati mentali: Erinni e allucinazione.

Quando ci troviamo in un luogo buio, nel quale delle luci filtrano dall'esterno in modo incerto, può capitare che si formino delle figure, a volte paurose, come se fossero sagome stilizzate di persone reali che aspettano di interagire con noi.

Quando percepiamo tali impulsi visivi proviamo per un attimo terrore, perché per quel breve istante li crediamo veri; poi la paura si dirada e riconosciamo l'illusione ottica.

Questo fenomeno, nel campo della psicopatologia clinica, potrebbe essere chiamato allucinosi. Quando invece le illusioni ottiche sono persistenti e condizionano in modo determinante pensieri e azioni del soggetto, che non riesce a guardarle criticamente, allora si parla di allucinazioni. V. Lusetti (2008) interpreta dal punto di vista medico e antropologico l'allucinazione come: "l'espressione di un reclutamento

esterno, ovvero ambientale, del soggetto, e di una sua inclusione, attraverso la tappa della messa in stato di allarme, in una qualche forma di normazione (sociale o genitoriale) di tipo ancestrale”.

Da questa interpretazione possiamo dedurre che la persona stessa che soffre di allucinazioni, piuttosto che rappresentare una mera battaglia interiore del tutto personale, riproduce invece, sia pur in modo personalizzato, impulsi dati dall'esterno, per sopportare ed esorcizzare lo *stress* esercitato dal gruppo umano d'appartenenza. Tali impulsi, che riecheggiano nella mente e nella memoria della persona, sono i valori sociali del gruppo, evocati a scopo difensivo³⁰.

Il quadro descrittivo che abbiamo preso in prestito dal campo della psicopatologia antropologica delinea l'allucinazione come fenomeno che avviene all'interno della persona, che dà nuovo significato all'insieme dei precetti di una società.

Stabilendo un nesso con lo studio di Dodds, possiamo riallacciarci al modo in cui agiscono i personaggi mitici dell'*Oresteia* e

³⁰ Lo stesso Lusetti (2008: 139) mette in luce il nesso allucinazione e delirio con Erinni e follia: “questo mito, in definitiva, sembra collegare le funzioni delle allucinazioni con quella dell'interiorizzazione, sotto forma della colpa, di un divieto di base... è interessante il nesso, assolutamente conforme alla clinica, che questo mito stabilisce tra le 'voci' di natura allucinatoria e lo sviluppo del delirio, ossia della 'pazzia' cui cadono soggetti coloro che vengono perseguitati dalle Erinni”.

aggiungere il parallelismo tra la convenzione sociale, da cui deriva lo *stress* etnico sull'individuo, che genera l'allucinazione, e la *moira*, la parte assegnata, il limite consentito, il raggio d'azione, oltre il quale deve esserci una punizione, l'Erinni, che scatena e trasmette la sua furia sul trasgressore.

I Greci avevano la capacità di esprimere e credere attraverso la letteratura ad una vasta gamma di dolori dell'anima, paure collettive e allucinazioni, che facevano agire sulla scena attraverso personaggi mitici con la naturalezza del realismo, usufruendo fino in fondo la loro potenza conoscitiva e comunicativa.

Nel mito le scelte, le riflessioni e le follie umane avvengono su uno sfondo divino, che interviene a modificarle. Le divinità rappresentano anche i valori sociali: in particolare le Erinni, come abbiamo visto, incarnano il concetto di limite, di giuramento e di vendetta e nell'*Oresteia* le vediamo agire, dapprima come vere e proprie allucinazioni, sul finale delle *Coefore*, e poi, nelle *Eumenidi*, come personaggi divini concreti.

Noi possiamo limitarci a registrare queste corrispondenze con i dati esperienziali delle discipline moderne, in questo caso della

storiografia e della psicopatologia, e riteniamo che in questo modo si possa, più che risolvere il problema interpretativo, delineare i caratteri e gli aspetti storici e antropologici messi in gioco, che sono irriducibili ad un'interpretazione univoca.

5. ECUBA

5.1 Ecuba nell'Iliade

Prima di Euripide Ecuba viene descritta come madre devota e premurosa nell'*Iliade* (6, 251-285), quando si prende cura del figlio Ettore invitandolo al riposo e a bere e viene incaricata di fare dei sacrifici ad Atena. Lì viene definita “dai bei doni”, (*epiodoros*). È presente nel libro XVI, da cui sappiamo che per Omero era figlia del frigio Dimante, e infine nel libro XXII, in cui la regina ha un ruolo di primo piano nel pregare Ettore di non combattere contro Achille e di rientrare in città. È il momento in cui Priamo ha appena rivolto il suo discorso a Ettore e si sta strappando i capelli per lo strazio di aver previsto la morte del figlio per mano di Achille.

Dall'altra parte gemeva la madre, versando lacrime,
e aperta la veste con una mano sollevava la poppa
e gli parlava piangendo parole fugaci:
“Ettore, creatura mia, rispetta queste, abbi pietà di me,
se la mammella t'ho dato, che fa scordare le pene:
ricorda, creatura cara, e l'uomo nemico allontana
stando qui fra le mura, non affrontarlo in duello,
crudel! Se mai t'uccidesse, ah ch'io non potrò

piangerti sul cataletto, figlio, io che t'ho partorito,
e neppure la sposa ricchi doni: lontano da noi
presso le navi argive ti strazieranno i rapidi cani
(Trad. R. Calzecchi Onesti)

Si scopre il seno di fronte a Ettore per dimostrargli il suo affetto e fargli ricordare di quando era un lattante, ma tutto ciò non basterà a distogliere Ettore dalla necessità del combattimento con Achille. Nelle *Coefore*, lo stesso gesto è compiuto di fronte al figlio anche da Clitennestra.

La valenza comune di questo atto doveva dunque essere riconosciuta e platealmente efficace di fronte al pubblico antico, così come rimane comunicativa tuttora grazie alla concretezza dell'immagine e al legame immediato che evoca nella mente umana. Il gesto è funzionale alla richiesta di pietà e di umanità, ma nei due testi assume intenti diversi, perché Clitennestra la usa come ultimo argomento per difendere se stessa, mentre Ecuba lo impiega per cercare di salvare la vita del figlio.

È dopo la morte di Ettore che il personaggio di Ecuba assume alcuni caratteri psicologici, che sembrano prefigurare gli sviluppi letterari

successivi e che forse hanno potuto suggestionare Euripide. Nell'ultimo libro dell'*Iliade*, nel momento in cui Ecuba teme per la vita di Priamo e vuole convincerlo a non andare nella tenda di Achille e a non voler a tutti i costi recuperare il corpo di Ettore.

Nelle parole di Ecuba, che cerca di persuadere lo sposo a piangere il figlio anche in assenza del suo cadavere, il dolore materno si trasforma in un feroce odio e in un sentimento di cieca vendetta contro Achille. Questo tipo di atteggiamento contro i nemici è testimoniato anche da Priamo, laddove si augura che Achille venga mangiato da cani e avvoltoi (*Il.* 22, 42), e appare nella cultura greca giustificato, in quanto rappresenta una compensazione del danno subito secondo il principio della corrispondenza tra crimine e pena. Secondo lo stesso punto di visione la regina troiana afferma le seguenti battute senza apparire bestiale o empia: "...così la Moira crudele per Ettore/ filò lo stame quando nasceva, quand'io l'ho partorito,/ che saziasse le rapide cagne, lontano dai suoi genitori/ presso un uomo feroce [Achille]: ma potessi il suo fegato/ mordere e divorarlo: sarebbe vendetta pel figlio" (*Il.* 24, 209-214. Trad. R. Calzecchi Onesti).

Attraverso l'immagine macabra di cibarsi del suo fegato, Ecuba considera l'uccisione di Achille, un'azione fatta in cambio (*tita erga*), vale a dire una pena e una vendetta, e agli occhi di un greco le parole di Ecuba contro Achille erano percepite come feroci, ma pur sempre giustificate. Ciò afferma ancora una volta come nella letteratura emergano evidenti le mentalità, gli impulsi e i valori del tempo in cui sono state scritte.

Rispetto ad Omero, in Euripide troviamo una differenza nell'albero genealogico e nella regione di provenienza di Ecuba. Ella infatti secondo Euripide è figlia di Cisseo, un re della Tracia, e non del frigio Dimante³¹.

Questa diversa genealogia è stata interpretata come la volontà dell'autore di mettere sullo stesso piano Ecuba e Polimestore, entrambi considerati traci, e quindi barbari agli occhi degli ateniesi del V secolo. Gli autori del V secolo risentono di una tendenza a vedere il mito secondo gli schemi mentali del loro tempo, che era contraddistinto da un movimento ideologico e politico creatosi all'indomani delle guerre greco-persiane e fondato sui concetti di superiorità dei greci sui barbari e sulla superiorità di Atene sulle altre *poleis* greche (Lanza...) Questa

³¹ In Apollodoro (*Biblioteca*, III, 12, 148) vengono accolte entrambe le genealogie, sia quella con Dimante, che quella con Cisseo.

considerazione preliminare testimonia un tratto di grande differenza tra la tragedia attica del V secolo, che risente del dualismo propagandistico tra greco e non greco, e i poemi omerici, in cui tra troiani e achei non vi sono differenze di usanze, di valori e di leggi.

5.2 L'*Ecuba* di Euripide: trama, personaggi e temi.

La datazione della tragedia al 425 o al 424 a.C. emerge da informazioni che traiamo dall'interno dei testi antichi, in particolare dalle *Nuvole* (versi 1165-1166) di Aristofane, risalente al 423 a.C, in cui vi è la parodia dei versi 171-174 dell'*Ecuba*, e dalle *Storie* di Tucidide (*Thuc.* III, 104), in cui ricorre la menzione delle celebrazioni delle feste Delie, la cui cronologia corrisponde al 426 o al 425, e a cui, secondo gli studiosi, vi è un'allusione nei versi 462-465 dell'*Ecuba*. Anche Collard (1991) che non ritiene decisivi i riferimenti cronologici testuali, è concorde nel ritenere che la tragedia appartenga al primo periodo della guerra del Peloponneso, per motivi strutturali e contenutistici (così anche Battezzato 2010). Il contenuto della tragedia è evidentemente legato alla riflessione sugli effetti della guerra e sembra riferirsi direttamente all'Atene della

guerra peloponnesiaca, nel periodo successivo alla morte di Pericle, quando il governo della città era caduto in mano a politici meno capaci o a veri e propri demagoghi.

La scena dell'*Ecuba* è posta nel Chersoneso Tracico, dove appare come primo personaggio lo spettro di Polidoro, il figlio di Ecuba, che narra il prologo. La scena avviene dopo che la città di Troia è stata presa, quando la vittoriosa armata greca compie il viaggio di ritorno ed è costretta ad approdare sulle coste della Chersoneso a causa dell'apparizione di Achille, che richiede una vittima sacrificale, per essere onorato. Polidoro ha lasciato il suo corpo e si è diretto all'accampamento greco per chiedere di essere sepolto, perché nella tenda di Agamennone vive sua madre Ecuba, la quale avverte la sua presenza, come un sogno e un presentimento di morte, da cui viene impaurita e svegliata.

Ecuba è una vecchia regina, ridotta in schiavitù, che vive nel campo acheo in mezzo ad altre schiave, ed è il primo personaggio in carne ed ossa a parlare sulla scena. A lei l'autore farà affrontare il peso dei crimini narrati in questa tragedia. La scelta di focalizzare l'attenzione su una persona che ha perso tutto e la sua libertà a causa della guerra

testimonia ancora una volta la cupa prospettiva con cui l'autore vuole raccontare la guerra.

Nell'*Ecuba* di Euripide la richiesta di onori e giustizia proviene, da una parte, dall'assemblea militare greca che deve onorare Achille, il suo più forte soldato caduto in battaglia, dall'altra parte, proviene da Ecuba che deve assicurarsi che l'assassinio del figlio Polidoro non rimanga impunito. Assistiamo dunque a due tipi di categoria sociale molto diversi, da un lato i militari vittoriosi, dall'altro lato una regina divenuta schiava. Tutte e due le parti sentono la necessità di assolvere ad un dovere morale e sociale.

L'assemblea militare deve celebrare il *kleos* del defunto in guerra più eccellente, e in questo modo onorare e rispettare simbolicamente tutti i caduti di guerra e tutti i vivi che hanno subito lutti a causa della guerra, la regina troiana deve invece punire un ex alleato di guerra attraverso la vendetta personale a causa dell'uccisione del proprio figlio e del tradimento dell'ospitalità rituale, la *xenia*.

Occorre notare fin da subito che, a differenza di quanto accade in altri testi, come ad esempio nell'*Oresteia*, in cui sono presenti gli dèi Apollo e Atena, anche come personaggi, nell'*Ecuba*, a imporre il motore

dell'azione drammatica e a influire sulle scelte dei personaggi, sono i fantasmi, sotto forma di sogno o apparizione, prima quello di Polidoro, che appare in scena nel prologo, poi quello di Achille, di cui si narra nella parodo. Tra questi due fantasmi vi è una sostanziale differenza, sia nell'aspetto - Achille appare in armi d'oro, mentre Polidoro è nudo - sia nel tipo di richiesta, l'uno richiede il sacrificio di Polissena, che appare superfluo e immorale, l'altro necessita la celebrazione degli onori funebri, un atto dovuto, a cui è connessa anche la necessità della sanzione per un traditore dell'ospitalità. In un mondo in cui le divinità sono assenti, ha ancora più rilievo l'iniziativa umana, messa in luce, però, nel suo condizionamento da altri agenti esterni, i fantasmi appunto, che rimandano a loro volta a valori collettivi divini e civili, ma non esenti da crudezza e ambiguità.

Del resto i fantasmi sono frequenti nella tragedia greca ed appaiono in sette delle trentatré tragedie conservate. Su questo tema si veda ad esempio gli articoli di Domenico Bassi, "I sogni nei tragici greci", *Aevum*, N°3, Tomo XVII, 1943, pp. 237-241 e di Caterina Barone "L'apparizione dello spettro nella tragedia greca", *Aufidus* 1999 13 n. 37, pp. 7-44. Nel teatro greco il fantasma può manifestarsi spontaneamente,

come nel caso di Polidoro e Achille, nell'*Ecuba*, oppure può essere evocato, come nel caso del gran re Dario, nei *Persiani* di Eschilo.

Già nell'*Iliade* vi è un precedente nell'apparizione del fantasma di Patroclo ad Achille (ll. 23, 65-101), mentre nelle *Storie* di Erodoto (5,92) è testimoniata la presenza di un celebre luogo dove si evocano i morti, *nekyomanteion*, ad Efira, in Tesprozia, dove era avvenuta l'evocazione del fantasma della moglie di Periandro, Melissa, da lui stesso assassinata.

Il quadro poetico della tragedia che comprende spettri che aleggiano e esseri umani che prendono decisioni e uccidono, rappresenta in modo significativo la brutalità e le degenerazioni della guerra che Euripide vuole evidenziare al suo pubblico. È per questo che nel prologo della tragedia vengono fin da subito menzionati tre crimini di efferata empietà, l'uccisione di Priamo sugli altari degli dèi da parte del figlio di Achille, l'uccisione di Polidoro ad opera del suo ospite trace Polimestore, e infine verrà predetta la morte di Polissena sulla tomba di Achille.

L'autore pone all'inizio del dramma il ricordo e l'immagine di questi assassini, per sottolineare la violenza della guerra e la sua capacità di far scaturire gli istinti peggiori.

In questo contesto anche il sogno è un fattore di primo piano. Mentre i fantasmi agiscono come motore dell'azione e riferimento ai valori civili e politici dei greci, il sogno ricorre per descrivere il pensiero e la paura di Ecuba e per prefigurare la violenza degli avvenimenti successivi.

Come accade nell'*Oresteia* per il sogno di Clitennestra, in cui la regina sogna di allattare una serpe che alla fine la punge, sembra che attraverso il sogno l'autore tragico voglia dissimulare la violenza (Treu, 2006) degli eventi che devono ancora accadere, come se fosse un racconto preventivo del crimine. A questo riguardo, si ricorda che nella tragedia i crimini non potevano essere rappresentati in scena per motivi religiosi e venivano puntualmente raccontati da un personaggio funzionale a tale scopo, di solito un messaggero.

Nell'*Ecuba*, per esempio, questo ruolo è svolto da Taltibio, che ha il compito di raccontare ad Ecuba la morte di Polissena. Il sogno si riallaccia a questa funzione visiva e narrativa di fatti tremendi. Il sogno di Ecuba è raccontato in una parte del prologo, la cui autenticità è

discussa ³² (*Hec.* 73-97), ha come oggetto una visione in cui sono presenti in modo poco definito sia Polidoro che Polissena, e poi una descrizione di una immagine simbolica, in cui una cerva, che si aggrappa alla regina in qualità di supplice, viene sgozzata dagli “artigli sanguinosi” di un lupo ³³ e dopo essere stata portata via improvvisamente dalle ginocchia della regina. Secondo Devereux (1976), nel racconto di questo sogno avviene un processo di “condensazione”, tale per cui la cerva simboleggia la vittima sacrificale e la creatura innocente, e quindi non solo la figlia Polissena, ma anche il figlio Polidoro, in quanto entrambi saranno uccisi ingiustamente e barbaramente.

Come si è visto, Ecuba entra in scena subito dopo il prologo, chiama in aiuto le schiave troiane e incomincia a raccontarsi il sogno a causa del quale si è svegliata impaurita, se lo chiarifica e viene pervasa da oscuri presentimenti. Teme per Polidoro e per Polissena, perché li ha sognati, e perché ha visto una cerva sgozzata da un lupo e infine anche lo spettro di Achille che chiedeva in suo onore il sacrificio di una troiana. Dalla parodo del Coro che rappresenta la risposta alle

³² Per le riserve e le chiarificazioni sui dubbi di ordine metrico e contenutistico sui versi 73-77 e 90-97, si vedano Méridier 1927, Daitz 1973, Diggle 1984 e Barone 1999.

³³ “Questo è un lupo in un sogno, che usa le sue zampe come mani” Gregory 1999, 56.

preoccupazioni della regina, si viene a sapere che proprio Polissena è stata scelta come offerta sacrificale, perché il fantasma di Achille, apparso sul suo tumulo, lo ha richiesto. L'assemblea militare greca si è riunita e ha deciso di concedere il sacrificio al più forte dei loro guerrieri morto in battaglia.

Il voto è stato influenzato da Odisseo, ma anche da Acamante e Demofonte, “i due figli di Teseo, germogli di Atene”. Il ruolo di Demofonte e Acamante fanno parte di un mito che non viene menzionato nell'*Iliade*, né nell'*Odissea*, ma che doveva essere diffuso già prima di Euripide, perché lo si ritrova negli argomenti di un altro poema del ciclo, *La presa di Troia*, nei poeti lirici Ibico e Simonide e nella tragedia perduta “Polissena” di Sofocle; in aggiunta, come evidenzia Judith Mossman (1995), vi è una testimonianza iconografica su una coppa a figure rosse del pittore di Brygos, datata inizio V secolo e conservata al Louvre (G 152). Sul vaso vi è rappresentato Acamante che porta via Polissena, la quale tiene lo sguardo rivolto verso Priamo e Astianatte che vengono uccisi da Neottolemo. Il riferimento ai due eroi ateniesi è dovuto alla volontà dell'autore di mettere in luce il probabile punto di vista del pubblico ateniese e in questo modo di trattare la

vicenda mitica per interpretare fatti di attualità coinvolgendo in prima persona i cittadini di Atene. I rimandi all'attualità e le deformazioni propagandistiche attuate sulle storie del mito sono presenti anche in altri punti, come ad esempio, quando si afferma che Achille è morto combattendo per la patria, alludendo ad una guerra di difesa, quando invece la guerra di Troia nel mito è una guerra di attacco. Questi esempi ci autorizzano ad osservare la caratteristica propria dei poeti di proiettare sul mito le idee e il dibattito politico contemporaneo. Come sottolinea Giuseppina Basta Donzelli (2001):

Nel teatro euripideo i due Teseidi sono i sovrani di Atene protettori degli Eraclidi nell'omonimo dramma di alcuni anni anteriore all'*Ecuba*, gli *Eraclidi* appunto. Si tratta di una tragedia politica in cui si sviluppa il tema della benefica protezione accordata da Atene ai supplici e ai deboli. In questo tema si è riconosciuto uno schema propagandistico a sostegno della politica ateniese dell'epoca di Pericle, ma esso ebbe lunga e duratura vita, come è testimoniato non solo nelle tragedie 'politiche' del teatro euripideo (oltre che negli *Eraclidi*, esso fu trattato anche nelle *Supplici*, tragedia di qualche anno posteriore all'*Ecuba*, di cui protagonista è Teseo, protettore dei diritti delle madri dei guerrieri caduti a Tebe), ma divenne un vero e proprio topos letterario, essendo utilizzato anche dagli storici e poi dagli

oratori del IV secolo negli *Epitafi* in onore dei caduti per la patria.

Il compito di prelevare Polissena e portarla al sacrificio è affidato ad Odisseo, che nel primo episodio (154-443) si reca da Ecuba e con lei intrattiene il primo dialogo, ispirato al modello dei dibattiti tribunali, da cui emergono le considerazioni sul tema della giustizia e i valori sociali posti in gioco e sviluppati nel corso dell'intero dramma. La regina troiana vuole a tutti i costi convincere il re greco a non immolare la figlia, per questo motivo, come primo argomento, gli ricorda che gli ha salvato la vita, quando era venuto in missione segreta a Troia, e che ricambiarle il favore è un atto di riconoscenza personale obbligatorio, quello che i greci definivano *charis*, letteralmente "la grazia", che sottendeva al vincolo di *philia*, vale a dire l'amicizia reciproca. Di fronte a queste parole Odisseo non si scompone, ma ammette di essere ancora in vita grazie alla regina troiana.

A questo punto inizia un discorso prolungato di Ecuba, in cui ella afferma che il sacrificio umano non è una necessità, perché la tradizione vuole che siano gli animali ad essere sacrificati, e che, se si vuole concedere l'ingiustizia del sacrificio di un essere umano, sarebbe più

conforme alla situazione portare all'altare Elena, la quale, in primo luogo, è la vera causa della morte di Achille, e, in secondo luogo, eccelle in bellezza e quindi rappresenterebbe nel modo migliore una vittima eccellente, se di questo si sente il bisogno.

Dopo questa riflessione sulla giustizia, che sembra risentire della capziosità delle scuole di retorica del tempo, Ecuba ritorna sugli argomenti forti, cioè sulla *philia* che la lega a Odisseo e sul fatto che Polissena è per lei “città, nutrice, bastone, guida della strada”. Quest'ultimo argomento, in quanto affermato da una donna per una donna, sembra far risuonare un aspetto fondamentale della vita femminile della Grecia antica, cioè quello di trovare riconoscimento sociale solo nella famiglia e tra persone dello stesso genere, che condividevano dunque gli stessi diritti. Quello del riconoscimento femminile e della genealogia è un tema che si ritrova anche nel legame Clitennestra-Ifigenia, ed è una delle accuse che Clitennestra muove ad Agamennone è di aver spezzato questo legame.

L'argomentazione della regina troiana termina appellandosi alla legge greca sui delitti di sangue e facendo notare ad Odisseo, che un tale favore è in suo potere farlo, perché detiene il prestigio necessario

per essere ascoltato dall'assemblea. Osserviamo come comincia il dialogo tra Odisseo ed Ecuba e qual è il primo discorso di Ecuba.

ODISSEO

Tu, donna, io credo che tu sappia la decisione dell'esercito, la risoluzione che è stata approvata, ma lo stesso la dirò: gli Achei hanno deciso di uccidere tua figlia Polissena in sacrificio su un tumulo alto della tomba di Achille. Ordinano a noi di scortare e accompagnare la fanciulla; sovrintenderà a questo sacrificio il figlio di Achille, e ne sarà il sacerdote. Tu sai quindi quel che devi fare: non farti strappare da lei con la forza, non venire alle mani con me, non lottare. Riconosci la forza dei tuoi mali di adesso. Anche in mezzo alle sventure è saggio avere buon senso.

ECUBA (*a sé*)

Una lotta mi aspetta, una lotta cruciale, a quello che sembra, piena di gemito, non vuota di pianto; e io non sono morta quando era meglio morire per me: ora lo capisco. Zeus non mi ha fatto morire, ma continua a tenermi viva, per farmi vedere dolori che superano ogni volta i dolori di prima. (*ad Odisseo*) Se è permesso a una schiava rivolgere a uomini liberi domande che non portino dolore, che non pungano i loro cuori, bisogna che da te sia stato detto, e che tu ascolti noi che ti chiediamo queste cose.

ODISSEO

Chiedi, ti è concesso: il tempo io non te lo nego.

ECUBA

Hai in mente la volta che venisti a Troia come spia? Il tuo aspetto era orribile. Eri coperto di poveri stracci, e dagli occhi ti stillavano gocce di sangue sul mento.

ODISSEO

Sì: toccò il profondo del mio cuore.

ECUBA

E ti riconobbe Elena, e lo disse solo a me?

ODISSEO

Ci ricordiamo di aver corso un grande pericolo.

ECUBA

E mi supplicasti disperato, toccandomi i ginocchi?

ODISSEO

Moriva la mia mano nel tuo peplo.

ECUBA

Eri allora mio schiavo; ti ricordi che dicesti?

ODISSEO

Discorsi, invenzioni, parole: non volevo morire.

ECUBA

Non ti salvai forse? Non ti feci uscire dal paese?

ODISSEO

È per questo che ora io vedo la luce del sole.

ECUBA

E questo non dimostra il tuo squallore, se proponi il sacrificio? Hai ricevuto da me i favori che tu dici, e non fai nulla per noi: anzi, ci fai tutto il male che puoi. Voi cercate gli onori dati a chi parla alle folle – quanto è ingrata la vostra razza, demagoghi. Ah, se io potessi non conoscervi! A voi non importa di far male a degli amici, se soltanto riuscite a dire qualcosa per far piacere alle masse. Che trovata pensavano che fosse, votare la morte per questa ragazza? È forse la necessità che li spinge a fare un sacrificio di esseri umani sulla tomba, dove invece sono i buoi che bisogna immolare? Oppure, se Achille vuole punire con la morte chi l'ha fatto morire, ha ragione a puntare la condanna su di lei? Lei non gli ha fatto nulla di male. Era Elena la vittima che lui doveva domandare sulla tomba: è lei che lo ha ucciso, e l'ha fatto venire qui a Troia. Se invece è una prigioniera speciale che deve morire, qualcuno che spicchi per bellezza, non tocca a noi questo vanto: la figlia di Tindàreo è quella che più si nota per fascino, e le sue colpe non sono meno gravi delle nostre, come abbiamo dimostrato. Questo è quanto io dico, lottando sulla base dell'idea di giustizia; ora ascolta quello che tu devi darmi in cambio quando io te lo chiedo. Mi hai supplicato in ginocchio, tu stesso lo dici, toccando la mia mano e questa vecchia mia guancia. La tua guancia e la tua mano io tocco, pregandoti in cambio; ti richiedo indietro il favore di allora e ti supplico: non strapparmi mia figlia dalle braccia, non portatela a morire, i morti sono già abbastanza. Lei è la mia gioia, il mio oblio dei dolori, la

mia consolazione in cambio di così tanto: lei è per me città, nutrice, bastone, guida della strada. Chi comanda non deve comandare ciò che non si deve; la vostra fortuna non pensate di averla per sempre. Anche io una volta ero qualcuno, ma ora non sono più nessuno: un giorno è bastato a strapparmi tutte quante le ricchezze. Tu, caro volto, mento che io supplico, abbi pietà di me, abbi compassione: vai dall'esercito dei Greci, persuadili che è odioso uccidere donne che prima, pur avendole strappate dagli altari, avete risparmiato, donne di cui avete avuto compassione. Sui delitti di sangue voi avete una legge uguale per tutti, per uomini liberi o schiavi. Il tuo prestigio, se anche tu dovessi fare un discorso cattivo, il tuo prestigio da solo, non mancherà di persuadere: lo stesso discorso ha ben diverso valore se viene da gente che non gode di stima, o da una persona che ha grande reputazione.

Hec. 218-295.

A questo discorso Odisseo ribatte affermando che è pronto a ricambiare il favore ricevuto e in questo modo a mantenere fede alla loro *philia*, salvando la vita di Ecuba, ma non quella della figlia, tanto meno se richiesta da Achille. I greci infatti, prosegue Odisseo, a differenza dei barbari, sanno onorare degnamente i propri caduti. Il

primo episodio del dramma si conclude con la scena in cui Polissena viene prelevata e portata via da Odisseo.

Dal messaggero Taltibio, all'inizio del secondo episodio apprendiamo che Polissena è stata sgozzata sul tumulo di Achille da Neottolema.

Nel terzo episodio (657-904) Ecuba apprende la fine Polidoro, l'altro suo figlio, che era stato affidato molto tempo prima, quand'era ancora bambino, a Polimestore, re dei Traci alleato dei troiani. Il corpo nudo e senza vita di Polidoro viene trovato sulla spiaggia e portato alla tenda di Ecuba, velato senza che sia stato ancora riconosciuto. Dopo aver pensato che si trattasse del cadavere di Polissena, la regina riconosce nel cadavere il figlio Polidoro. Dal prologo della tragedia, che è impersonato dal fantasma di Polidoro stesso, abbiamo già saputo che è stato ucciso dall'ospite e alleato paterno, Polimestore, e poi gettato in mare, dove da tre giorni viene trasportato dai flutti "senza pianto e senza tomba".

I legami affettivi che sostengono la vecchiaia della regina sono stati recisi. Tuttavia Ecuba, anziché ripiegarsi passivamente su se stessa, decide di mettere in atto la macchina della vendetta. Per vendicarsi del

proprio figlio, non si rassegna a tentare di nuovo la sorte chiedendo collaborazione ad Agamennone. Questo passaggio, da vittima afflitta dalla disgrazia e dal presentimento di nuove sciagure a mente feroce che architetta lucidamente la propria vendetta, nella vicenda drammatica è uno snodo importante, che avviene ai versi 684-687, quando Ecuba afferma di incominciare da zero un canto, che “è definito ‘bacchico’, inviato da un demone vendicatore, una delirante melodia dionisiaca ispirata da una divinità maligna e vendicativa che le sconvolge l’anima” (Andò 2013). La novità di questo modo melodico (*nomos*) è ancora più evidente, se lo si confronta con la monodia iniziale. Nel prologo, infatti, laddove avviene la prima manifestazione del carattere (*ethos*) del personaggio, Ecuba attraverso ad un lamento contemplativo e ad un’invocazione a Zeus, alla notte, alla Madre terra, che corrisponde ad un *melos goeron*, proprio dei canti rituali durante le cerimonie di lutto, appare affranta dal dolore e in preda a nuovi presagi di morte, ma non intraprendente e decisa a vendicarsi brutalmente.

Il fatto che si assista a due parti della tragedia così distinte, nell’*ethos* della protagonista e nella diversità dei crimini commessi e delle vittime coinvolte, sembra segnalare una mancanza di unità della

tragedia, ma ciò è stato contrastato da più parti, con esempi di lettura del dramma inteso come unitario dal punto di vista tematico e argomentativo. Per esempio Valeria Andò illustra due tipi di violenza presenti nel testo: la violenza sacra da parte dell'esercito greco su Polissena, la violenza criminale di Polimestore su Polidoro.

La sua violenza [di Polimestore] dunque, ed è questo che mi pare emerga e che vorrei sottolineare come elemento di continuità all'interno della tragedia, si iscrive all'interno delle dinamiche e degli effetti della guerra. È come se, cioè, la distruzione militare di una città col carico di morte che comporta contenesse strutturalmente il rischio di degenerazione dei legami sociali. In guerra e a seguito di essa può diventare ammissibile lo stravolgimento dei codici comportamentali. Le regole di ospitalità sono sacre, è vero, sembra dirci Euripide, ma dopo una guerra di distruzione diventa possibile violarle, e fare prevalere altre logiche, di tipo individualistico e non comunitario, prima fra tutte la logica del profitto economico e del guadagno personale (Andò 2013: 64).

La studiosa prosegue con la citazione del passo di Tucidide (III 82), in cui lo storico definisce la guerra, o *polemos*, un maestro di violenza, *biaios didaskalos*.

Anche Collard (1991) legge il dramma come unitario definendolo “tragedy of loyalties”: nella tragedia, infatti, si assiste ad una serie di atti lealtà o di doveri morali che una parte deve all’altra: l’esercito greco nei confronti di Achille, Agamennone nei confronti di Ecuba; così come rientrano in questo ragionamento anche le azioni di lealtà discussa, come avviene nel rapporto tra Odisseo e Ecuba, oppure di lealtà mancata, come si riscontra nel caso di Polimestore nei confronti di Ecuba.

Nel terzo episodio Ecuba rivolge ad Agamennone un discorso, in cui vi è una riflessione sul *nomos*, sulle leggi, intese come garanzia dell’ordine sociale e di fede negli dèi. L’argomento principale riguarda infatti l’ospitalità sacra che è stata infranta da Polimestore. Un tale crimine non può rimanere impunito, soprattutto agli occhi di un greco. Ma vi è anche un secondo argomento: Cassandra, la sorella di Polidoro, che è diventata concubina di Agamennone. Ecuba evidenzia il coinvolgimento affettivo di Agamennone equiparando Cassandra a sua

moglie, e gli ricorda che fare del bene a Polidoro è come fare del bene ad un parente e che, se non ne tenesse conto, potrebbe avere problemi con Cassandra durante le notti d'amore. Con i seguenti passi si vogliono evidenziare i punti in cui emerge l'intraprendenza e la sapienza argomentativa della regina troiana.

ECUBA

Ma ascolta perché mi sono gettata ai tuoi piedi. Se ti pare che le mie sofferenze siano conformi alla legge divina, allora cercherò di sopportarle. Se ti sembra il contrario, vendicami del mio alleato e amico che è giunto al colmo dell'empietà: non ha avuto paura di chi sta sotto terra, né di chi sta in cielo, e ha commesso una colpa che il colmo dell'empietà [...]

Sì, noi siamo schiavi, e senza potere, forse: ma gli dèi il potere ce l'hanno, e ce l'ha la legge, che governa gli dèi. È grazie alla legge che crediamo agli dèi, e viviamo distinguendo tra il bene e il male. Se la Legge, venendo a dipendere da te, verrà annientata, e non pagheranno le loro colpe coloro che uccidono gli ospiti, o saccheggiano i templi degli dèi, non c'è giustizia nelle cose umane. [...]

E sì, forse è una parte inefficace del discorso questa, usare Afrodite come un argomento, ma verrà detta lo stesso: al tuo fianco dorme mia figlia, la profetessa, quella che i Frigi chiamano

Cassandra. In che considerazione terrai le notti d'amore, mio signore? O che favore trarrà mia figlia dai dolcissimi abbracci del letto, e quale io da mia figlia? Dall'oscurità e dagli incanti notturni viene il favore più grande per i mortali. Ascolta dunque, ora. Vedi quest'uomo qui, morto? Se tu fai qualcosa per lui, fai un favore a un tuo parente. Solo una cosa manca al mio discorso. Ah, se potessi avere la voce nelle braccia, e nelle mani, e nei capelli, e nelle gambe con cui cammino, per un artificio di Dedalo o di qualcuno degli dèi, e queste mie membra potessero tutte insieme aggrapparsi alle tue ginocchia a piangere, a implorare con ogni possibile discorso. Sovrano, luce grandissima per i Greci, lasciati persuadere, offri a questa vecchia la tua mano punitrice; se anche lei non conta nulla, tu aiutala lo stesso. È il dovere di chi è nobile servire la giustizia, e perseguire i malvagi sempre e in ogni luogo.

Hec. 787-792; 798-805; 824-845.

L'argomento che chiama in causa l'*eros* di Cassandra sembra il più incisivo su Agamennone. A ciò si unisce l'invocazione alla Persuasione (*Peitho*), che dovrebbe riunire tutte le membra di Ecuba per abbracciare le ginocchia di Agamennone, nel gesto di supplica. Il discorso si chiude con una massima sul dovere di ricercare la giustizia sempre e ovunque da parte dell'uomo nobile.

Il re dei greci non vuole mischiare la morale aristocratica con quella dell'esercito, la vita privata con la sfera pubblica, per questo motivo dichiara di non voler rischiare di perdere credibilità di fronte al popolo – dal quale sembra dipendere *in toto* il suo prestigio -, e perciò tentenna ancora. A questo punto Ecuba usa in modo rovesciato un celebre argomento dell'ideologia democratica. “Ah, non c'è nessuno dei mortali che sia libero: infatti o è schiavo del denaro, o della sorte, oppure la moltitudine dei cittadini o i testi scritti delle leggi gli impediscono di comportarsi nel modo che ritiene”. Quindi gli propone di essere solo un testimone e di non prendere parte all'azione ed è emblematico come conclude il discorso dicendo ad Agamennone *tharsei* (875), “stai tranquillo”, presupponendo e dimostrando la sua superiorità d'animo. La stessa parola è stata utilizzata da Polissena (345) nel dialogo con Odisseo, prima di offrirsi liberamente al sacrificio ³⁴ Agamennone le chiede come intende agire ed Ecuba gli risponde

³⁴ Su questo tema si veda ad esempio Daitz (1971), Andò (2013).

affermando che saranno le donne troiane in massa (*ochlon*) a portare a compimento la punizione, così come fecero le Danaidi³⁵ e le Lemnie³⁶.

Il dialogo si conclude con Ecuba che ordina ad Agamennone di dire a Polimestore di recarsi da lei insieme a suoi figli, perché ha dei segreti da svelargli, che anche loro devono sapere. Alla fine Agamennone asseconda Ecuba, collabora con lei lasciandola agire, con prudenza augurandosi che vada tutto bene.

Dopo gli accordi con il re dei greci, Ecuba mette in pratica il suo piano. Invita Polimestore e i suoi figli per un incontro con il pretesto di rivelargli un segreto sulle ricchezze dei troiani. Polimestore le crede, entra solo con i figli, senza guardie, nella tenda di Ecuba, e lì viene braccato e accecato con le fibbie, dopo aver visto i propri figli morire sotto i colpi delle troiane.

A questo punto ha luogo un arbitrato tra Polimestore, che rientra in scena accecato, e Ecuba. Il giudice è Agamennone.

³⁵ Le figlie di Danao, poiché furono costrette a sposare i loro cugini, figli di Egitto, si ribellarono e uccisero i loro mariti, fatta eccezione per Ipermestra. La vicenda è narrata nelle *Supplici* di Eschilo.

³⁶ Le donne di Lemno, isola non lontana dalla città di Troia, avevano ucciso tutti i loro mariti, che avevano preso con sé delle concubine. Allusione a questo mito è presente nelle *Coefore* (631-34) di Eschilo e in Erodoto VI 136-39.

Polimestore vuole giustizia perché Ecuba è una schiava e lui un alleato, che ha ucciso Polidoro perché era un nemico dei greci; Ecuba rivendica la sacralità dell'ospitalità e denuncia la malafede di Polimestore, che, se avesse ritenuto Polidoro un nemico, avrebbe dovuto ucciderlo prima della caduta di Troia, e non dopo, per accaparrarsi l'oro. Inoltre Polimestore è e rimane un barbaro; quest'ultimo argomento viene utilizzato da Ecuba in modo simile a come lo aveva utilizzato Odisseo contro di lei.

POLIMESTORE

Parlerò, allora. Tra i figli di Priamo ce n'era uno, il più giovane, Polidoro, figlio di Ecuba, che Priamo suo padre mandò via da Troia e mi diede da allevare in casa mia, sospettando, a quanto pare, che Troia sarebbe caduta. L'ho ucciso. Ascolta [rivolto ad Agamennone] perché l'ho ammazzato, come ho fatto bene, e con quale previdenza intelligente. Temevo che il ragazzo, se fosse sopravvissuto come tuo nemico, avrebbe radunato e fondato Troia ancora una volta; e allora gli Achei, e allora gli Achei sapendo che uno dei figli di Priamo era vivo, avrebbero di nuovo radunato un esercito contro la terra dei Frigi, e avrebbero poi calpestato queste pianure della Tracia per saccheggiarle: e i vicini dei Troiani avrebbero sopportato la rovina di cui proprio ora, o

sovrano, siamo vittime. Ecuba però scoprì il destino di morte di suo figlio, e mi invitò con questo pretesto: che mi avrebbe svelato dove erano nascosti ad Ilio gli scrigni dell'oro dei figli di Priamo. Da solo, insieme a miei figli, mi fece entrare nella tenda, perché nessun altro lo sapesse. Mi siedo a metà del letto, piegando le gambe a riposo, e le fanciulle, tante, presero posto, a sinistra alcune, le altre di là, come di fianco ad un amico dei Troiani, e elogiavano le mani tessitrici degli Edòni, esaminando ai raggi del sole questo manto. Altre invece ammiravano i miei giavellotti traci, e mi spogliarono del mio doppio armamento. Quelle che erano madri, tenevano tra le braccia i miei bambini, passandoseli di mano in mano, per allontanarli da loro padre. E poi, non lo crederesti, dopo la bonaccia dei saluti, da non so dove all'improvviso da in mezzo ai loro pepli loro prendono le spade, colpiscono i bambini; e delle altre come polipi, afferrano le mie braccia e le mie gambe, le bloccano: volevo soccorrere i miei figli, ma se alzavo il capo mi trattenevano per i capelli, se invece muovevo le braccia - niente, così tante erano le donne, non ottenevo niente, disgraziato. E alla fine (sofferenza che supera la sofferenza) compiono l'orrore: prendono le fibbie, colpiscono, insanguinano le povere pupille dei miei occhi. Poi fuggono via, per la tenda. Io balzo in piedi, inseguo come un bestia le cagne macchiate di sangue, tasto tutte le pareti come un cacciatore, colpisco, percuoto. Questo è quello che ho sofferto per aver cercato di farti un favore, Agamennone, cioè

per aver ucciso un tuo nemico. Per non fare troppo lungo il mio discorso, se qualcuno degli uomini di un tempo ha parlato male delle donne, o ne parla male ora, o sta per farlo, tutti questi insulti io li posso riassumere e dico: non la nutre né il mare né la terra, una razza come questa; chi la incontra lo sa.

CORO

Non prendere troppa baldanza e non accusare, a causa di quello che hai sofferto, tutta la razza delle donne, sommandole insieme così. [Ce ne sono molte di noi: alcune sono oggetto di malevolenza, altre sono nel numero delle malvagie.]

ECUBA

Agamennone, bisognerebbe che la lingua degli uomini non avesse mai più forza dei fatti. Se uno ha agito per bene, dovrebbe dir bene, se male, i suoi discorsi dovrebbero essere viziati da difetti, e non dovrebbe mai poter riuscire a parlare bene di azioni ingiuste. Sono intelligenti uelli che hanno scovato queste astuzie, ma non riescono ad essere intelligenti fino alla fine, e vanno incontro alla loro rovina: non ce n'è uno che sia sfuggito. Quello che riguarda te, l'ho detto in questo mio esordio. Ora vengo a quest'uomo, e rispondo ai suoi discorsi: ai tuoi discorsi, Polimestore, tu che dici di aver ucciso mio figlio per risparmiare agli Achei una doppia fatica, e per favorire Agamennone. Ma prima di tutto, disgraziato, la razza dei barbari non c'è modo che diventi mai amica dei Greci, né lo potrebbe. E qual era il favore che eri così desideroso di ottenere? Imparentarti con qualcuno?

O eri della loro famiglia? O quale altro motivo avevi? Forse perché avrebbero distrutto i prodotti della terra? Ritornati qui sulle loro navi? Chi pensi che ci creda? L'oro, se solo tu volessi dire la verità, è stato l'oro a uccidere mio figlio, e il tuo desiderio di guadagno. Spiegami un po' questa cosa: come mai quando Troia prosperava, le mura circondavano ancora la città, e Priamo era vivo, e la lancia di Ettore florida, perché se davvero volevi fare un favore a costui, perché non l'hai ucciso allora mio figlio, quando lo avevi in casa per allevarlo? Perché non sei andato dai Argivi a consegnarglielo vivo? Ma appena il nostro sole tramontò, appena il fumo annunciò che la cittadella era presa dai nemici, tu hai ucciso l'ospite che era venuto al tuo focolare. E non solo: ascolta adesso come si svela la tua meschinità. Se davvero eri amico degli Achei, l'oro che ammetti di avere come non tuo proprio, ma da lui, l'avresti dovuto regalare e portare a loro che erano in ristrettezze, per così tanto tempo lontani dalla patria. Ma tu nemmeno adesso hai il coraggio di mollare la presa, e persisti a tenerlo in casa tua. Certo se tu avessi allevato mio figlio come dovevi fare, e gli avessi salvato la vita, ora si parlerebbe bene di te: infatti è nelle disgrazie che si vedono più chiaramente i buoni amici. La prosperità gli amici se li sa procurare da sola. Se a te fossero venute a mancare le ricchezze, e mio figlio fosse stato in buona sorte, lui sarebbe stato per te un grande tesoro. Ora tu non hai lui che ti sia amico, e il vantaggio che ti poteva dare l'oro è andato, i tuoi

figli sono morti, e tu stai come stai. E a te, Agamennone, io dico che se giudichi in suo favore, apparirai meschino: faresti del bene a un alleato che non rispetta gli dèi, che non è leale verso coloro a cui dovrebbe essere leale, un empio, un ingiusto; e (senza che io voglia insultare i miei padroni) diremo che ti compiacci di uomini meschini perché sei come loro.

CORO

Ah, è proprio vero che agli uomini belle azioni danno spunto per belle parole.

AGAMENNONE

Mi giudicare ingiustizie che non riguardano me, però bisogna farlo comunque. Sarebbe una vergogna se io ricusassi questo caso, dopo averlo ricevuto nelle mie mani. A me, sappilo, non pare che tu abbia ucciso il tuo ospite per farmi un favore, o tantomeno per farlo agli Achei, ma per tenerti l'oro nel palazzo, e adesso che ti trovi nella sventura, dici tutto quello che ti può tornare utile. Forse è cosa da nulla da voi uccidere un ospite, ma per noi Greci è un vergognoso delitto. Come posso evitare il biasimo se giudico che tu non abbia commesso ingiustizia? Non potrei. E dunque, siccome hai avuto il coraggio di commettere colpe infami, sopporta pene ugualmente dolorose.

Hec. 1132-1251.

Agamennone si pronuncia a favore di Ecuba e contro Polimestore. La pena pensata e realizzata preventivamente è stata sanzionata dalla legge, ed Ecuba ne è soddisfatta.

Sulla base di quanto emerso nella tragedia, chi volesse rintracciare dei dati storici attendibili sulla condizione della donna e sulla sua statura sociale nella Grecia del V secolo, potrebbe essere indotto ad ipotizzare che la donna fosse considerata un soggetto giuridico a cui fosse concesso di argomentare liberamente di fronte ad un giudice. Ciò rappresenterebbe un caso di emancipazione femminile veramente straordinario; ma non è così. La donna era infatti reclusa nei suoi spazi domestici, soprattutto se nobile. Non aveva libertà d'azione e non poteva concordare un arbitrato né presentarsi in tribunale per pronunciare discorsi in sua difesa (Bearzot 2008).

Nel caso in cui fosse stata coinvolta in un processo, poteva essere rappresentata davanti all'assemblea da un parente di sesso maschile; in alcuni casi poteva svolgere la funzione di testimone, ma non godeva mai di piena riconoscibilità giuridica. Se questa era la condizione reale della donna nell'Atene del V secolo, perché nella tragedia, una

donna riesce ad acquisire rilevanza sociale simile, se non maggiore, a quella di un uomo?

Perché Ecuba simboleggia in modo esemplare il riscatto morale di un personaggio debole, prigioniero e oltraggiato, su uno apparentemente forte, che ha commesso una grave empietà. La storia mitica, in quanto creazione della collettività e, in particolare, dei poeti, non solo affondava le sue radici in epoche remote, ma era anche passibile di continue evoluzioni e trasformazioni, che erano funzionali a scopi e necessità dei singoli autori e dei diversi generi letterari. Euripide sceglie un personaggio femminile per motivi drammatici, perché una donna può vivere da schiava al seguito dei vincitori; perché una madre può esprimere pienamente il dolore per la perdita di una figlia e un figlio.

Tuttavia Ecuba si comporta al tempo stesso come un uomo, un eroe, una divinità: affronta la sorte e il nemico. Come un uomo ha la facoltà di parlare ad Agamennone, di avvicinare nella propria tenda il nemico, e di vendicarsi personalmente di un torto subito. Come un eroe, o quasi come un dio, può ristabilire l'ordine e garantire il *kosmos*, poiché punisce l'empio che distrugge i vincoli sacri dell'ospitalità

reciproca, la *xenia*. Se per far ciò è necessario macchiarsi di crimini efferati, non importa, ciò che vale è la vendetta del torto.

Nondimeno bisogna pensare che gli antichi non si fossero già posti il problema su come comminare la punizione del crimine. A questo riguardo, seguendo l'argomentazione di Battezzato (2010), in un passo del *Protagora* di Platone si evidenzia che

nessuno punisce quelli che hanno commesso ingiustizia, e solo per questo motivo, a meno di punire come gli animali: chi si appresta a punire con ragione non punisce a motivo dell'ingiustizia passata (infatti non sarebbe possibile far sì che ciò che è stato fatto non sia avvenuto) ma a motivo del futuro, perché non commetta ingiustizia né quella stessa persona né altri che vedano quella persona subire la punizione.

Platone, *Protagora* 324 a-b

A “motivo del futuro”, come dice Platone, ad un crimine segue una punizione, ma molto spesso, e questo è il caso dell'*Ecuba* di Euripide e dell'*Oresteia* di Eschilo, la punizione è un altro crimine, questo vogliono gli dèi. Tale concetto, come abbiamo visto, è presente in modo esplicito sia nell'*Oresteia*, in particolare nelle *Coefore*, laddove il Coro

rammenta a Elettra che fare un torto ad un proprio nemico non potrebbe in nessun caso essere considerato empio, sia nell'*Ecuba*, in quanto la regina troiana vuole mettere in pratica un crimine per celebrare questo tipo di giustizia, e non ne dubita. Desidera un'esatta corrispondenza. Ecuba vuole creare dolore, perché lo ha subito. Può reagire in altro modo? Il testo sembra offrire solo due alternative: la sopportazione in silenzio dell'umiliazione subita o l'attuazione della terribile vendetta. Ecuba tramuta in azione lo slancio umano e vitale insito in lei. Testimonia il suo credo più forte, quello di onorare il legame con i propri figli. Si comporta come un animale a cui è stato sottratto un piccolo. Una madre che ha dato la vita e che decide di toglierla ai figli del suo nemico. In questo modo non solo si vendica, applicando la legge del taglione, ma mette all'indice l'ingiustizia patita, che non può essere taciuta né rimanere impunita (*Hec. 788-792*). Per riparare ad un'ingiustizia occorre compierne un'altra. Il prezzo da pagare è la barbarie, per questo ad Ecuba verrà predetto che si trasformerà in una cagna e che la sua morte avverrà latrando. Tuttavia, avendo sacrificato se stessa ha assolto il compito che le è stato consegnato dal destino (o dall'autore), vale a dire riuscire a mettere in atto la vendetta

e ristabilire una certa idea di giustizia e una punizione certa, che è stata ritenuta valida e non perseguibile dal giudice Agamennone.

5.3 Giudizi e fortuna nel tempo di Ecuba

La figura di Ecuba nel corso dei secoli è stata oggetto di differenti interpretazioni da parte della critica. Hermann (1831, XVII) ad esempio la considerava un simbolo di barbarie osservando che: “certamente Ecuba non agisce ingiustamente quando trama la sua vendetta; ma quando si cavano gli occhi ad un uomo sia pur scellerato, e si trucidano i suoi figli innocenti, e per di più sono donne a farlo – questo è un delitto orrendo, che una qualsiasi belva feroce potrebbe condurre a termine”. In precedenza il commentatore cinquecentesco Stiblinus (1562) aveva identificato Ecuba nel simbolo della vendetta divina sostenendo che: “figura est vindictae divinae” (Heath 1987).

La fortuna dell'*Ecuba* negli autori pre-illuministi conferma l'importanza che la tragedia aveva nella tarda antichità (Diggle 1984) e anche presso i bizantini, che ritenevano questo testo esemplare a tal

punto da usarlo per scopi didattici, tanto da inserirlo nella triade scelta per iniziare lo studio dell'autore Euripide (Wilson 1990).

Anche durante il Rinascimento in Italia la tragedia fu accolta con favore, ne è una prova una traduzione latina rimasta incompiuta ad opera di Leonzio Pilato. Questo interesse sembra dovuto al fatto che il dramma si riallaccia al gusto e alle atmosfere cupe del teatro di Seneca, allora assai noto e diffuso.

Il fatto che sia Ecuba e sia Polimestore vengano in parte descritti come animali, l'una con nella profezia pronunciata alla fine, "tu diventerai una cagna dagli occhi di fuoco" (1265), l'altro nel modo in cui si presenta in scena dopo essere stato accecato, con "il mio passo di bestia quadrupede, animale di montagna" (1058) e poi con la pena ad essere recluso su un'isola deserta, caratterizza i due personaggi del dramma, che sono stati disumanizzati dalla violenza. Ecuba e Polimestore hanno assecondato la violenza per due motivi diversi, l'una per l'onore, l'altro per il guadagno, ma sono giunti alla stessa punizione: la disumanizzazione.

Secondo Valeria Andò, infatti, oltre alla violenza sacra su Polissena e alla violenza criminale di Polimestore, a cui abbiamo accennato sopra,

vi è anche la violenza generata dalla vendetta, che riguarda Ecuba. La studiosa conclude il suo studio con una interessante prospettiva con cui leggere l'intero dramma.

Se la violenza disumanizza, possiamo allora pensare che la costruzione di modelli umano e di umanità costituisce l'oggetto finale della ricerca drammaturgica dell'*Ecuba*: nel processo di bestializzazione, che entrambi i protagonisti subiscono, potrebbe scorgersi, per converso, una funzione modellizzante sui confini comportamentali dell'uomo nel contesto comunitario. E se così è, la violenza appare allora fenomeno posto ai margini rispetto ai modelli di umanità che il poeta prospetta nei suoi versi (Andò 2013: 74).

Nel ripercorrere il significato dell'intera tragedia, anche Luigi Battezzato, di fronte alla catena irrisolvibile delle violenze commesse nella vicenda drammatica, evidenzia in Euripide la volontà di non presentare una soluzione definitiva a favore di una parte piuttosto che di una altra. Ecuba e Agamennone risultano vincitori a livello giuridico, ma al tempo stesso vengono puniti, perché su di loro ricadrà un'immensa sventura, che da un insolito *deus ex machina*, Polimestore, viene profetizzata e definita come giusta punizione, che compensa il torto subito.

POLIMESTORE [rivolto ad Ecuba]

Diventerai una cagna dagli occhi di fuoco [...]

E tua figlia Cassandra deve morire.

La ucciderà la moglie di quest'uomo [Agamennone], amara custode della casa.

[...]

E ucciderà anche lui, sollevando in alto l'accetta.

POLIMESTORE [rivolto ad Agamennone]

Uccidimi pure: ad Argo ti aspetta un bagno di sangue.

Hec. 1265, 1275, 1277, 1279, 1281.

La sorte di Agamennone ucciso al suo ritorno in patria dalla moglie è l'emblema della fine miserevole ed è posta in rilievo, non solo per la sua esemplarità, ma anche perché è pronunciata nel finale della tragedia, quando ormai tutto è avvenuto e si cerca di trarre il bilancio di tutta la vicenda. La profezia della morte e della trasformazione di Ecuba in cane precede e accompagna le parole riservate ad Agamennone.

Secondo J. Mossman la trasformazione in cagna non è la punizione per la sua vendetta, perché "Euripide avrebbe potuto riservarle una fine peggiore" (Mossman 1995: 99). "Le connotazioni della

trasformazione in cagna sono varie (maternità (?)) [(Gregory 1999, XXXV rimandando a Od. 20,14-16, “Come una cagna, che i teneri cuccioli bada,/ se non riconosce l’uomo, latra e si tien pronta a combattere,/ così dentro latrava il suo cuore, sdegnato dalle azioni malvage” non così Harris 2001, 67)]; legame con la dea Ecate [(Eur. Fr. 62h in TrGF 5.1, “sarai una cagna, onore della dea Ecate che porta luce”)] spesso degradanti (animalità, perdita del nome) o terrificanti (le Erinni; rabbia [(secondo Cicerone (*Tusc.* III, 63) si trasformò in cagna “propter acerbitatem animi quandam et rabiem)]]” (Battezzato 2010:43).

Il fatto di non offrire una sintesi che dia ragione ad una delle due parti rientra nelle caratteristiche dell’opera di Euripide e della tragedia in generale, che mira proprio a mettere in luce una mentalità dissologica, plurale e aporetica, al fine di esprimere a pieno le potenzialità e le ragioni delle parti coinvolte in delitti cruenti.

Questa tendenza, insieme agli schemi con cui sono costruiti gli agoni retorici, è mutuata dalle pratiche giuridiche, politiche e filosofiche che nel V secolo vennero sperimentate ad Atene in tribunale, in assemblea e nelle scuole filosofiche, e dimostra il marcato carattere politico e sociale della tragedia, in quanto genere letterario.

Per quanto riguarda il fatto che si tratta di una donna a compiere queste azioni, il testo dell'*Ecuba* di Euripide, così come gli altri testi tragici che hanno per oggetto miti antichi di donne, non lascia trapelare qualcosa di più di quanto non attestino le fonti epigrafiche e giuridiche sulla condizione giuridica reale della donna ateniese o sul fatto che Ecuba fosse un modello di emancipazione femminile. Infatti, pur essendo un personaggio intraprendente e a suo modo di successo, la vecchia regina si muove all'interno dei valori della greccità senza contrastarli e senza avanzare pretese di riconoscimento giuridico o sociale, se non quello appunto della vendetta di un torto subito, che nella logica della religiosità greca deve essere pagato, qualunque sia il costo umano richiesto.

La regina infatti attua la punizione per il suo nemico, vince l'arbitrato con le armi della parola, senza dover scontare nessuna pena giudiziaria, ma le viene profetizzata la metamorfosi in cagna e la morte, che, agli occhi del pubblico, equivalgono a compassione, ma anche a discriminazione e condanna, paragonabili a quelle riservate nel testo a Polimestore, che viene costretto all'emarginazione in un luogo disabitato. Non è illecito pensare che la metamorfosi in cagna, simbolo di

spudoratezza (Franco 2003), e non in un altro animale o in una pianta, e la fama di ciò, che si sviluppa nei secoli, da Ovidio a Dante, siano da interpretare come le pene che Ecuba deve scontare, non solo per aver commesso atroci delitti, ma anche per aver incarnato un ruolo che libera la donna dai pregiudizi sull'incapacità di vendicarsi, come un uomo, e difendersi e argomentare, al pari di un oratore.

Questa opinione è conforme a quanto messo in luce da Mossé, laddove afferma che “in realtà, se i tragici, traendo i soggetti dei loro drammi dai grandi miti del passato, sono stati indotti a mettere in scena figure di donne eccezionali, queste donne non sono mai uscite impunemente dalla loro funzione tradizionale” (Mossé 1988:120).

In Ovidio assistiamo ad un' Ecuba che dapprima si addolora per la morte di Polissena e che successivamente, dopo aver visto con i propri occhi il cadavere di Polidoro, “decide, come se fosse ancora regina, di vendicarsi; e non fa che pensare alla vendetta” su Polimestore. Prima della vendetta, “come la leonessa a cui hanno portato via un cucciolo ancora lattante diventa furiosa e trovate le orme segue il nemico, anche senza vederlo”, dopo la vendetta, che nel passo di Ovidio, consiste nel solo accecamento di Polimestore,

Il popolo, sdegnato per lo scempio fatto del suo sovrano, cominciò ad assalire la Troiana con un lancio di armi e di pietre. Ma lei correva dietro ai sassi che le venivano scagliati cercando di afferrarli con i denti, con un ringhio roco, e aveva le fauci pronte a dire parole, ma come tentò di parlare, abbaiò.

Nelle immagini evocate da Ovidio per descrivere Ecuba si riscontra la conferma dello sviluppo conclusivo del mito narrato da Euripide, vale a dire la metamorfosi in bestia della regina, ma con il chiaro intento di suscitare compassione nei suoi confronti, sia perché la sua vendetta viene in parte edulcorata, in quanto viene tralasciata l'uccisione dei figli di Polimestore, sia perché viene dimostrata compassione esplicitamente dal poeta nel commento conclusivo al mito, laddove afferma che esiste ancora una località che deve il suo nome a questo avvenimento. Per lungo tempo, memore delle passate sciagure, essa continuò ad ululare per le campagne della Tracia. La sua sorte commosse sia la sua gente, i Troiani, sia i nemici, i Pelasgi: commosse anche tutti gli dèi: tutti, tanto che perfino Giunone, sorella e moglie di Giove, riconobbe che Ecuba non meritava una fine così.

Ov. *Metam.* III, 545-548; 565-575. (Trad. di P. Bernardini Marzolla)

Anche in Dante ritroviamo la regina afflitta, decaduta e prigioniera.

Ecuba, trista, misera e cattiva
Poscia che vide Polissena morta,
e del suo Polidoro in su la riva
del mar si fu la dolorosa accorta,
forsennata latrò sì come cane;
tanto il dolor le fe' la mente torta.

Nel XXX canto dell'*Inferno* (16-21), Dante deve spiegare la crudeltà e la ferocia delle anime dei dannati che vede di fronte a sé e per farlo menziona Atamante che diventò pazzo e diede la caccia ai propri figli, scambiandoli per leoni, e Ecuba che appunto attua l'efferata vendetta e per questo si trasforma in cane.

6. RILETTURE E RISCRIITTURE FEMMINILI: STORIE MODERNE DI
CLITENNESTRA ED ECUBA

6.1 Dacia Maraini: *I sogni di Clitennestra*

Le opere teatrali di Dacia Maraini sono state raccolte e pubblicate nel 2000 in *Fare teatro: 1966-2000*, un testo di circa 1700 pagine che comprende una selezione di quaranta opere e che, come recita il titolo, testimonia la grande attività teatrale dell'autrice, proprio a partire dai periodi in cui il palcoscenico era lo strumento privilegiato per porre in questione i temi del dibattito politico e del femminismo. È Dacia Maraini stessa ad affermare che il teatro è una forma d'espressione privilegiata per rappresentare le idee. L'esperienza di vita in compagnia teatrale e la partecipazione attiva al movimento femminista sono la prova del contesto in cui tali opere sono nate. Così Eugenio Murrari (2008:63) esordisce in uno studio dedicato a Dacia Maraini:

è lecito pensare che la passione profusa nei testi teatrali degli anni '60 e '70 sia valsa a Dacia Maraini l'epiteto di 'ragazza arrabbiata della letteratura italiana'. Fortemente connotati dal "dichiarato femminismo" [Cruciata 2003], questi testi andranno a comporre la produzione di un teatro di genere impegnato e indignato.

Un altro aspetto che riteniamo fondamentale per comprendere il contesto in cui sono nate le opere teatrali degli anni Settanta è il fatto che Dacia Maraini in quegli anni ³⁷ vive il mondo del teatro a trecentosessanta gradi, vale a dire non solo attraverso la scrittura, ma anche in tutti i lavori di gestione e mantenimento dello spettacolo teatrale, nonché della compagnia di attori, registi, artigiani, tecnici e addetti alla sala.

Rifiutavamo le gerarchie, le competenze, le diversità di guadagno, per cui tutti dovevano saper fare di tutto. Ci si dava il turno: nei cessi con la scopa e lo straccio a pulire, in platea a dirigere, dietro le quinte a suggerire, alla centralina delle luci, ad alzare e abbassare le leve, sulla scala a puntare i proiettori, nei camerini a cucire i costumi, sulla scena a recitare. (Maraini 2000:5)

Questo lungo e appassionato apprendistato nel teatro di cantina e laboratoriale ha portato alla fondazione nel 1973 della prima compagnia di teatro femminista il “Teatro della Maddalena”.

Fare teatro: 1966-2000 include ordinate cronologicamente varie opere teatrali, tra cui *I sogni di Clitennestra*, che appartiene ai drammi

³⁷ Ma non solo allora, se consideriamo che attualmente svolge la direzione artistica del Festival di Teatro sull'acqua di Arona.

degli anni Settanta e che è stato messo in scena per la prima volta presso il Fabbricone di Prato il 4 gennaio nel 1980, all'interno di un festival ideato da Luca Ronconi. La sua prima edizione viene pubblicata a Milano nel 1981 in una raccolta che contiene *I sogni di Clitennestra; Due donne di provincia; Zena; Una casa di donne; Donna Lionora Giacubina; Maria Stuarda*. I temi trattati in queste opere sviluppano e approfondiscono ciò che appare palesemente programmatico nell'opera *Il Manifesto*, in cui la protagonista, Anna, prima di morire lascia in eredità alle sue compagne prigioniere una serie ordinata di pensieri e regole di vita.

ANNA

Primo: Non c'è niente di vergognoso ad essere donna. Anzi è bello.

Due: La donna non è né fragile, né delicata, né bisognosa di protezioni. La donna non è umile e sottomessa per natura.

Tre: Tutte le donne devono lavorare. Perché chi lavora è forte e chi non lavora è debole.

[...]

Quattro: La verginità è il segno della servitù della donna. Arrivare vergini al matrimonio è una cosa da vergognarsi.

Cinque: La fedeltà è una balla per tenere sotto le donne. Le donne hanno la stessa voglia di fare l'amore degli uomini.

[...]

Sei: La donna deve smettere di ubbidire. Deve decidere da sola.

Sette: La donna non è una cosa. Non deve farsi prendere, possedere, comprare.

[...]

Otto: La donna che si spoglia per i maschi al cinema, nei giornali, si fa oggetto da sola. Il nudo non è male ma se la donna è nuda anche l'uomo deve essere nudo.

Nove: La donna deve smettere di occuparsi solo dei figli e del marito. La donna che si occupa solo dei figli è destinata a fare crescere dei figli mammoni e smidollati.

[...]

Dieci: La donna deve imparare a protestare.

Undici: La donna deve prendere da sé la sua libertà. Nessuno dà agli altri la libertà. Bisogna prenderla da sé, con la forza. (Maraini 2000: 244-45),

Tenendo presente questi punti, ritenuti cardinali dai critici per ricercare i temi portanti della scrittura teatrale degli anni Settanta di Dacia Maraini, e in particolare l'undicesimo punto-comandamento di Anna, possiamo prendere in esame singolarmente *I sogni di Clitennestra*.

In questo testo Dacia Marini prende le mosse dal mito per integrarlo nel dibattito della contemporaneità.

Il mito antico, secondo l'autrice, detiene una specie di stratigrafia dell'immaginario culturale dell'Occidente, cioè un insieme di narrazioni e simboli, che costituiscono in parte il panorama psichico degli esseri umani occidentali, e che quindi possono essere impiegati di volta in volta in modo diverso per spiegare o descrivere personaggi o fatti del presente.

Dacia Maraini utilizza il mito nell'opera teatrale proprio in questo senso, per illustrare la tragicità della vita moderna dei suoi personaggi e far capire che la donna deve emanciparsi, non solo dagli ideali maschili di predominio, ma anche dalle idee delle donne che nutrono gli stessi ideali maschili.

L'interesse per la tragedia e per il teatro in generale portano Dacia Maraini a mescolare il mito e la realtà contemporanea, lasciandosi influenzare proprio dalla città industriale di Prato, dove risiedevano molti immigrati del sud Italia e dove l'autrice aveva seguito lezioni di teatro tenute da Luca Ronconi (Cavallaro 1995: 341). La scena della vicenda è posta proprio a Prato, negli anni Cinquanta. Durante la crisi del settore

tessile, Agamennone, un industriale siciliano immigrato, decide di abbandonare Prato per salvarsi dai debiti e per cercare fortuna negli Stati Uniti. Clitennestra è la moglie, un'operaia tessile, che rimane in città per portare avanti il lavoro e custodire i telai, che erano stati svenduti e rimasti in dotazione agli operai, affinché continuassero a lavorare da casa con ritmi forsennati. Dai dialoghi tra Clitennestra e Elettra, che si ritrovano entrambe a lavorare a casa, si viene a sapere che Clitennestra è cresciuta da sola, che si prostituiva e che è stata salvata dalla strada da Agamennone. Quindi è grazie all'unione con Agamennone, al trasferimento a Prato e alla nascita dei figli, che Clitennestra può iniziare una nuova vita, pur sempre caratterizzata da ombre e sopraffazioni. La loro figlia Ifigenia, infatti, a quattordici anni viene destinata al matrimonio per volere e interesse di Agamennone, e per questo morirà di parto. Elettra è la figlia fedele al padre, attende Agamennone e lo asseconda in ogni sua azione. Elettra rappresenta il contraltare della protagonista, cioè una donna che, a differenza di Clitennestra, si identifica con il volere paterno e i valori maschili. Il figlio Oreste torna in città dopo un periodo di lavoro in Germania, intrattiene una relazione d'amore con Pilade e sembra rispettare fino alla fine la

madre, ma non nel sogno, quando scopre che ella è incinta di Egisto. Egisto ha 28 anni, è uno studente disoccupato ed è l'amante di Clitennestra. Cassandra è una giovane americana, amante di Agamennone, che sembra però svolgere il ruolo della sua segretaria. Atena è una psicoanalista che entra in scena alla fine del dramma, per cercare di convincere Clitennestra, che nel frattempo è stata internata in manicomio per oscenità e follia, ai valori sociali maschili.

Rispetto al mito raccontato da Eschilo le variazioni più evidenti sono quelle che riguardano Clitennestra, la quale non uccide né Agamennone, che muore d'infarto, né Cassandra, che riesce a sopravvivere. Clitennestra non viene perciò nemmeno uccisa da Oreste, bensì rinchiusa in manicomio e psicanalizzata, invece che giudicata, da Atena. Il fatto che vi sia un riferimento a Clitennestra incinta è desunto da altre versioni del mito antico, che si ritrovano nell'*Elettra* di Sofocle (585-91) e di Euripide (626; 652-56) e nell'*Oreste* (1653-54) di Euripide.

Il meccanismo narrativo, da cui prende spunto l'autrice per scrivere quest'opera, è il sogno. La valenza polisemica della parola "sogni" è presente nell'opera, è evocata molto efficacemente nel titolo e rimanda a interpretazioni molteplici e contrastanti, che vanno dal sogno inteso

come vanità, illusione, inconsistenza, al sogno inteso come visione del futuro, prospettiva di vita, tensione al riscatto, fino ad arrivare al sogno inteso come incubo, espressione della paura, ossessione di colpa.

Quest'ultimo significato è quello che nell'intera opera prevale e che conferisce al testo il tema del conflitto irrimediabile proprio del genere tragico antico. È chiaro che un simile accostamento di significati e rimandi mentali avviene nello spettatore e nel lettore, perché la parola "sogni" è posta a fianco al nome di Clitennestra, il personaggio descritto da Eschilo come "una leonessa su due piedi" (Ag. 1258), una regina e al tempo stesso un'usurpatrice, una madre che si vendica dell'uccisione della figlia assassinando il marito e il legittimo re, insomma l'animo di una donna, in cui risiedono intrinsecamente modelli di giustizia e vendetta irrisolvibili. Clitennestra e i sogni sono la base dell'opera, non solo perché sono evidenziati nel titolo, ma anche in quanto percorrono l'intera opera: attraverso il racconto del sogno il personaggio rivive il mito antico, si rivela e dà luogo allo sviluppo della dramma (Murrari 2008:67).

In altre opere degli stessi anni di Dacia Maraini vi sono personaggi che sognano, ad esempio in *Maria Stuarda* (1980) c'è il sogno, inteso

come centro della narrazione, nel senso che rappresenta il desiderio di pace e ricongiungimento tra le due protagoniste rivali, ma al tempo stesso l'antitesi e il paradosso tra le azioni oniriche e quelle reali.

La trama dei *Sogni di Clitennestra* si dipana mediante un gioco di chiaroscuri, che si alternano via via a seconda del tema trattato. Da un lato emerge la voce della modernità, della situazione reale in cui sono calati i personaggi, vale dire l'ambientazione a Prato, nell'Italia della crisi tessile degli anni del secondo dopoguerra, dall'altro lato trova spazio la narrazione onirica, il mito, vale a dire la vicenda narrata nell'*Oresteia* di Eschilo.

La tragedia antica non viene soltanto riscritta e ambientata nella modernità, bensì, in alcuni punti citata esplicitamente, riallacciandosi principalmente alla traduzione di Pier Paolo Pasolini, l'*Orestiade*.

L'autrice tende a presentare la trama dell'*Oresteia* come primo argomento e a raccontarlo sotto forma enigmatica, cioè senza chiarire immediatamente se si tratti di un sogno o dell'azione reale dei personaggi. Si apprende la distinzione tra sogno e realtà, attraverso il susseguirsi delle scene, quando personaggi apparentemente morti nella

scena precedente tornano in vita nella scena successiva, oppure quando da un'ambientazione mitica antica ne riemerge una realistica e moderna.

Questo procedimento di anticipazione del sogno all'azione reale si ritrova in modo esemplare nella parte finale del II Atto, laddove, dapprima, viene narrata l'uccisione di Clitennestra da parte di Oreste, creando un rimando fedele alla trama eschilea, e poi viene rappresentata la scena in cui Clitennestra è ancora viva, rinchiusa in manicomio.

La vicenda antica, infatti, si sviluppa come se fosse una memoria ancestrale ineludibile, prende corpo nei sogni, e attraverso di essi influenza e invade la vita *reale* dei personaggi, che sono obbligati a ripercorrere sotto altra forma gli stessi ruoli dei personaggi mitici. La stessa autrice, chiamando in causa "l'inconscio collettivo" e citando una metafora di Jung, ha affermato che:

l'anima umana è costruita come una casa sotto cui si trova una catacomba, sotto cui si trova una tomba etrusca..." Le stratificazioni storiche appartengono alla nostra casa interna, anima. Io qui oggi ho l'esperienza ancestrale di donne (la clausura, l'oppressione, il masochismo, la seduzione) in comune

con altre donne. Oggi vivo una vita diversa ma la sento vicina, parte di me. Quando guardo il mondo attraverso l'occhio delle mie protagoniste io sento questo (Anderlini 1991).

Questa immagine archeologica che rappresenta l'anima come una casa costruita su un'altra casa, è utile per individuare un procedimento narrativo e creativo assai importante, che è stato definito "estetica dello sguardo" da Claudia Messina (2012). La studiosa evidenzia infatti la capacità e la volontà dell'autrice di guardare dentro alla soggettività femminile dandosi come riferimento le condizioni sociali e emotive delle donne considerate nella loro storia passata, scritta o da scrivere.

Questo aspetto della sua poetica è stato analizzato da un punto di vista più strettamente stilistico da Cavallaro (1995: 341-42)

The action of *Sogni* takes place in Prato. While the characters keep their Greek names, they are transformed into lower-class Italian workers, emigrees from Sicily, who barely make a living working at their looms. They interact in colloquial, even vulgar language. This kind of language, however, is often interrupted by a monologue by one of the characters – a literal extract from Aeschylus's *Oresteia* – that helps create the connection between the events of the Sicilian family in Prato and the development of

the tragedy of the house of Agamemnon. The characters live in a world encompassing both everyday life and Greek tragedy, where fantasy, dream, and reality coexist in the consciousness of the protagonists. The play destroys the linear narrative of traditional theatre and builds a fragmentary world in which more than one interpretation of the same event is possible. The audience is thus confronted with different versions of the same story, often creating a disturbing effect.

A questo proposito la studiosa aggiunge in nota che il continuo passaggio da un piano all'altro della narrazione, cioè da quello mitico a quello moderno, ha creato al tempo delle prime rappresentazioni un sentimento di contrarietà da parte dei critici giornalistici. Costoro lamentavano la difficoltà nel comprendere e nel seguire lo svolgimento della trama (si vedano ad esempio le recensioni apparse sui giornali *Il Messaggero* - 30 marzo 1980, *L'Unità* - 30 marzo 1980 e *Il Tempo* - 3 aprile 1980).

Tuttavia, una volta appreso il modo in cui i due piani narrativi vengono alternati l'uno all'altro, vita reale e sogno risultano all'occhio del lettore ben distinti.

La differenza tra la trama antica e quella moderna è ben riconoscibile, quello che viene mescolato e fuso insieme è tutto ciò che riguarda le intenzioni e i sentimenti delle persone reali. Basti considerare il fatto che i valori da cui sono spinti i personaggi sembrano più le paure, la vergogna, gli stereotipi sulla donna e sulla famiglia, che una valutazione razionale delle opportunità presenti. I personaggi che mostrano la capacità di essere consapevoli della loro situazione e che sono in grado di tentare una via di fuga dalla loro condizione, senza riuscirci, sono oltre a Clitennestra, di cui diremo più sotto, Oreste e Cassandra.

Oreste dimostra di essere consapevole di sé e della sua vita, quando riconosce la vita divisa degli uomini che nascondono la loro vera natura, così come fa del resto anche lui stesso per il quieto vivere. Tuttavia, quando il personaggio risponde ad Elettra negando di volere attuare la vendetta e dichiarando di fare obiezione di coscienza, sembra emergere un tentativo di emancipazione dai vincoli familiari e quindi dal cupo sentimento di costrizione a volere ripetere il crimine, inteso come unico gesto risolutorio.

ORESTE: Sai cosa vuol dire obiezione di coscienza?

ELETTRA: Non mi interessa.

ORESTE: Vuol dire che uno rifiuta di andare soldato, rifiuta di uccidere, rifiuta di morire per una cosa in cui non crede.

ELETTRA: Non mi interessa.

ORESTE: Io faccio obiezione di coscienza contro di te, contro la famiglia, contro il quartiere. Non mi va di odiare, di essere odiato, di uccidere, di essere ucciso, non mi va, non ci credo.

Cassandra, invece, manifesta la sua diversità rispetto ad Agamennone nel tentativo di definire l'amore non come fedeltà. Agamennone le risponde affermando un credo non nell'amore, bensì nella paura, che sembra indicare il polo opposto a cui vorrebbe tendere la giovane Cassandra. Dal dramma si apprende che in effetti Cassandra riuscirà a sopravvivere e scapperà con parte dell'eredità di Agamennone.

CASSANDRA: Questo viaggio l'ho fatto per te. Per amore di te.

AGAMENNONE: Io l'amore non lo voglio, te l'ho detto. Voglio solo la fedeltà, dell'amore non me ne importa niente. Lo sputo l'amore, io.

CASSANDRA: Fedeltà senza amore è paura.

AGAMENNONE: Giusto: paura. Tu devi avere paura. Tutti hanno paura. Abbiamo sempre avuto paura. Credi che è per amore che

ho lasciato mia moglie e i miei figli per andare all'estero, pieno di debiti? Credi che è per amore che mi sono strizzato l'anima per guadagnare quello che ho guadagnato inghiottendo soprusi e insulti da quegli animali dei tuoi concittadini? Credi che è per amore che torno a prendere possesso della mia casa, dei miei telai dopo dieci anni di esilio? (629)

Non esce libera dai pesi di un certo modo di pensare nemmeno la psicanalista, la quale del resto porta il nome di Atena, e pur non incarnando direttamente la forzatura programmatica della superiorità maschile nella procreazione, che invece è rappresentata nei *Sogni* da Agamennone, è presentata come un essere che si prende cura della sua paziente in modo superficialmente rispettoso, più che altro con l'intento di domarla e, in definitiva, rivelandosi incapace di comprendere lo stato delle cose.

PSICANALISTA: Io sono un caso banale, noioso, poco interessante.

Tu invece hai tante cose da dirci, no?

CLITENNESTRA: Un modo gentile per dirmi che sono pazza. Ma me ne strafotto di te e di me. Voglio che mi slegate.

[...]

CLITENNESTRA: Sei nata dalla testa di tuo padre.

PSICANALISTA: Conosco il valore della convivenza. Non ti faccio la morale. Non so cosa sia la morale. Ti parlo in nome della convivenza, della felicità di tutte.

[...]

PSICANALISTA: Da bambina ti occupi molto del tuo corpo ed è giusto: devi imparare a conoscerlo. Da bambina ti masturbi e sei languida ed aggressiva: è giusto, perché devi ancora scoprire la tua femminilità. Il tuo mondo non è molto dissimile da quello maschile: il centro della tua sessualità è la clitoride, il tuo atteggiamento è di scontro. Ma poi, ecco, poi cresci, diventi donna e trasferisci il tuo piacere dall'esterno all'interno, impari ad essere ricettiva, docile, materna. Diventi donna. Questo è l'iter della femminilità che matura sanamente (Il Atto).

Inoltre occorre sottolineare che il personaggio di Atena, dopo aver negato di voler affermare una morale, fa sua l'opinione - affermando un'arbitraria scelta di valori - secondo la quale la differenza tra bambina e donna consiste nel fatto che l'una è "languida e aggressiva", l'altra "ricettiva, docile, materna".

Se si confronta il discorso di Atena con i pensieri e le regole di vita di Anna nel *Manifesto*, si nota lo scontro tra due modi di pensare nettamente distinti e in conflitto. Infine, nello sminuire e nel neutralizzare le volgarità e le ragioni di Clitennestra, senza comprenderle, sembra

esservi un'allusione diretta all'*Oresteia* di Eschilo e al suo procedimento politico e sociologico, prodigiosamente fazioso, che include le Erinni e il loro culto nella città edulcorandone la natura e trasformandone il significato, come il quieto discorso della psicoanalista Atena.

6.1.1 Il personaggio di Clitennestra e la sua storia.

Clitennestra si presenta descrivendosi uguale ad Elettra, una donna costretta ad una vita miserabile, ma purtuttavia con una significativa differenza, essere dalla parte delle donne e agire secondo la propria volontà.

CLITENNESTRA: Tu, Elettra, ti alzi alle cinque, come me, pulisci la casa, come me, piegata in due, col mal di schiena. Ci facciamo il caffè che ancora è buio, la bocca amara, gli occhi chiusi, il sonno acido che ti chiude la gola. Ti siedi al telaio, come me. Metti la spina, come la metto io, accendi l'interruttore e il motore parte, siamo assalite da quel rumore tremendo che ci tormenta la giornata. Sei davanti a me, al di là dei rocchetti che girano forsennati, ti vedo, ma tu non mi vedi. Le spolette si precipitano su e giù come furie con un fracasso di tuono e la casa si scuote per ore. Tu e io faccia a faccia. Sono uguale a te, una donna che puzza di cipolla e di bucato. Una come te. Ma tu non mi guardi. Non mi vedi. Tu pensi a lui, al di là del mare. I tuoi

occhi sono pesanti di luce nera. Tu, figlia, donna come me, invece di metterti dalla mia parte, vivi solo per lui, lecchi la terra dove cammina, gli tieni caldo il letto, gli fai da spia, da cane da guardia.

...Tu e lui siete una sola razza, un solo pensiero. Vi siete messi insieme per dannarmi.

(I Atto, 626-27)

La colpa che Elettra rinfaccia alla madre, infatti, è quella di agire “solo secondo la sua volontà” (I Atto, 646)

ELETTRA: è mio padre che parla per bocca mia.

CLITENNESTRA: Ma tu sei come me, Elettra, sei una donna: hai seno e ventre di donna.

ELETTRA: Io non sono né donna né uomo. Sono la famiglia. (II Atto, 649)

Nel rendere palese il conflitto tra madre e figlia l'autrice evidenzia un tratto saliente del mito antico, la rottura del legame madre-figlia per onorare la figura paterna. In ciò emerge la necessità delle donne di difendersi, non solo dalle sopraffazioni degli uomini, ma anche da quelle delle donne che fanno gli interessi di valori ostili alle donne.

I pregiudizi e l'avversione contro l'affermazione dei diritti delle donne vengono rappresentati attraverso il sogno nella sua accezione negativa. Clitennestra descrive gli occhi di Elettra "pesanti di luce nera" (I Atto, 627), definisce la propria vita accanto ad uomo che non la ama come un "lungo sonno servile" (I Atto, 632). Pilade ritiene che gli abitanti di Prato sognino "sogni neri d'angoscia e deliranti" (I Atto, 634).

Alla fine del dramma le mani di Clitennestra sono imbrattate dai suoi "sogni velenosi" (Atto II, 670). I sogni, sia pur cupi o dal "fondo grigio" possono rappresentare anche un tentativo di riscatto, lo si nota per contrasto nelle parole di Elettra, quando sostiene che "la casa viene prima del futuro, prima del piacere, prima dei sogni, la casa è lui, è il suo gran cuore di maschio che non muore mai" (Atto II, 651). Il sogno autentico, cioè presente anche in Eschilo è quello della serpe, quando Clitennestra parla a Elettra, ma anche questo è un sogno cupo. Alla fine del dramma i sogni vengono identificati come violenti rivelatori di richiesta di vendetta, ma anche di giustizia e diritti, a differenza della calma, dei sonniferi e della acquiescente accettazione del male che si trasforma in bene per imposizione.

6.1.2 L'Erinni, il fantasma della madre, la prostituta

Il personaggio denominato Moira da Dacia Maraini ingloba in sé molti personaggi, apparentemente diversi tra loro: l'Erinni, il fantasma della madre e la prostituta. Già ad una prima lettura si avverte una forte linea comune nel riferimento al mito del destino e della colpa, da un lato, e all'allucinazione e alla marginalità, dall'altro. La moira rimanda al fato, a ciò che è stato predetto, "alla parte assegnata" a ciascun essere umano; l'Erinni allude alla colpa che non può rimanere impunita; il fantasma della madre può riferirsi all'allucinazione o alla valenza spettrale di una figura che emerge in scena dopo essere stata negata; infine la prostituta chiama in causa la marginalità, cioè l'emarginazione della donna, priva di diritti ufficiali, intesa come corpo da vendere.

C'è dunque l'intenzione di legare insieme alcune istanze femminili negate, (la maternità e il riconoscimento sociale), per evidenziare la loro persistenza attraverso i canali oscuri, violenti e primitivi, che si ripercuotono inevitabilmente sulla società. Il fatto di accomunare la prostituta alla Moira, all'Erinni e al fantasma della madre è suggestivo, in quanto fa pensare ad una realtà moderna e mitica al tempo stesso,

secondo un procedimento e un cortocircuito di immagini esemplarmente sperimentato e dichiarato da Dino Campana nei *Canti orfici*, laddove afferma:

mentre per visioni lontane, per sensazioni oscure e violente un altro mito, anch'esso mistico e selvaggio mi ricorreva a tratti alla mente. Laggiù avevano tratto le lunghe vesti mollemente verso lo splendore vago della porta le passeggiatrici, le antiche: la campagna intorpidiva allora nella rete dei canali: fanciulle con acconciature agili, dai profili di medaglia, sparivano a tratti sui carrettini dietro gli svolti verdi

Questa visione impressionistica della realtà rappresenta una delle vie più interessanti e feconde di riscrivere il mito classico nel '900. Anche se in Dino Campana il personaggio mitico non viene presentato esplicitamente, il mito emerge e si fonde con la realtà percepita e vissuta dal poeta, che in tale prospettiva è simile ai personaggi creati da Dacia Maraini.

La presenza di tale carattere poetico nel teatro di Dacia Maraini testimonia una somiglianza con l'intento poetico e civile delle grandi riscritture moderne del mito antico ad opera di Jannis Ritsos. La sua opera *Quarta Dimensione*, che incominciò ad avere una vasta risonanza

in Italia in seguito ai disordini politici in Grecia e al colpo di stato del 1967, che portò alla dittatura dei Colonnelli, è costituita da un insieme di poemetti mitologici, con una struttura a monologo teatrale, in cui i personaggi antichi evocano pensieri politici e sentimenti psicologici moderni.

6.1.3 Il tema della giustizia e della vendetta nell'opera.

È significativo notare, sulla scia dello studio di Elena Fammartino (2013), “La violenza femminile nella letteratura degli anni settanta. Dacia Maraini e Angela Carter”, che Clitennestra rappresenta un simbolo di violenza femminile, non filtrata né nascosta, che dimostra la sua capacità di imporsi e modificare la realtà, e di conseguenza di ottenere ragione con la vendetta. La vendetta violenta, la volgarità e la follia vengono dunque riabilite da Clitennestra, perché tali entità sono lo strumento di lotta per emanciparsi da condizioni di vita opprimenti e distruggere idee stereotipate lontane dalla realtà. Nel sogno, che rievoca il mito antico, Clitennestra afferma: “L’ho ucciso per riprendermi mia figlia e per riprendermi i telai” (I Atto, 639). In ciò è evidente l’intento

politico e riparatorio della vendetta di Clitennestra. Nella trama reale della vicenda dei *Sogni*, invece, accade che a Elettra, che la va a trovare in manicomio, Clitennestra dice: “Lo scandalo è la mia gloria, è il mio bene. È necessario che avvengano degli scandali, non lo sai?” (Il Atto, 656).

Dopo aver dato scandalo, Clitennestra muore folle e incompresa. La tragedia è conclusa e Clitennestra ne è sicuramente una vittima, in questo, il testo dei *Sogni* si mantiene ancora una volta fedele alla tragedia di Eschilo. Tuttavia, ciò che risulta chiaro sono le richieste di Clitennestra: il diritto di essere libera, il diritto di prendere decisioni in comune con il proprio consorte e di ribellarsi in caso di sopraffazione, il diritto al piacere, il diritto alla vita. Come afferma Daniela Cavallaro a conclusione del suo studio “Even if Clitennestra does not win her battle for autonomy in twentieth-century Italy, at least her voice and her fury are heard loud and clear once again” (Cavallaro 1995:351).

Il tema della vendetta o della pena capitale per i crimini commessi emerge nel sogno di Oreste, in cui le Erinni del mito diventano prostitute giudici che emettono la sentenza di condanna su Oreste. La persecuzione delle Erinni diventa un incubo, sotto forma di

dialogo informale tra delle prostitute e Oreste. Il condannato afferma di aver ucciso in un momento di delirio, per difendersi e per liberarsi da un peso. Le donne lo reputano colpevole e lo condannano a morte, a quel punto Oreste si sveglia urlando.

I DONNA: Sei stato tu.

ORESTE: Consegnatemi alla Polizia. Voglio un processo giusto. Voi chi siete? Da quando in qua le vecchie prostitute fanno le giudici? Che ne sapete voi delle leggi, delle regole, dei giudizi?

Il DONNA: Ne sappiamo abbastanza per giudicarti colpevole.

ORESTE: Non ho fatto niente di male. Mai. Solo oggi, confesso, ho avuto un momento di delirio, un cedimento. Ho perso la testa. Sprofondando in lei mi sono ubriacato, ho sentito il fondo del suo corpo. Ero lì minuscolo, perso dentro di lei, nel buio, nel suo enorme corpo buio, e mi inghiottiva, mi stritolava, mi inghiottiva, mi beveva. Ho avuto paura, ho tremato. Volevo andarmene, ma lei non mi lasciava. Mi succhiava, mi succhiava, mi faceva annegare dentro di sé. L'ho ammazzata per liberarmi, mi voleva uccidere. Io mi sono solo difeso. Solo difeso.

I DONNA: La morte è poca cosa per te.

ORESTE: Io l'ho uccisa per sbaglio, per difendermi, portatemi alla Polizia.

I DONNA: Ora alzati, assassino, e appoggiatevi a quel muro. Ti condanniamo a essere scorticato vivo.

ORESTE: Non ho fatto niente, non ho fatto niente! (Il Atto 662)

6.2 Valeria Parrella: *Il verdetto*

6.2.1 La sperimentazione narrativa di Valeria Parrella.

Valeria Parrella nasce a Torre del Greco nel 1974, dopo la laurea in Lettere classiche, con una tesi in glottologia, esordisce con la Casa Editrice Minimum Fax nel 2003 con *Mosca più balena*, una raccolta di racconti, che ha ottenuto il Premio Campiello Opera Prima e il Premio Amelia Rosselli. Sono raccolte di racconti anche *Per grazia ricevuta* (2005) e *Troppo importanza data all'amore* (2015). A fianco ai racconti, vi sono i romanzi *Lo spazio bianco* (2008), *Ma quale amore* (2010), *Lettera di dimissioni* (2011), *Tempo di imparare* (2014) e *Enciclopedia della donna. Aggiornamento* (2017). Per il teatro ha pubblicato *Il verdetto* (2007), *Ciao Maschio* (2009), *Tre terzi*, con Diego Silva e Antonio Pascale (2009), *Terra*, libretto su musica di Luca Francesconi, *Antigone* (2012), *Assenza. Orfeo e Euridice* (2015) e infine *Dalla parte di Zeno*, che è stato prodotto dal Teatro nazionale di Napoli nel 2016.

La cifra stilistica di Valeria Parrella emerge in modo esemplare nei racconti, dove prevale la narrazione realistica il più possibile aderente a fatti, dialoghi e sentimenti psicologici, che appartengono ad esperienze

probabilmente osservate in prima persona, vissute, ricreate o inventate sulla base di elementi reali originariamente sparsi, ma verificatisi.

Io sto vicino a via Duomo [...]. È il centro storico decrepito dove vivono i vecchi napoletani, le vecchie famiglie di camorra, magari agli arresti domiciliari. Entri in un negozio e il commesso può essere uno che sa maneggiare la pistola, magari un ex spacciatore o è stato indagato per strage. Vai dal parrucchiere e ti siedi vicino alla bellissima ragazza di un qualche boss, che solo la borsetta vale 6000 euro. Un'umanità con cui faccio conti letterari, che poi entra nei miei libri (Parrella, Petrignani, 2010: 36)

Alcune dei suoi testi nascono sotto forma di novelle, in particolare quelle che si riallacciano ad un contenuto tratto dal mito classico, e in seguito vengono annoverate nel genere teatrale. Le tre opere: *Il Verdetto* (2007), *Antigone* (2012) e *Assenza. Orfeo e Euridice* (2015) sono accomunate dal fatto che nascono come riscrittura del mito sotto forma di racconto e poi vengono adattate per la messa in scena. Come afferma la stessa autrice, alludendo alla raccolta di riscritture di miti antichi in prose liriche, *Fuochi*, di Marguerite Yourcenar:

[...] *Fuochi* l'ho letto e riletto quando scrivevo *Clitemnestra*. Che alla fine è una novella, ma è stata portata in scena. La verità è che io per la scena scrivo solo di eroine demoniache e alte: Antigone, Euridice, la protagonista di 'Ciao maschio'. Cioè, come ti può dire qualunque regista e critico, io non scrivo "per la scena", ma scrivo storie dialogate o monologanti che possono essere "tradite" per la scena. Dentro c'è tutto. Nell'ultimo lavoro, 'Assenza', faccio dire a Hermes un sacco di cose: cenere, ginestra, pira, satiro, [...] cose che il regista ha deciso di utilizzare come elementi scenici. Un altro magari gliele faceva recitare. Se, però, leggi il testo nel volumetto Bompiani, senza la messa in scena, regge lo stesso. Non c'è manco una didascalia³⁸.

La critica ha messo in luce la presenza e l'intraprendenza dei suoi personaggi femminili, i quali di volta in volta si confrontano con una realtà contemporanea che presenta problemi non scontati e incredibilmente simili a situazioni storiche apparentemente superate. Così Irena Prosenc conclude un suo studio sui personaggi dei romanzi di Valeria Parrella.

Benché i personaggi femminili creati da Valeria Parrella non sappiano sempre precisamente chi siano e in che modo verranno

³⁸ (Riccio, Parrella, intervista avvenuta il 5/09/2016 <http://www.cattedrale.eu/interviste/valeria-parrella/>, sito consultato il 3/05/2017).

plasmati dalla vita, continuano però, a riflettere sulla propria identità. La scrittrice narra come “le donne italiane cerchino di realizzare i loro desideri ed ambizioni in una società che, da molti punti di vista, continua ad essere conservatrice e ostile verso le donne” [Aureliana di Rollo 2014]. La vitalità dei personaggi femminili traspare anche dal modo in cui si confrontano con un tale ambiente nonché con i propri, personalissimi, “spazi interiori” (Parrella, Arduini, 2014), ai quali si dedica la narrativa di Valeria Parrella. (Prosenc 2016: 126-27)

6.2.2 *Il verdetto*: trama e forme dell'espressione.

Clitennestra è sola, ma si rivolge ai giudici e viene interrotta e dialoga con il fantasma di Agamennone. Questi sono i personaggi presenti nella trama del monologo teatrale “il Verdetto”, tutte le altre persone vengono solo rievocate tramite il racconto. Non vi sono azioni nel monologo, se non quella di spiegare come è andata la vicenda, per chiarire la genesi del delitto ai ‘signori della corte’.

Clitennestra, una donna proveniente da una famiglia della buona borghesia napoletana, ripercorre la sua storia da quando sedicenne si

innamora di Agamennone, un camorrista, che la seduce aprendole gli occhi su una realtà torbida e misteriosa, che viene dalla 'terra', dalla 'città' in cui è nata. Clitennestra rimane incinta a diciassette anni, e in questo modo ottiene il permesso di sposare Agamennone.

Dopo il matrimonio, Agamennone aumenta il suo potere all'interno del clan e questo determina il trasferimento di tutta la famiglia in una villa blindata sulle pendici del Vesuvio.

A compromettere ulteriormente un matrimonio che era "un continuo nascondersi e scappare", ad un certo punto scoppia la guerra di camorra, che come primo esito comporta la morte della figlia Ifigenia. Agamennone vendica la figlia compiendo molti assassinii, nel frattempo però Clitennestra rimane isolata nella sua dimora per dieci anni, periodo nel quale per distrazione si concede ad Egisto. L'unico vero amore, per cui ha sacrificato se stessa e la sua vita è Agamennone, l'uomo che le "muove il sangue".

Alla fine il re Agamennone torna a casa con Cassandra, la figlia del boss della Sacra Corona, da cui Agamennone si era rifugiato durante la guerra e che in seguito ha ucciso. Cassandra è incinta, ma ciò non sembra scuotere Clitennestra, che in un primo tempo prepara

con cura e devozione l'accoglienza di Agamennone. Il racconto riprende con Clitennestra che vede Agamennone già tumefatto, e allora lo uccide insieme a Cassandra. Il fatto che Agamennone le sia portato già malconco lascia trasparire una certa ambiguità sulla volontà di Clitennestra ad accogliere benevolmente il marito, dopo la lunga attesa. Sembra probabile invece ritenere che la Clitennestra di Valeria Parrella, avesse già deciso di giustiziare lo sposo, prima del suo ritorno, così come la Clitennestra di Eschilo.

I giudici, chiamati da Clitennestra “signori della corte”, rimandano direttamente al pubblico. La protagonista sembra simulare di essere in tribunale, per potersi rivolgere agli spettatori. “Non ondeggiate come spettatori in disappunto... La società delle regole che voi rappresentate è caduta in un equivoco: lo correggiamo subito. Avete saputo di un delitto... Quello che vi hanno raccontato... Ascoltate. Sentite pure voi?...” Come emerge dalle apostrofi di questo prologo il teatro stesso diventa tribunale, gli attori sono Clitennestra e Agamennone, gli spettatori sono i giudici. Dal punto di vista formale, l'ambientazione è perfetta e simmetrica, cioè c'è una corrispondenza significativa tra narrazione e genere teatrale, da un lato, e attori e pubblico, dall'altro. In un certo

senso è come se il pubblico fosse chiamato palesemente ad essere presente come attore, in quanto sulla scena i giudici non ci sono. Se i giudici non ci sono, e “il delitto non conta nulla” (16), allora vuol dire che gli spettatori sono i primi interlocutori del dramma, e ciò è palesato in un modo molto efficace, anche dal punto di vista formale. La stessa autrice, infatti, sostiene che la stesura del testo, pubblicato nel 2007, sia stata influenzata dalle riletture avvenute in sede dell’allestimento teatrale, dalla regia di Mario Martone, dall’interpretazione di Cristina Donadio e Antonio Bonuomo, così come, infine, dal cortometraggio di Francesco Patierno. “La pagina è cresciuta con e contro la parola recitata” (8-9) afferma l’autrice.

Nonostante che si possano fare queste osservazioni sulla metatreatralità del testo, per comprendere il significato complessivo dell’opera, non bisogna trascurare il significato primo della situazione in cui si trova a parlare Clitennestra, vale a dire la condizione di imputata in tribunale di fronte ai giudici. Ciò significa che il personaggio, per quanto voglia raccontare la propria storia in forma letteraria, universale e esistenziale, “un atto di rabbia che non vuol essere elaborata” (9), dichiara il proprio crimine di fronte ai giudici, simbolo della collettività, e

quindi in questo modo si riconosce colpevole. Da notare a questo proposito una delle battute conclusive del monologo “e ora che vi ho chiarito l’equivoco aspetto il verdetto” (53), un passo in cui, secondo l’interpretazione che si intende seguire in questo studio, l’espressione ‘aspetto il verdetto’ potrebbe essere sostituita con ‘accetto il verdetto’.

Il secondo presupposto, su cui l’autrice stessa sostiene di basarsi, infatti, è la riscrittura di Marguerite Yourcenar, “Clitennestra o del crimine”. Da quest’opera Valeria Parrella trae la situazione comunicativa in cui si trova ad agire e parlare Clitennestra, da sola davanti a dei giudici, che, pur non interloquendo, esercitano la loro funzione, quella di rappresentare l’ufficialità che pone e impone il limite contro cui si scontra e si ferma Clitennestra.

Questo aspetto è reso evidente anche nei *Sogni di Clitennestra* di Dacia Maraini, testo in cui la violenza di Clitennestra è intesa come strumento di lotta per l’emancipazione, ma che in definitiva non permette a Clitennestra di venire assolta. Inoltre, così come abbiamo visto per Dacia Maraini, anche in Marguerite Yourcenar l’amore di Clitennestra per Agamennone viene descritto come totalizzante “Ho accettato di fondermi

nel suo destino come un frutto in una bocca, per non dargli che una sensazione di dolcezza”³⁹.

Valeria Parrella affronta questo tema in modo approfondito e variegato, traendolo da *Fuochi* e citandolo in modo programmatico in epigrafe all’intera opera: “Non si può proprio uccidere un uomo morto” (Yourcenar 1984: 105, Parrella 2007:13).

Che Agamennone sia considerato nel dramma come un uomo morto, è riscontrabile nel fatto che appare e viene evocato (24) come uno spirito, che scandisce il tempo al monologo di Clitennestra, lo interrompe e lo trasforma in alcune parti in un dialogo. La funzione di Agamennone è paragonabile a quella del Coro nella tragedia antica, a lui sono dedicate battute e anche canti⁴⁰, che si distaccano dalla lingua della regina, perché sono per la maggior parte in dialetto napoletano. Da questo aspetto espressivo, si nota la somiglianza con la tragedia, perché gli interventi narrativi di Agamennone anticipano l’avvenimento e testimoniano l’importanza del ‘come’, piuttosto che del ‘cosa’ accade sulla scena (16 e 22).

³⁹ Le traduzioni di Marguerite Yourcenar della prima edizione di *Fuochi*, che risale al 1957, sono di Maria Luisa Spaziani (1984).

⁴⁰ *Amaro è 'o bene*, la canzone di Agamennone è di S. Palomba e S. Bruni.

Clitennestra di Agamennone dice: “è che questo uomo mi tormenta, da quando l’ho ucciso, e da prima anche...”, in ciò è evidente una certa ironia, in quanto l’importanza del delitto viene sminuita e in quanto Agamennone non viene considerato una persona, bensì un’immagine, una condizione mentale, uno spirito. Agamennone viene anche chiamato direttamente “fantasma” che deve sparire (35-36).

Rispetto alle *Eumenidi* in cui vediamo Clitennestra sotto forma di spettro, nel *Verdetto* è Agamennone ad essere lo spettro, il mito viene rovesciato per dimostrare la marginalità e la minore importanza di Agamennone, in una vicenda in cui il ruolo di protagonista, rivendicato coscientemente⁴¹, lo svolge dall’inizio alla fine sempre e solo Clitennestra, la quale elenca una serie di scelte condizionate da un amore-tiranno creato da lei stessa.

A tal proposito è decisiva l’affermazione, secondo la quale la regina non si sente colpevole del delitto compiuto, per il fatto che la sua vita è stata volontariamente sacrificata all’amore di un boss della camorra, a tal punto da identificarsi con quella di Agamennone stesso.

⁴¹ “Questo è il MIO processo non il tuo. Qua sono io che devo rispondere, che devo espiare: tu grazie a me, alle mie mani, ti sei risparmiato anche questo” (32).

Al tempo stesso, ciò significa anche che è come se Agamennone vivesse grazie al suo amore.

Uccidendo mio marito, il mio signore, il mio uomo, quello che mi muoveva le notti e le giornate, primo e ultimo pensiero, nei giorni in cui era mio e in quelli in cui non lo era, negli anni che c'è stato e in quelli in cui è scomparso, uccidendo Agamennone, uno e unico ho versato il Mio sangue, perché è a me che ho tolto la vita. (51-52)

Nel testo, infatti, più che un essere umano vivo, Agamennone è descritto come un essere o una figura di cui ci si innamora e che al tempo stesso rende schiavi. "... la lucidità non esiste dove c'è Agamennone: dove c'è Agamennone esiste solo Agamennone" (31). "L'amore per un uomo è la dipendenza, è quello che da sola non sei abbastanza, e chiunque abbia un po' di buon senso, un poco di carattere e un istinto di sopravvivenza, sa che questa cosa si sconfigge solo con la morte. Nel mio caso: con l'omicidio" (33-34). Agamennone crea dipendenza, perché è per merito suo che Clitennestra viene salutata in un certo modo dalle persone appartenenti al clan camorristico, perché è grazie ai soldi provenienti dalle attività della camorra che Clitennestra vive in una casa costruita su misura per una famiglia di un boss.

Le difficoltà nella vita di matrimonio erano molte, tra fughe e silenzi, “ma io sapevo”, afferma Clitennestra, “dentro di me sapevo: lui era Agamennone, e io la femmina sua, il mio utero per moltiplicare la sua immagine” (28). Nei dieci anni di attesa, a causa della guerra di camorra, “Clitennestra, la Moglie” (43) ha tradito se stessa.

Anche per quanto riguarda l’ambientazione moderna della vicenda, sembra che la prosa lirica di M. Yourcenar abbia offerto a Valeria Parrella lo stimolo a sviluppare e a trasformare i vaghi riferimenti spaziotemporalmente di una “Grecia rustica del tempo del conflitto greco-turco o dell’impresa dei Dardanelli” (Yourcenar 1984: 6), in un contesto realistico più preciso, marcato e quindi riconoscibile al lettore moderno europeo: la Napoli in cui avvengono le guerre di camorra. Nel dettaglio della trama sono evidenti altre somiglianze tra Yourcenar e Parrella, come ad esempio la debole figura di Egisto e il fatto che Cassandra sia incinta.

D’altro lato vi sono delle differenze, per esempio, nel fatto che Yourcenar consideri compiuta dai genitori la scelta di sposare Agamennone, mentre in Parrella la scelta è autonoma e in contrasto con le famiglie di appartenenza. Inoltre in Yourcenar vi è un accenno ad Oreste, che denuncia la madre alla polizia. In Parrella, invece, Oreste

viene menzionato in quanto figlio, ma non per la sua nota funzione di vendicatore.

Un particolare che può aver suggestionato in modo determinante la ricerca creativa di Valeria Parrella, può ritrovarsi nel modo in cui Marguerite Yourcenar descrive Clitennestra che decide come uccidere il suo sposo e che afferma di volerlo assassinare con la scure, per sentirsi guardata negli occhi e dunque considerata.

Per un attimo ebbi voglia di mettere in scena un incidente destinato a non lasciare tracce, dato che la sola colpevole sarebbe stata la lampada a petrolio. Ma volevo almeno obbligarlo in punto di morte a guardarmi in faccia: soltanto per questo l'ammazzavo, per costringerlo a rendersi conto che io non ero una cosa senza importanza che si può lasciar cadere o cedere al primo venuto. (Yourcenar 1984: 103)

L'importanza dello sguardo e degli occhi è un punto fondamentale per conoscere l'orizzonte decisionale del personaggio anche in Valeria Parrella. “Quegli occhi che avrei voluto respirare e che invece ho spento [...] fissavano sicuri che l'avrei ucciso e sicuri di muovermi il sangue” (46)

dice Clitennestra per descrivere l'effetto dello sguardo di Agamennone su di lei⁴².

6.2.3 Il personaggio di Clitennestra alla luce del mito.

A differenza di Dacia Maraini, la Clitennestra di Valeria Parrella è borghese e in questo assomiglia al mito. Una borghese che deliberatamente decide di sposare Agamennone, contro il volere della propria famiglia e di quella di Agamennone. Clitennestra afferma di essersi innamorata di Agamennone un giorno per caso, all'uscita di scuola, quando gli porge un fazzoletto, e lui glielo rende imbevuto di sangue. Agamennone rappresenta per lei la bellezza di una realtà concreta e vitale, schietta e sconosciuta, che supera il dolore e la paura.

Quanto fu spavaldo, arrogante mentre mi tendeva quel fazzoletto rosso, imbevuto, io non mi ritrassi e me lo strinsi... con queste mani.

Non avevo mai visto un uomo accoltellato, all'epoca, e neppure certe spalle così larghe e certi occhi così profondi.

⁴² Si veda anche il passo in cui Clitennestra racconta il momento in cui viene attratta da Agamennone (19-20)

Profondo, esatto: dal profondo della mia anima sentii che qualcosa mi chiamava attraverso quel fazzoletto: era la città, la terra. La mia terra non giustifica, signori della corte, di esserci nato dentro. Anche se vieni da una famiglia borghese e ti mandano a scuola con la gonna che ti arriva al ginocchio, anche se quella mattina la versione di greco l'avevo passata io a tutti quanti, il sangue di quell'uomo che non si lamentava e mi guardava oltre la ferita e oltre la paura, quella cosa lì mi diede il tempo e misura della vita" (19-20)

Il parallelismo tra il fazzoletto che Clitennestra consegna ad Agamennone e lui le restituisce "sporco di sangue", "rosso, imbevuto", e il tappeto di porpora, simbolo del sangue che scorrerà, che Agamennone calpesta su invito di Clitennestra quando fa rientro a casa, indica un legame metaforico e realistico con l'*Orestea* di Eschilo, in cui Agamennone cammina sul tappeto rosso preparato da Clitennestra⁴³.

Nel testo di Valeria Parrella le corrispondenze con il personaggio del mito antico affiorano anche nel termine 'regina', con cui viene chiamata Clitennestra. La protagonista moderna diventa regina, perché deve custodire la villa-castello, in cui va ad abitare e in cui, in un certo

⁴³ Per quanto riguarda l'Agamennone si vedano in particolare il passo compreso tra i versi 931-974.

senso, viene rinchiusa, per essere protetta da eventuali attacchi di clan camorristici avversari.

Ci trasferimmo a San Sebastiano. Sulle pendici del Vesuvio, proprio sotto il segno dell'ultima colata, fece costruire una villa troppo bella, isolata, alta, che dominava e doveva dare l'impressione di dominare. Lì dentro tutto quello che è fiorito, l'ho fatto fiorire io, quello che c'è e quello che non ci doveva essere, i colori, i mobili, gli spazi, il tempo stesso della vita, lì dentro l'ho creato io, con queste mani. La villa fu circondata da un muro, poteva entrare solo chi volevamo.

Da allora tutti iniziarono a chiamarmi "la regina". (26)

Nel *Verdetto*, nella tragedia di Eschilo e nella riscrittura di Dacia Maraini si nota che Clitennestra possiede due caratteristiche comuni: la consapevolezza (23) e la saggezza (29), che vengono usate non solo per dimostrare l'autonomia del personaggio, ma anche per spezzare il discorso scenico appellandosi ai giudici, e al tempo stesso direttamente e consapevolmente al lettore o al pubblico in sala (41).

D'accordo, signori della corte, d'accordo: potrebbe sembrare un vezzo che io mi sforzi di controllare la frase come faccio. (23)

lo sapevo interpretare i giornali, i libri, i discorsi dei politici, ho imparato a interpretare i malumori di mio marito...(29)

Non potete certo essere giudici e caracollare, emettere verdetti lineari, chiari univoci, e poi immergervi con me nelle complessità dell'animo umano, nelle devastazioni di cui è capace. (41)

Un altro tratto simile che accomuna Eschilo, Maraini e Parrella, lo si ritrova nella causa dell'uccisione della figlia Ifigenia: in Eschilo è immolata per ottenere venti favorevoli alla flotta, in Maraini muore di parto, perché viene data in sposa, quattordicenne, ad un creditore di Agamennone in cambio di cinque milioni di lire, in Parrella è "la prima vittima di quella guerra di camorra" (29). In tutte e tre le opere la morte di Ifigenia è uno degli argomenti più forti, che compongono l'accusa di Clitennestra ad Agamennone.

Nella parte finale del dramma, conformemente a quanto affermato dall'autrice (7) sulla validità generale ed essenziale della storia del mito antico, Clitennestra viene descritta in modo astratto, dando maggior risalto ai caratteri che la rendono personaggio e al tempo stesso modello e fonte di emozione e riflessione.

In tre passaggi distinti si possono notare qualità essenziali del personaggio e al tempo stesso della letteratura, intesa come arte in grado di creare la realtà:

1. Mi sono arresa a questa convinzione: che non esiste una sola vita. Ne esistono miriadi, tutte quelle che riusciamo a vivere scomponendo gli anni in giorni in istanti e gli istanti in sensazioni. Tutte devono essere prese per vere. (47-48)

2. Io vivo di atti definitivi, che ai vostri occhi sono sproporzionati, ma è la mia natura e le ho dato seguito. (48)

3. Nessuno, nessuno soffre il ricordo del presente e del futuro, come questo, questo che mi si agita intorno, per cui nessun nome va bene perché continua ad esistere almeno quanto a me, Clitemnestra. (52)

In queste affermazioni, a nostro avviso, emerge l'intenzione di esprimere l'universalità del personaggio di Clitemnestra e delle sue condizioni di vita, che possono essere ricercate e rappresentate in modo privilegiato, proprio attraverso la scrittura e, in questo caso, mediante il teatro.

Diversamente da quanto accade in *Mosca più balena*, nel racconto *Dritto dritto negli occhi*, in cui c'è una protagonista che viene chiamata 'guappatella', 'principessa' e infine "Signora" a seconda dell'uomo con cui si relaziona, e in cui si assiste all'evoluzione linguistica del personaggio femminile, dal dialetto dei suoi primi compagni, all'italiano del suo consorte definitivo, nel *Verdetto*, possiamo osservare Clitennestra che compie un passaggio da un mondo in cui prevale l'italiano ad uno in cui prevale il dialetto.

L'autrice sembra alludere al fatto che sia l'italiano che il dialetto rappresentano due mondi mitici, diversi l'uno dall'altro, ma senza differenze morali. Lo si nota chiaramente in *Dritto dritto negli occhi*, se si confronta l'evoluzione linguistica e sociale del personaggio, da 'guappatella' a "Signora", che non coincide con una trasformazione morale, perché, se all'inizio convive con un camorrista, alla fine si sposa con un avvocato che lavora per un senatore corrotto. Nel *Verdetto* si nota il passaggio da un mondo all'altro, come se fosse una fase di crescita, quando Clitennestra racconta:

Le mie non erano orecchie abituate a sentire complimenti così grossolani, io mi imbarazzavo... per me, per lui... Ero ancora una ragazzetta borghese, ragionavo con la mente degli altri, della mia

famiglia, di mia madre. Poi piano piano cominciai a capire che tutto 'sto teatro mi piaceva...

E allora parlavo parlavo, gli dicevo cose che a lui suonavano... belle. (21-22)

I due mondi rappresentati dal dialetto e dall'italiano sono complementari e offrono ai personaggi la possibilità di conoscere approfonditamente la realtà, "il tempo e la misura della vita".

Tra il racconto *Dritto dritto negli occhi* e *il Verdetto* si può notare ancora una somiglianza nel modo in cui le due protagoniste prendono le decisioni, la scelta sembra avvenire attraverso lo sguardo, attraverso la capacità di visione degli occhi. Tutto ciò che i personaggi possono vedere negli occhi di una persona diventa ciò da cui dipende la scelta del loro futuro. "Gli tesi la mano, lo guardai dritto dritto negli occhi. Non avevo altro" (Parrella 2003: 31).

Questo è il mondo in cui la protagonista del racconto sceglie il suo compagno definitivo, che la porterà ad essere chiamata "Signora", parola con cui si conclude la breve narrazione.

6.2.4 Il concetto di vendetta ne *Il Verdetto*

Il fantasma di Agamennone dichiara di aver vendicato Ifigenia per Clitennestra, dopo che Clitennestra dice che Agamennone ha sacrificato la famiglia per la sua missione.

AGAMENNONE

Te l'ho vendicata mille volte, e tu 'o ssaje.

[...]

Fino a Barcellona sono arrivato, di persona... te lo ricordi? Te lo ricordi come titolavano i giornali? “Guerra di camorra”, “Killer di camorra ucciso in Spagna”. E tutti i cadaveri che hanno pescato nel Golfo? Per vendicare tua figlia...(30-31)

Clitennestra segue il codice di Amore, da cui dipende il dolore, Agamennone segue il codice della missione, da cui dipendono le sue scelte e il suo stile di vita.

Valeria Parrella propone una nuova genealogia mitica per la Vendetta affermando che: “Vendetta è figlia di Dolore che è figlio di Amore, se fossi io a decidere le genealogie, fonderei questa per me e Agamennone” (41). Questo modo di esprimersi, che sembra una variante

dei miti di Esiodo oppure di un racconto mitico di Platone, testimonia una capacità di *creazione del mito*. La confidenza con cui l'autrice passa dal mito alla modernità e dalla modernità al mito è evidente anche in altri passi. Nella sua scrittura emerge un andirivieni naturale, da una percezione di tipo mitico, propria dell'antichità, ad un spirito di osservazione contemporaneo, senza il sorgere di alcun conflitto.

La difficoltà di certi accostamenti viene risolta di volta in volta, in modo impercettibile, attraverso la compattezza stilistica delle parole usate e mediante il riferimento a significati e immagini, che si possono sperimentare nella cultura comune e nel linguaggio quotidiano. Si consideri, per esempio, il passo, in cui Clitennestra afferma con ironia e arguzia di usare come antidoto alla fattura preparata dalla madre di Agamennone, la condizione di essere rimasta incinta. L'argomentazione della madre di Agamennone non è solo respinta, bensì confutata alla base, in quanto la premessa della validità della fattura viene accettata e contrastata con "un rito più arcaico" e con maggiore effetto.

Sua madre arrivò a piedi a Santa Anastasia portando una penna chiusa in un catenaccio, per pietrificarmi nella fattura, me: la donna che aveva studiato. Ma la fattura è un rito che è arrivato troppo in ritardo nei secoli, perché potesse colpirmi. Io ne evocai

uno più arcaico a proteggermi: restai incinta, e a diciassette anni ero sua moglie, con il permesso di tutti. (23)

Nel prosieguo del racconto ai giudici, Clitennestra descrive il modo in cui incomincia a capire che il comportamento di Agamennone avrebbe portato la rovina sulla casa con la prima vittima di guerra, cioè Ifigenia.

Io sapevo interpretare i giornali, i libri, i discorsi dei politici, signori della corte, ho imparato a interpretare i malumori di mio marito, ma non l'ho mai saputo fare con i presagi... Il cuore mi batteva forte, la paura mi afferrò come l'acqua del mare che afferra tutto quello che trovava sulla strada per portarselo via.

[...]

In psicologia... in psicologia il mare è l'elemento che rappresenta la madre, la donna. Ecco: questo lo sapevo anche io, ma la donna che non vuole sapere, non vuole sapere nemmeno dai suoi stessi occhi. (29)

In seguito, Clitennestra definisce Cassandra una donna che legge i tarocchi, per alludere alla sua mitica capacità di prevedere il futuro senza essere ascoltata. Il commento che precede equipara la storia mitica ad una storia vecchia e squallida, che si ripete anche nella

modernità. Ciò che è veramente antico dovrebbe essere qualcosa di diverso, di onorabile.

CLITENNESTRA

So tutto, è storia antica, no: non antica, è storia vecchia che si ripete nel suo squallore e non merita antichità. Cassandra è stata scelta, è stata presa, so di lei ragazzina che leggeva i tarocchi, che vide arrivare gli uomini di Agamennone, da qua erano partiti, da qua, e le uccisero il padre. E lei leggeva i tarocchi alle amiche e manco si voltò. (37-38)

Dal punto di vista stilistico ed espressivo si nota la straordinarietà di registri antichi e moderni, messi l'uno accanto all'altro come tessere dello stesso mosaico, laddove ad una traduzione quasi letterale di un passo delle *Coefore* (23-26) di Eschilo, in cui vengono rappresentate le donne che, secondo il rito, portano le offerte sacre sulla tomba di Agamennone graffiandosi le guance ed emettendo suoni acuti, si associa la descrizione di un corteo funebre camorristico contemporaneo, composto da "ragazzini in motorino".

Mentre gli uomini lo portavano a spalla per le scale strette della sua casa d'origine, dove l'avevano vegliato l'intera notte, già alle di donne con i capelli sciolti si laceravano le guance a unghiate, le sue infinite sorelle dietro occhialini scuri lanciavano urli acuti che risuonavano fino in strada. Il corteo fu aperto da decine di ragazzini in motorino, che con le pistole basse al fianco e lo sguardo immediato costringevano i commercianti ad abbassare le saracinesche per il lutto (50-51)

Come nel caso del *Verdetto*, dove si tratta del mondo della camorra, anche nella riscrittura del mito di Antigone (*Antigone* 2012) Valeria Parrella stabilisce un forte collegamento con tematiche di stretta attualità, come l'accanimento terapeutico e l'eutanasia. Antigone diventa un personaggio colpevole di aver staccato i macchinari che tengono in vita Polinice, ponendosi in drastico contrasto con il 'Legislatore', Creonte⁴⁴, per cui è vietato interrompere la cura. È evidente anche in questo dramma il modo in cui Valeria Parrella si serve del mito, per cercare di scardinare la realtà contemporanea.

Inoltre si può notare una somiglianza nel non pentimento delle due protagoniste tratta dal mito antico: Antigone dice tratte dal mito

⁴⁴ Il suo nome in realtà non viene mai fatto nel corso del testo.

antico: Antigone dice “La vita è un soffio che esce, signore, non uno che entra. lo questo lo so, e non mi pento di quello che ho fatto” (Parrella, *Antigone* 2012: 40). Clitennestra dal canto suo afferma: “lo amavo Agamennone, e se non era mio non poteva più Essere” (Parrella, *Il Verdetto* 2007: 43). Entrambi i testi, in un certo senso, riflettono sulle diverse declinazioni e sulle possibilità del concetto di amore, che è un tema ricorrente in tutta la produzione di Parrella⁴⁵.

⁴⁵ “I romanzi di Valeria Parrella si impernano su tre grandi tematiche che riguardano alcuni aspetti chiave della vita di una donna: il rapporto di coppia (*Ma quale amore*), la maternità (*Lo spazio bianco, Tempo di imparare*) e la vita professionale (*Lettera di dimissioni*)” (Prosenc 2016: 121).

6.3 Maria Bajocco Remiddi: *Il pianto di Ecuba*

6.3.1 Maria Bajocco Remiddi e la creazione dell'Aimu

Maria Bajocco Remiddi, vissuta a Roma tra il 1911 e il 1998, rappresenta una delle figure più importanti tra quelle che nel secondo dopoguerra lavorarono nell'ambito della politica internazionale, adoperandosi per la pace e contribuendo a formare una coscienza pacifista all'interno del paese.

A lei si deve l'ideazione e la direzione di uno dei più gruppi pacifisti più attivi l'Associazione Internazionale Madre Unite per la Pace (AIMU) fondata nel 1946.

Nonostante il ruolo di primo piano che Maria Bajocco Remiddi ricoprì e le numerose iniziative da lei organizzate, la sua storia e quella della sua associazione risultano oggi praticamente sconosciute. Solo a partire dal 2006 grazie all'approfondito lavoro realizzato da Anna Scarantino, che ha pubblicato vari documenti, lettere e appunti conservati nell'archivio di famiglia dell'autrice, sono aumentati gli studi legati alla sua biografia e alle sue opere.

In uno scenario mondiale dove i conflitti in corso sono in costante aumento e vedono coinvolti oltre 67 stati e 761 milizie guerrigliere, gruppi terroristi-separatisti-anarchici, tra Africa, Asia, Europa, Medio Oriente e Americhe ⁴⁶ e dove l'ordigno più potente dell'arsenale americano la bomba MOAB (Massive Ordnance Air Blast bomb) sganciata il 13 aprile 2017 dagli Stati Uniti in Afghanistan è stata ribattezzata (Mother of all bombs/ Madre di tutte le bombe)⁴⁷, analizzare la figura di Maria Remiddi Bajocco e la sua attività pacifista risulta quanto mai necessario.

Per ricostruire la nascita dell'AIMU e dell'opera *Il Pianto di Ecuba* oggetto della nostra analisi, occorre partire da quanto Maria Remiddi Bajocco scriveva a conclusione dei suoi *Ricordi di guerra* pubblicati postumi nel 2002.

Il 25 aprile ero sulla terrazza della casa di Monteverde a stendere i panni, quando tutte le sirene si misero a ululare: la

⁴⁶ Dati consultabili su

<http://www.guerrenelmondo.it/?page=static1258218333> aggiornati al 2 maggio 2017

⁴⁷ Sul tema è intervenuto tra gli altri anche Papa Francesco che durante un incontro con i ragazzi e le ragazze della scuola della pace, rispondendo ad una domanda ha dichiarato: "Mi sono vergognato del nome di una bomba, l'hanno chiamata 'la madre di tutte le bombe', ma guarda, la mamma dà la vita e questa dà la morte, e diciamo 'mamma' a quell'apparecchio, che cosa sta succedendo?". Notizia consultata in http://www.ansa.it/sito/notizie/politica/2017/05/06/papa-hanno-chiamato-madre-una-bomba-mi-sono-vergognato-_0a5b7d90-23d7-4440-900d_25039df08c18.html il 5 maggio 2017.

guerra era finita, ma non finirono le terribili impressioni che essa mi aveva date: avevo 34 anni e mi dissi che la mia restante vita l'avrei dedicata a lavorare per la pace (Remiddi, 2002: 104).

La volontà di “lavorare per la pace” espressa da Maria Remiddi troverà spazio nella fase di dibattito e ricostruzione che ebbe inizio dopo la fine della seconda guerra mondiale. In molte città le donne presero parte in maniera attiva a questa fase di rinnovamento che si sviluppò attraverso movimenti politici ma anche grazie alla nascita di nuove associazioni.

Come ricorda Anna Scarantino, il conflitto mondiale non aveva solo permesso alle donne di ‘uscire dalle case’ ma le aveva portate ad acquisire una nuova consapevolezza ed ad assumere nuove responsabilità⁴⁸.

⁴⁸ Quello della partecipazione delle donne al mondo del lavoro e alla vita pubblica rappresentava un tema particolarmente caro a Maria Bajocco Remiddi. A questo proposito Anna Scarantino (2006: 85-86) ricorda un episodio: “Ancora negli anni Novanta Remiddi sentì il bisogno di scrivere a Rita Dalla Chiesa, conduttrice di una trasmissione televisiva nella quale veniva difesa la proposta di dare uno stipendio alle casalinghe [...] a favore del progetto si schierarono tutte le maggiori associazioni femminili italiane [...]. Secondo Remiddi quella proposta andava invece contro la dignità stessa della donna, la spingeva a rinchiudersi dentro le pareti domestiche, scoraggiandola dal cercare una sua realizzazione all'esterno, e aveva un effetto antieducativo sulla stessa famiglia, che, invece che basarsi sull'aiuto reciproco dei suoi membri, finiva per poggiarsi sull'ancella» della casa”

La guerra rappresentò insomma per lei, come per molte altre donne, l'evento traumatico che spinse anche donne del ceto medio, pur rimaste lontane da quel luogo di formazione politica che fu la Resistenza, a uscire dalla dimensione privata, a conoscere l'esperienza dell'impegno e della partecipazione pubblica. Se la guerra era stata un fatto doloroso la sua conclusione rappresentò anche un evento vissuto come liberatorio, soprattutto per le donne: liberazione dalla paura, dalla sofferenza e gradualmente dalle privazioni [...] ma anche rivendicazione di cittadinanza e non solo quella pubblica, ufficiale, conquistata con la scheda elettorale, ma anche nella sfera sociale ed in quella privata nei rapporti familiari". (Scarantino 2006: 134)

La riflessione di Maria Remiddi si mosse perciò in due direzioni e portò prima alla creazione nel 1946 dell' Aimu e poi nel 1947 alla pubblicazione de *Il pianto di Ecuba*.

Si trattò di due esperienze diverse ma strettamente legate tra loro: maturate negli stessi mesi, tra il 1945 e il 1946, furono costruite intorno ad un concetto comune: riscoprire il calore della maternità ed utilizzarlo per un'azione femminile unitaria orientata a sostenere programmi costruttivi di pace (Scarantino, 2006: 138).

L'AIMU costituita ufficialmente il 7 febbraio da nove socie fondatrici si proponeva di unire donne di diverse età, stato civile, classe sociale, religione, fede politica attraverso un elemento comune come quello della maternità e della difesa della vita da qualsiasi guerra e forma di violenza che potesse metterla a repentaglio. L'Aimu nasceva dalla necessità di far sentire rispetto al passato la voce delle donne, la voce materna, negli ambiti politici e decisionali per poter scongiurare eventuali guerre future. A questo proposito Maria Bajocco Remiddi affermava:

la guerra non è un cataclisma inevitabile come può esserlo un terremoto, dipende dalla volontà degli uomini e dalla mancanza di una saggia voce materna nei più decisivi atti delle nazioni; la forza cieca della distruzione impera perché non agisce la forza contrastante della conservazione, che spetta alla donna-madre; è necessario affermare il diritto incondizionato alla vita, l'unico che è stato sempre misconosciuto e oppresso durante i millenni d'assenteismo della donna dalla vita politica. Pace e diritto di voto corrono su binari paralleli, oggi la donna entra nella vita politica, ma se si limita ad accordarsi ai vari partiti politici, il suo apporto sarà nullo. Per entrare veramente ed efficacemente sulla scena del mondo bisogna avere una idea nostra (Scarantino, 2006: 157) ⁴⁹

⁴⁹ Appunti manoscritti di Maria Bajocco Remiddi riportati in Scarantino A. (2006) *Donne*

Il ruolo delle donne doveva quindi risultare decisivo, e sebbene il compito che le spettava non era per nulla semplice, non dovevano lasciarsi intimorire, ma essere convinte e risolte nella loro azione:

la grande opera non ci spaventi: se grande è l'opera, grande è pure la nostra forza [...] Infatti anche se gli uomini fossero tutti concordi nel votare per la guerra e noi donne nel votare per la pace, sarebbe per noi la vittoria, poichè è risaputo che numericamente siamo superiori. Ma è anche risaputo che gli uomini non vogliono la guerra ma solo determinate cricche per determinate ragioni [...] Ecco perciò [...] da una parte una folla numerosissima che non vuole la guerra, da una parte una folla minima che la vuole. Evidentemente nella bilancia degli eventi umani è lo spirito che pesa e non la materia: e lo spirito del male della violenza e della distruzione è più potente dello spirito del bene [...] Ciò è un caso avvilente, ma io non lo considero disperato perché il momento in cui ci accorgiamo di essere deboli è il momento in cui ci avviamo a divenir forti e conoscere un difetto del proprio spirito è già uno stato di superiorità sul difetto stesso e buon passo per superarlo. Bisogna perciò cominciare a persuaderci che se il male si scatena sulla terra la

per la pace: Maria Bajocco Remiddi e l'Associazione internazionale madri unite per la pace nell'Italia della guerra fredda, F. Angeli, Milano.

colpa è della nostra debole volontà di bene e che se la forza cieca della distruzione impera è perché non agisce la forza contrastante della conservazione. Ora nella forza della conservazione bisogna che agisca come prima potenza la donna. Se la donna non difende il suo prodotto chi mai può difenderlo? Non certo il figlio [...] perché a vent'anni si subisce il mondo che si trova, non avendo ancora avuto il tempo per modificarlo. Non certo lo difenderà lo stato che non lo ama e non lo conosce. Non lo difenderà un'idea perché le idee degli uomini amano il sangue, aprono le piaghe e non le medicano (Scarantino, 2006: 155).

Le parole di Maria Bajocco Remiddi e la distinzione tra il femminile interpretato come simbolo di civiltà e cultura della pace e il maschile simbolo di civiltà e cultura della guerra, si può ritrovare nella sintesi che alcuni decenni più tardi propose Riane Eisler ne il suo *Il calice e la spada*⁵⁰ dove analizzando il passaggio tra una civiltà matriarcale a una patriarcale rappresentava i due diversi modelli culturali attraverso la metafora del calice simbolo della convivialità e dell'armonia del

⁵⁰ Pubblicato nel 1987 con il titolo di *The Chalice and The Blade: Our History, Our Future*. New York. Harper & Row. Partnership Glossary è uscito in Italia nel 2006 con la casa editrice Frassinelli.

matriarcato e la metafora della spada simbolo della distruzione e della violenza impiantata dal patriarcato⁵¹.

Si trattava di trasformare tutte queste idee e concetti in una sorta di manifesto programmatico che ogni donna dell'associazione avrebbe dovuto cercare di diffondere.

Maria Remiddi avrebbe tracciato una serie di principi in cui si ribadiva la necessità da parte dell'associazione di rivolgersi prima al popolo e quindi ai governi per far in modo di intervenire sulla storia.

- 1) la guerra non è una buona cosa;
- 2) nessuna idea, per quanto alta possa sembrare in quel determinato momento storico può giustificare la guerra. L'idea nasce dall'uomo e l'uomo giudica oggi necessario ciò che domani gli appare inutile. Non possono delle vite essere sottoposte all'incerto giudizio dell'uomo;
- 3) la guerra si attua dalla concordanza di due fattori: il governo che la delibera e il popolo che la esegue. La ininterrotta serie di guerre sarà spezzata quando non ci sarà governo a deliberarla o popolo a eseguirla;

⁵¹ L'autrice nell'introduzione dell'opera si chiedeva: "Perché nel nostro mondo regna la vergognosa brutalità dell'uomo verso i suoi simili e verso la donna? Cosa ci spinge perennemente alla crudeltà anziché alla gentilezza, alla guerra anziché alla pace, alla distruzione anziché alla realizzazione?"

4) sarà questo o quello il primo a muovere il gran passo verso la pace? Non sappiamo. Nella lotta che contro la guerra intraprendiamo sarà più opportuno dirigere i nostri sforzi verso il governo o verso il popolo? Al principio della nostra attività non abbiamo che una via: operare per il popolo. Quando saremo una compiuta organizzazione [...] opereremo indubbiamente anche sui governi;

5) Oggi la donna entra nella storia. Ogni nuova classe che entra nella storia vi ha apportato (purtroppo sempre col sangue) delle idee benefiche che hanno segnato veri capovolgimenti di concetti che da millenni dominavano gli uomini [...] È indubitato perciò che anche la classe “donna” entrando nel mondo politico vi apporti la sua idea e vi compia la sua pacifica rivoluzione (Scarantino, 2006: 155-6)

L'attività dell'associazione AIMU durò per oltre dieci anni fino al 1957 quando grazie all'interesse di Maria Bajocco Remiddi e della sua collaboratrice Marina Della Seta confluì nella sezione italiana della WILPF (Women's International League for Peace and Freedom) organizzazione che aveva come obiettivi l'individuazione e l'eliminazione delle cause della guerra e il riconoscimento dei diritti fondamentali delle donne.

L'Aimu nonostante tutte le limitazioni e le difficoltà che poteva avere una piccola associazione riuscì a stabilire collaborazioni con importanti

organizzazioni italiane come il movimento pacifista guidato da Aldo Capitini Durante tutti gli anni di attività dell'associazione, Maria Bajocco Remiddi svolse la sua attività pacifista partecipando a vari incontri che si svolsero in Italia e all'estero, come nel 1947 quando prese parte al Congresso dell' "Ente Mondiale des Femmes pour la Paix", che si svolse a Parigi e che le permise di entrare in contatto con donne e organizzazioni pacifiste di tutto il mondo.

L'opera internazionale di Maria Bajocco Remiddi continuò ancora a lungo grazie al suo ruolo di funzionaria dell'Unesco ricoperto per trenta anni, attraverso la direzione dell'edizione italiana della rivista mensile "Il Corriere UNESCO" e attraverso l'organizzazione di diverse attività culturali e la pubblicazione di testi di pedagogia e narrativa.

6.3.2 Il pianto di Ecuba

La pubblicazione nel 1947 con la casa editrice Gismondi de *Il pianto di Ecuba*, come si è detto in precedenza, non si può disgiungere dalle attività dell'Aimu e analizzando i contenuti dell'opera si possono ritrovare le motivazioni che portarono Maria Remiddi Bajocco a cercare di trasformare il dolore della protagonista del suo testo in un'azione

collettiva che coinvolgesse altre donne e le unisse attraverso l'obiettivo comune della difesa della pace.

Il pianto di Ecuba non costituisce però la prima prova letteraria di Maria Bajocco Remiddi che, dopo la maturità classica e la laurea in Lettere, oltre a dedicarsi all'insegnamento nelle scuole elementari, aveva iniziato a scrivere brevi racconti e a pubblicarli su giornali come *Il Popolo di Roma* e su varie riviste locali.

Più che per l'insegnamento infatti Maria Bajocco sentì nascere in sé soprattutto una vocazione alla scrittura, cui avrebbe cercato di dedicarsi con continuità attraverso gli anni, pur tra non poche difficoltà. In ogni caso l'idea che anche la donna, dovesse lavorare indipendentemente dalle sue condizioni economiche, e che questo fosse un importante fattore di emancipazione era da lei fortemente sentito e si alimentava dell'esempio e dell'educazione familiare (Scarantino, 2006: 85-6).

I suoi racconti di ambientazione fantastica e toni fiabeschi, hanno quasi sempre protagoniste femminili ed in alcuni di questi sembrano già trasparire parte delle tematiche che caratterizzeranno *Il pianto di Ecuba*, in particolare la riflessione sulla maternità ed il legame madre-figlio.

La storia del bimbo non nato, ad esempio, racconta di bambini che nascono sotto i cavoli del Paradiso e sono portati sulla terra da delle gru e affidati a madri adottive. Quando però i bambini sono troppo cresciuti non possono più trovare una madre. Uno di questi rompe con questa regola e scende sda solo sulla terra alla ricerca di una donna sola che possa essere sua madre. Una volta trovatala, vivrà felice con lei fino alla sua morte.

Un altro tema che si ritroverà ne “Il pianto di Ecuba” è quello dell’elaborazione del lutto che caratterizza *L’attesa* dove si racconta la dolorosa vicenda della signora Berta che ha visto morire il proprio figlio appena nato.

Con l’inizio della guerra e dei bombardamenti, Maria Remiddi continuerà a scrivere e racconterà i dolorosi anni dal 1943 al 1945 trascorsi a Muccia nelle Marche con la sua famiglia.

In *Ricordi di Guerra* Maria Remiddi ripercorre alcuni degli episodi drammatici che colpiscono la popolazione e racconta dei rastrellamenti, omicidi, vendette ma anche dei gesti di solidarietà ed umanità avvenuti durante il conflitto. Le piccole storie di quotidianità familiare accompagnano questi ricordi, a testimoniare il difficile tentativo di

sopravvivere ed attraversare il dolore, provando a resistere all'atrocità della guerra.

Nei suoi ricordi la 'grande storia' si mescola con la vicenda di una comunità e con la 'piccola storia' della sua famiglia "in un insieme armonico, in cui l'una riflette sull'altra e la ricostruzione delle vicende familiari e locali contribuisce ad arricchire di significato quelle più generali" (Scarantino, 2006: 103).

Si tratta di riflessioni che si possono ritrovare anche ne *Il Pianto di Ecuba*. Il testo racchiude una serie di considerazioni suddivise in trentacinque brevi sezioni della protagonista, che ha appena ricevuto la notizia della morte del figlio avvenuta in guerra,

Se nella tragedia euripidea era una serva a comunicare alla regina troiana la tragica notizia della morte del figlio Polidoro, mostrandogli il cadavere, in questo caso la scoperta arrivava leggendo il suo nome su una lista.

In una lunga lista c'è il suo nome: questo significa che lui non è più. Un cuneo di ferro penetrò nel mio cervello. Mi circondano, mi curano come persona colpita da una grave malattia (Remiddi, 1947: 5)

Ecuba di Maria Bajocco Remiddi non offre coordinate temporali e non parla di una guerra concreta perchè tutte le guerre hanno un denominatore comune che è quello di portare morte e dolore e come sostiene Labbate (2014-2015) la vera protagonista dell'opera "è l'opera materna che ogni guerra annientava".

Ecuba non parla solo per sé stessa e come l'Ecuba della tragedia Euripidea si dirigeva al coro di prigioniere troiane, l'Ecuba di Maria Bajocco Remiddi sembra rivolgersi ad un coro ideale di donne che resta in silenzio ad ascoltare le sue parole.

All'inizio Ecuba non sembra essere in grado di accettare la notizia della morte del figlio e cerca disperatamente di aggrapparsi ad una speranza, tanto da riuscire ad immaginarsi il suo ritorno sano e salvo o quella dell'arrivo di una lettera in cui annuncia di essere ancora vivo:

Nulla di quello che mi fu detto è vero. Ho la sensazione che mio figlio vive e un cuore di madre non può ingannarsi [...] Vedo mio figlio che torna, mi dice: Sono addolorato mamma, di averti fatto soffrire per un equivoco; ma io sono vivo sano e salvo [...] Anche in una lettera potrebbe lui darmi la notizia. Forse la lettera

arriverà domani o tra una settimana ma arriverà (Remiddi 1947: 7).

Il passare del tempo e l'assenza di nuove notizie positive la portano lentamente a provare a gestire i sentimenti di morte e vita che convivono in lei:

Se la morte e la vita sono due contrari e l'uno esclude l'altro: io sento in me il mostruoso connubio di tutt'e due: dentro ho la morte e fuori un lieve involucro di vita (Remiddi, 1947: 10).

La consapevolezza di Ecuba cresce e la regina troiana sente la necessità di scoprire il reale destino del figlio, del suo corpo e di come ha trovato la morte.

Com'è adesso quella carne che io crebbi, che io tanto curai e accarezzai? E il suo viso? Ha ancora i suoi occhi, le sue labbra è una massa informe ed immonda o è un teschio [...] non so dove è stato colpito se una sola scheggia l'ha ucciso o se tutta la sua carne è stata maciullata e fatta a brani (Remiddi, 1947: 12-19).

Come l'Ecuba di Euripide davanti al cadavere di Polidoro ricordava il momento in cui l'aveva portato in grembo (v. 763) anche Ecuba di

Maria Bajocco Remiddi ripensando agli ultimi istanti del figlio, ricorda quando lo sentì muoversi per la prima volta dentro di sé:

E allora tu mi hai chiamato, perché niun altri puoi aver chiamato fuori di me; tu hai chiamato mamma ed io non ti ho risposto. Che facevo io allora, che nn ho sentito il tuo urlo? Io che ho sentito dentro di me il primo urto di vita, sono stata miseramente sorda al tuo ultimo sussulto prima della morte (Remiddi, 1947: 20-21).

Nei quadri seguenti Ecuba sembra poter trovare conforto in Dio ma a differenza della tragedia greca non vi è un “deus ex machina” in grado di rimettere le cose a posto, di restituirgli il proprio figlio (“lo ho perduto insieme mio figlio e il mio Dio”) (Remiddi, 1947: 22).

Ecuba si aggrappa allora alla speranza che almeno l’anima del figlio possa essere sopravvissuta, invoca ancora una volta un loro possibile incontro e, rivolgendosi direttamente a lui, sottolinea come sopravvivere al proprio figlio rappresenti un sacrificio impossibile da sopportare per una madre che ha già sacrificato la sua vita:

Figlio, figlio di giorni che non torneranno, figlio della mia vita

spesa su di una inutile opera, chè inutile fu l'aver dato la vita ad un essere, che perdè nella morte precoce il suo scopo di vivere, vivere, vivere ancora; figlio, quanto e quanto io ti diedi!

Ti diedi l'ora mia di svago e l'ora mia di sonno; ti diedi ciò che desideravo e più non mi concessi; ti diedi ciò che io ero, per non essere più niente altro che tua madre. Tutto sacrificai e tutto sopportati per giungere al sacrificio che non sopporto: vivere dopo di te (Remiddi, 1947: 31).

Come l'Ecuba euripidea che di fronte al cadavere del figlio affermava che non ci sarebbe mai più stato un giorno senza pianto e senza lacrime, ancora una volta l'Ecuba di Maria Bajocco Remiddi ritorna sul tema del dolore. Si tratta di un concetto che l'autrice utilizza ripetutamente come punto di partenza per le sue riflessioni e, in questo caso, attraverso un efficace uso dell'anafora, sottolinea come qualsiasi immagine che la circonda le ricordi il figlio.

Dolore è la luna che lo incuriosì bambino [...]

Dolore è il fiore della siepe, a cui da bimbo tendeva le manine, [...]

Dolore la stradetta percorsa con la sua manina nella mia [...]

Dolore è la casa dove non oso calcare le orme scomparse [...]

Dolore è la pioggia [...]

Dolore è ciò che so dei tuoi ultimi giorni e ciò che non poter saper mai (Remiddi, 1947: 36).

Se in un primo momento, Ecuba aveva pensato anche all'ipotesi di togliersi la vita, ora rinnega tutto, perché sente dentro di sé una forza che non può governare e contenere.

Il mio dolore è un'altra cosa e solo in me sta; non sta in nessuna parola, né detta né scritta. Perché dissi che sentivo di recare nella mia persona stessa la morte? Ciò non è vero: io ho una cosa tremendamente viva in me. Essa è una bestia feroce chiusa nel mio petto dalla sadica crudeltà degli uomini, che per i suoi simili, inventa sempre nuove e più efferate torture. L'hanno chiusa qui dentro e non può fuggire, né posso io liberarmene: essa si muove, si agita e mi lacera con le sue unghie, con i suoi denti, con mille aculei appuntiti (Remiddi, 1947: 37-38).

Altri ricordi si sommano, i racconti e le confidenze del figlio, il suo amore per una ragazza e la gioia condivisa insieme, fino alle parole di gratitudine sussurrate all'orecchio della madre: "Ti ringrazio mamma, di avermi dato la vita" (Remiddi, 1947: 46). All'improvviso sembra però

nascere in Ecuba un sentimento di vendetta, spingendola a chiedersi chi sia stato l'assassino del figlio e chi la madre che l'ha partorito. La rabbia sembra impossessarsi di lei, avviene come una metamorfosi ed Ecuba si trasforma in una creatura che a metà tra una Erinni, una baccante e una cagna, come nella tragedia euripidea aveva previsto Polimestore.

Un rantolo sale alla mia gola: chi, chi mai ha osato levargli la vita, che io gli avevo data e di cui gioiva? Chi ha tolto dal suo petto l'amplesso della donna amata? Chi ha tolto il sole dai suoi occhi? Io sento in me la furia, la furia con i capelli scomposti e le vesti stracciate. No: io sono la belva: ho i denti fuori dalle labbra, gli artigli tesi, ho la schiuma alla bocca. Nessuno tenta di fermarmi perché metto spavento. Io attraverso correndo forsennata, borghi e città semidistrutte di una terra che non ho mai vista. Io devo ritrovare la madre di colui che ha ucciso mio figlio, la responsabile del fatto orrendo, colei che ha partorito e cresciuto l'assassino. (Remiddi, 1947: 47-8).

Quando si trova di fronte alla madre che crede aver partorito l'assassino di suo figlio, quest'ultima le rivolge le stesse accuse, dicendole che è stata lei a partorire e crescere un assassino. È in quel

momento che Ecuba si ritrova nuovamente di fronte al figlio e gli chiede se è vero che anche lui ha ucciso e questi non lo nega, limitandosi a rispondere che la sua arma era carica.

Ecuba matura di avere generato anche lei un assassino e realizza che, in realtà, pregando perché lui restasse in vita, altre vite si sarebbero dovute sacrificare. Supera così la dimensione individualistica della guerra e acquista una nuova consapevolezza. La guerra è sempre un dramma corale, dove i figli non sono solo quelli partoriti ma, spiritualmente, anche quelli generati da altre madri e che combattono dall'altra parte del fronte.

Quando tu sei partito per la guerra, non ho capito altro che la pena acuta del distacco e lo sgomento all'idea che tu potessi morire. Non ho mai pensato, nella mia mente ristretta, che andavi a dare la morte. Giuro che, se questo avessi pensato, avrei preferito vederti davanti al plotone d'esecuzione, dove si è uccisi senza uccidere. E quando pregavo perché tu rimanessi in vita, io non calcolavo quante altre vite umane costava mantenere la tua vita (Remiddi, 1947: 51).

La ricerca disperata della madre dell'assassino del figlio la porta a riflettere sull'impossibilità di trovare una pur minima ragione alla guerra. Il dolore diventa allora un dolore condiviso ed Ecuba si rivolge direttamente all'altra madre creando con lei un legame di sorellanza ("Dolorosa sorella straniera"). Al possibile odio si sostituisce un vincolo che le unisce in quanto vittime della guerra, in quanto donne che hanno provato gli stessi sentimenti ed inconsapevoli si sono fatte del male, 'dando la vita' a uomini che a distanzi di anni si sarebbero 'dati la morte' reciprocamente.

Le parole di Ecuba svuotano la guerra di qualsiasi significato, di fronte alla morte non ci sono né vinti né vincitori. Ogni sentimento di possibile vendetta è scomparso e la distanza che separava le due madri ora non esiste più e di fronte alla tomba dei propri figli si ritrovano una accanto all'altra.

Ora siamo vicine presso due tombe vicine, ci guardiamo con occhi slavati, affossati: non alberga in essi luce di vittoria e nel largo mare d'acerbo dolore naviga la suprema indifferenza per la sconfitta (Remiddi, 1947: 54)

Ecuba accusa la patria e lo stato che utilizza le madri per

partorire uomini da trasformare in soldati utili per il proprio tornaconto. Le donne non hanno avuto la forza di ribellarsi e di opporsi alle decisioni e al potere maschile.

Una forza misteriosa piegò le anime nostre a crudeli sottomissioni, senza mai un ansito ribelle. Fralezza di muscoli, levità d'ossa ci persuase che tutto era più forte di noi: l'uomo che ci sostava da presso e la legge lontana. [...] Piccole fummo e deboli e vili, adatte a minime cose e incapaci alle grandi (Remiddi, 1947: 54-57).

Il dialogo con il figlio è divenuto ora anche un dialogo tra madri che possono condividere le proprie esperienze e il proprio vissuto. Ecuba è consapevole che le donne hanno in sé il grande potere di poter educare i figli attraverso la cultura della pace e non quella della guerra. La loro azione collettiva, la loro testimonianza può farle uscire dalla condizione di vittime e trasformarle in protagoniste capaci di spezzare la logica di potere che regola e determina le varie guerre.

Perché io dopo averti insegnato ad aver pietà del passero sul nido e della lucertola fra le pietre, ti feci partire armato per uccidere i tuoi simili? Perché io che temevo la pioggia sopportai

che tu andassi sotto il fuoco? Perché non mi distesi sulla soglia e non ti dissi: Calpestami se lo puoi? Perché non ti minacciai di farmi trovare fracassata sulla strada, al tuo primo passo fuori dall'uscio. Perché non ti trascinai, anche contro la tua volontà, su una montagna deserta? (...) Non facemmo questo. Eppure tutte lo avremmo fatto, se la voce del destino che ora è compiuto, ci avesse parlato al cuore e se avessimo potuto mirare, con gli occhi dell'avvenire, il sangue che ora si è sparso (Remiddi, 1947: 61-63).

Nel finale del suo testo Maria Bajocco Remiddi attraverso la voce di Ecuba innalza una preghiera per far sì che tanto dolore possa un giorno scomparire dalla terra. Si tratta però anche di un appello ad altre donne perché uniscano le loro voci alla sua e possano scongiurare il pericolo di nuovi conflitti e di nuove ferite nel corpo e nell'anima di altre madri.

[...] Oltre la morte una cosa ancora impaura. Che dalla mia carne sepolta, che s'impastò di dolore sino alle minime fibre, passi il dolore alla terra, poi a linfa di frutta succose e se ne cibi una madre e senta aprirsi nel cuore la piaga senza riparo. Che qualcosa di me si disperda nell'aria e ne respiri una madre e senta l'anima torcersi per il tormento senza parola. Come io accolsi un giorno – dalla terra o dall'aere, non so – il doloroso

retaggio di lacrime oh quante volte già piante! E questa è l'ultima mia preghiera, o Signore: Tu, che creasti, Tu annienta, sì che tanto soffrire non rimanga in eredità sulla terra. E prego te, o amata nel sogno, sorella straniera, di dire con me la mia stessa preghiera (Remiddi, 1947: 77-78).

6.3.3 Oblío e giustizia.

Dalla preghiera che compone l'epilogo de *Il pianto di Ecuba* emerge il desiderio della protagonista di dimenticare il dolore provocato dalla morte del figlio, per celebrare e immaginare l'inizio di un mondo in cui prevalga la pace. È una preghiera per l'oblio del dolore, per fare in modo che il dolore non si trasformi in altro dolore e non sia un incentivo per una nuova violenza. La preghiera esprime l'auspicio che la pace diventi un segno di speranza, una memoria che costruisce il futuro e un desiderio di bene per tutte e due le due madri, e, attraverso di loro, indistintamente per tutta l'umanità.

Il concetto di giustizia che si delinea in quest'opera è il risultato del riconoscimento e dell'immedesimazione del punto di vista opposto, la madre che ha patito l'uccisione del proprio figlio, comprende la madre del soldato responsabile dell'omicidio, perché a sua volta avrebbe potuto

subire la stessa sorte. Le parti non sono più avversarie, non richiedono più la legge del taglione, la compensazione del crimine, per ristabilire l'onore attraverso la vendetta; si identificano invece nella condizione di madre che dà la vita e che crede nella ricerca e nell'impegno a perseguire il bene, e quindi a preferire la pace alla guerra. Dal riconoscimento del punto di vista opposto nasce una mediazione o una cooperazione che ha come obiettivo l'oblio del dolore e la valorizzazione della pace.

L'Ecuba di Maria Remiddi, come quella del mito, è dilaniata da un dolore viscerale, ma a differenza dell'Ecuba di Euripide, contrasta l'idea dell'uso della violenza manifestando la comprensione nelle ragioni dell'avversario e pregando di dimenticare il dolore, come uniche vie per concedere che la pace nasca e si diffonda tra tutti gli esseri umani.

6.4 Clelia Lombardo: *Ecuba e le altre*

6.4.1 *Il testo, la struttura e la trama*

Il libro *Ecuba e le altre* nasce in seguito allo spettacolo teatrale “**Ecuba Millevoci**”, creato dall’Associazione teatrale **Còrai** e andato in scena al Teatro Ditirammu il 10 febbraio 2011, grazie alla collaborazione dell’autrice con Patrizia D’Antona (attrice e regista), Fleur Marie Fuentes (scenografa), Marie Christine Wavreille (coreografa). Il testo che è stato rappresentato in varie occasioni e in diverse versioni è poi stato pubblicato nel 2013 dalla casa editrice Edizioni Arianna. La sua forma definitiva, mai andata in scena, prevede tre personaggi sulla scena: Ecuba, Elvira, una giovane donna, e l’Uomo reale, un personaggio maschile.

Clelia Lombardo sceglie di costruire la sua riscrittura intorno ad Ecuba perché questo personaggio racchiude in sé due grandi drammi: quello personale dovuto alla morte dei figli Polidoro e Polissena, raccontato nell’*Ecuba* di Euripide, e il dramma collettivo delle donne troiane al termine della guerra di Troia, come emerge nelle *Troiane* composte sempre dal tragediografo ateniese. Come osserva Marinella

Fiume nell'introduzione dell'opera, nell'attualità Ecuba può rappresentare "il simbolo dell'estrema difesa dell'identità e della storia da parte di una donna [...] che cerca disperatamente di salvare la memoria di una stirpe, l'identità etnica di un popolo" (Lombardo, 2013: 15).

In seguito lo spettacolo è stato portato nuovamente in scena in una seconda versione realizzata attraverso un laboratorio di ricerca e che vede in scena oltre alla stessa D'Antona, gli allievi Maria Hutan e Habirur Raman e Mauro Cottone al violoncello. Patrizia D'Antona presenta così il nuovo spettacolo: "Ecuba Millevoci, profuga di guerra, costretta a riciclare per sopravvivere, osserva l'orrore della guerra e della violenza, la prevaricazione arrogante del potere, la distruzione sistematica del pianeta, la Terra sommersa dall'inarrestabile produzione di rifiuti e, nonostante tutto ciò, non smette di cercare un senso possibile della vita [...]"⁵².

Ecuba e le altre è un testo teatrale composto da otto scene che compongono un architettura formale ben definita. Il numero otto sembra alludere ai giorni della settimana secondo una struttura di sette più uno,

⁵²Consultato il 6 maggio 2017 in <http://it.blastingnews.com/cultura-spettacoli/2013/12/ecuba-millevoci-torna-in-scena-a-palermo-il-secondo-studio-0050205.amp.html>.

in cui ricorre forse un'allusione ad un concetto di rinascita, in quanto dopo la fine dei sette giorni, c'è un nuovo inizio con l'ottavo. Questa simbologia è ben presente, per esempio, nella religione cristiana, nella quale sono attestati battisteri a forma ottagonale, in quella buddista in cui il numero otto indica l'equilibrio cosmico, il fiore di loto è rappresentato a otto petali e i templi sono costruiti a forma ottagonale. Anche i titoli delle scene, che appaiono sparsi, sembrano celare una progressione tematica e vitale.

La scena prima si intitola "la notte della luna piena", la protagonista descrive la notte di luna piena, in cui avviene un incontro con una donna, che rivolge a lei e ad altre donne un discorso importante. Ma, mentre il gruppo di donne di cui fa parte Ecuba viene raccolto e condotto altrove, questa donna sparisce. "Di lei però ricordo le parole" (Lombardo 2013: 29), afferma Ecuba.

La scena seconda è dedicata a "la Veggente". Ecuba si sveglia con sentimenti contrastanti ma desiderosa di conoscere "nuove profezie". In un primo momento sembra che la sventura che temeva sia passata, che il nemico, "i soldati, i carri armati" siano andati via, ma poi si accorge che non è così. Di fronte a molte persone che non la ascoltano

e pensano che il nemico se ne sia andato veramente, Ecuba afferma “la veggenza, a volte, non è altro che lucido pensiero, il coraggio di guardare le cose. Entrare nelle cose e vederne gli sviluppi prevedibili” (Lombardo 2013: 35). Una voce fuori campo spezza la tensione del racconto di Ecuba ancora libera per fare un brusco salto temporale, che trasporta la scena dal ricordo dell’ultimo giorno felice alla condizione di vita da segregata.

La scena terza si intitola “l’uomo reale”; in questa parte del dramma si svela immediatamente l’identità della voce che ha interrotto il racconto della scena precedente. Si tratta di un nuovo personaggio “l’uomo reale”, una guardia che non eccelle in cattiveria, ma simboleggia pur sempre la sopraffazione. Un tipo di sopraffazione moderna per cui il funzionario è semplicemente un subordinato che svolge ordini superiori e che si limita a consigliare ad Ecuba di non digiunare, di lavorare e di vivere senza fantasie per la testa.

Nella scena quarta, “la notte del massacro”, rivive la notte di Troia. Ecuba afferma che “la furia dei soldati ce la ritrovammo addosso”. Attraverso un racconto che trae la sua forza da uno stile poetico lirico e drammatico ad un tempo, in cui si dipana la memoria di una rovina in

modo frammentato, con elementi realistici mescolati a simboli astratti, Ecuba contempla l'orrore della guerra e l'annullamento della sua identità.

La scena quinta, "il digiuno", riporta l'azione dal racconto della memoria alla situazione presente. Avviene un dialogo, in cui l'uomo reale, incaricato di portarle da mangiare, la invita nuovamente a non fantasticare e a mangiare. Ecuba risponde in modo elusivo, ma non si astiene dal lavoro che le è stato affidato. Quando l'uomo reale le dice di averle portato anche la compagnia, vale a dire una giovane ragazza che la aiuterà nel lavoro, Ecuba mostra la sua contrarietà, perché non vuole che i giovani debbano distruggersi la salute come lei, ma l'uomo reale la obbliga ad insegnarle il lavoro e nuovamente a mangiare.

La scena sesta, che viene definita "la ragazza", è determinante per lo snodo successivo del dramma, in quanto vi è un accostamento tra la storia di Elvira, la giovane ragazza appena arrivata, e quella di Ecuba. Nel racconto di Elvira è contenuta la paura della guerra, la perdita della famiglia e della casa, la fuga e la difficile integrazione sociale e lavorativa in un nuovo stato. L'ambiente è volutamente indefinito, ma si

avvertono i richiami ai profughi della guerra nell'ex-Jugoslavia⁵³, che del resto possono riguardare qualsiasi persona in fuga dalla guerra. La storia di Elvira diventa esemplare tanto quanto quella di Ecuba, la quale si identifica in lei. Elvira, pur patendo il ricordo della fuga improvvisa dalla patria, il lutto del padre e una situazione economica di semi-povertà, dimostra ad Ecuba di essere capace di vivere ancora e desiderare il bene, attraverso l'immaginazione di suo padre ancora vivo e mediante il ricordo degli oggetti di casa e dei luoghi dei suoi primi dodici anni di vita. Alle parole e al personaggio di Elvira si oppone l'accento alla sua figura materna, che viene considerata muta e inerte, perché morta nell'anima (Lombardo 2013: 52).

È grazie alla storia di Elvira, alla sua presenza e alla sua giovinezza, che in Ecuba prende forma l'azione e la volontà di affermare la propria storia e le altre, come esempio di resistenza e di alternativa al lamento incomprensibile e autodistruttivo. Ecuba ascolta Elvira e la incoraggia fino a condividere con lei il suo dolore e arrivare ad immaginare “un tribunale della coscienza”, in cui poter “parlare, come

⁵³ I legami e i riferimenti ai profughi della ex-Jugoslavia sono stati confermati dall'autrice in seguito ad un colloquio personale. Da questo momento le citazioni della conversazione con Clelia Lombardo saranno indicate con (Lombardo, 2017).

una regina...” (Lombardo 2013: 56). In questo modo avviene il passaggio alla scena settima, intitolata “l'accusa”, in cui si svolge la rievocazione di uno dei fatti di cronaca, che racchiude un massimo di simboli decisivi per rappresentare la volontà di resistere di fronte alla morte e di perseguire la giustizia: l'omicidio di Peppino Impastato, che emerge nel racconto di Ecuba, con il quale l'autrice innerva sulla protagonista un fatto di cronaca contemporanea e rende omaggio a Felicia Bartolotta Impastato. In questa scena Ecuba impone ad Elvira di andare via e invoca il proprio cuore, secondo uno stilema classico della poesia lirica, a trasformare il dolore selvaggio in una forza in grado di parlare.

Nella scena ottava, che si intitola “la preghiera”, si chiude il dramma. Ecuba afferma di essersi trasformata negli elementi della natura e canta il “poema della terra”, che sancisce la rinascita della vita in un luogo in cui ritorna il sole e Ecuba riesce a placare l'*irrequieto cuore* (Lombardo 2013: 68). Come scrisse Christa Wolf in *Cassandra* “tra uccidere e morire c'è una terza via: vivere” (Wolf 2016: 123).

6.4.2 Una nuova Ecuba.

Ecuba e le altre testimonia un lavoro di ricerca mitologica molto presente nell'opera di Clelia Lombardo, nei poemi e nei drammi teatrali, che impiegano il mito come fonte di ispirazione per parlare del presente, in particolare, con attenzione verso le figure mitiche che possono dar voce a quelle donne che, pur essendo dimenticate, sono portatrici di un grande esempio di coraggio⁵⁴.

⁵⁴ Allego la bibliografia curata dall'autrice: *Poesia*: (opere edite) *Signora delle scarpe*, Il Vertice, Palermo, 1986. *Nuvole*, Il Gabbiano, Messina 2003. (opere inserite nelle seguenti antologie): *Gli eredi del sole*, Il Vertice, Palermo, 1987. *Donna Isola*, Dharba, Palermo, 1991. *Tracce*, Rivista trimestrale, n. 53, 1993. *Poeti siciliani e non*, Documenta 2000, Palermo, 1994. *Poeti siciliani e non*, Documenta 2000, Palermo 1996. *Poliantèa*, Mazzotta, Menfi, 2003. (sillogi e poemi inediti) *Le parole vanno in manicomio*; *La gabbia e gli occhi*; *Poesie del vento*; *La città il respiro* (poema); *La Canzone del Re Sole*. *Teatro*: (opere edite) *Ecuba e le altre*, Edizioni Arianna, Geraci Siculo, 2013. *Amelia*, monologo su Amelia Rosselli, in *Le personagge sono voci interiori*, Vita Activa, Trieste 2016. (opere rappresentate) *Le parole hanno fame* (coautrice A. Fazzino), 2000. *Trilogia* (coautrice P. D'Antona), 2001. *Viaggi sentimentali* (percorsi artistico-letterari ispirati al Gattopardo di Tomasi di Lampedusa), 2001. *Tableaux Vivants* (coautrice G. De Fina), 2002. *Labirinti*, 2004. *Il sogno di Maria* (monologo), 2005. *La donna senza nome* (monologo), 2013. *Andromaca*, 2014 (*Premio Efesto - Città di Catania 2014*). (opere inedite) *Fughe*; *Pandora la prima donna*; *Lidia* (monologo). (drammaturgie) *Eredi*, da Canetti, Enzensberger, Joyce e Magritte, con la regia di Claudio Collovà, 1998. *La conferenza degli uccelli*, da Farid Ad-Din Attar, con la regia di Patrizia D'Antona e Stefania Sperandeo, 2007. *Prosa*: in antologia: *Siete vincenti?*, in *Pietra su pietra*, ASA, Palermo, 1989. *Ragazzini*, in *Raccontiamo Palermo*, Nuova Ipsa, Palermo, 1997. *L'orologio del Piave*, in *Sibille*, Edizioni Arianna, Geraci Siculo, 2015. *Pane e zucchero*, in *Il borgo delle storie* A&B Editrice, Catania, 2017. *Ragazzini*, romanzo di prossima pubblicazione. Videografia: *Giusi*, in *Fermiamo la mattanza*, di Margò Cacioppo, Palermo, 2009. *Bambina, go home*, narrazione per l'omonimo docufilm, regia di Alberto Castiglione, Palermo 2017.

Come accade in *Medea. Voci*, opera in cui Christa Wolf dà prova di “una riappropriazione originale e creativa del mito” (Rubino 2000: 85), la riscrittura *Ecuba e le altre* considera il mito classico come un punto di partenza, da cui prendere le mosse liberamente per creare ed ampliare l’intreccio, i personaggi e le ambientazioni in modo libero e sperimentale. L’opera, infatti, è scritta su misura dell’attrice che deve rappresentarla e ha come temi portanti – forse programmatici – una dimostrazione di ostilità assoluta contro la guerra e l’esemplarità del coraggio e della forza delle donne, e quindi degli esseri umani in generale, nel mostrarsi grandi, pur essendo mortificati, e nel lottare per salvare il pianeta. A dispetto del numero delle guerre in atto sul pianeta, delle loro orrende ricadute – si pensi solo al fenomeno delle migrazioni clandestine e della criminalità legata agli scafisti del Mediterraneo – e delle enormi quantità di rifiuti che producono le società industriali di oggi, l’*Ecuba* di Clelia Lombardo afferma la validità, la forza e il senso che risiedono nel tentativo, da una lato, di rispettare la vita, di avere cura della natura e della terra, dall’altro lato, di non coltivare la volontà di sopraffazione e di non alimentare le guerre, percepite come ingiustizie assolute.

L'autrice plasma una nuova Ecuba, una protagonista che non si sa vendicare con la forza, come quella di Euripide, ma che sa parlare ad Elvira, la giovane ragazza immigrata che vive con grande speranza e tragica rassegnazione la tensione, i desideri e le angosce del presente.

Ecuba si relaziona anche con l'uomo reale, che indica la sopraffazione del lavoro e del corpo femminile, dimostrando di non lasciarsi piegare da una situazione di mortificazione e segregazione che annullano la sua umanità.

6.4.3 Il concetto di giustizia in *Ecuba e le altre*

Ecuba è un personaggio che subisce l'ingiustizia di vivere da prigioniera, segregata in un ambiente chiuso sempre in contatto con i rifiuti, simbolo delle macerie dell'umanità. Tuttavia con coraggio riesce a sperimentare ancora la giustizia attraverso l'immaginazione di una realtà che, sia pur non verificandosi, concede spazio al desiderio e all'affermazione di grandezza, di cui Ecuba si sente portatrice.

ECUBA

[...] E invece ogni donna vede oltrepassare i confini dell'amore, e non bastano muri, ripari, precauzioni.

[...]

ECUBA

[...] Sono come la terra, io, ho tanti figli come la terra... A volte immagino di trovarmeli tutti davanti... gli assassini... davanti a un tribunale. Li immagino davanti a un tribunale della coscienza. Io sarei lì, a dire, a parlare, finalmente! Potrei parlare, come una regina...

Ecuba alza il suo indice accusatorio. (Lombardo 2013: 55-56)

Occorre notare che, mentre in Euripide il dolore è funzionale ad una giustizia compensativa, ma disumanizzante, in Clelia Lombardo la mortificazione e l'annullamento delle possibilità reali di giustizia diventano motivo di umanità e di desiderio di rivalsa, sia pur semplicemente immaginata.

[...] il dolore mi ha reso più lucida, più pazza, sì, ma di giustizia!

Non ho più nulla da temere né quindi nulla da nascondere

(Lombardo 2013: 58).

Segue l'omaggio a Felicia Bartolotta Impastato, la madre di Peppino Impastato, per cui Ecuba pronuncia le uniche battute in siciliano di tutto il dramma. I riferimenti diretti alla storia contemporanea, così

come gli elementi reali che “il lettore o lo spettatore può raccogliere a seconda della propria esperienza di vita”, emergono in filigrana al testo e si vedono “come un lampo” (Lombardo, 2017) in mezzo ad un ambiente narrativo accuratamente lavorato per rimanere indefinito e universale.

Secondo l'autrice il mito è “una voce eterna che deve parlare a nome nostro”. Pertanto il mito deve essere innestato con nuove storie, riscritto e creato in base al nostro punto d'osservazione. Riecheggia in questa prospettiva il lavoro di riscrittura del mito portato avanti da Christa Wolf, a cui l'autrice si associa affermando di aver studiato *Cassandra* di Christa Wolf per indagare un metodo di lettura del mito, per poi procedere in modo autonomo nella ricerca delle figure mitiche femminili.

Ecuba e le altre si riallaccia a *Cassandra* di Christa Wolf anche per la particolare situazione in cui ambedue le opere nascono, cioè per effetto di un sentimento dato dalla visita alle rovine archeologiche dei luoghi, in cui la memoria dei personaggi mitici riecheggia in modo concreto: le mura e i leoni di Micene per Christa Wolf, gli altari di Persefone e Kore a Morgantina, per Clelia Lombardo. *Cassandra*

esordisce con le parole “Ecco dove accadde. Lei è stata qui. Questi leoni di pietra, ora senza testa, l’hanno fissata” (Wolf 2016: 7)⁵⁵. Il *poema della terra* dell’ottava scena di *Ecuba e le altre* ha la sua genesi proprio tra le rovine dell’antica città sicula, prima greca e poi romana, di Morgantina (Lombardo, 2017).

Per quanto riguarda la descrizione sintetica del rito, che Ecuba compie per esprimere il suo confronto diretto con il dolore, simboleggiandolo con il corpo di una bestia, che rimanda “alla rabbia e all’ineluttabilità”, l’autrice afferma che nasce dalla domanda, sentita e diffusa particolarmente in Sicilia, su che cosa rimanga “dei corpi saltati in aria, dello smembramento” delle persone morte, di cui non si può onorare il cadavere, perché il loro corpo è stato fatto esplodere dalle bombe, come è avvenuto appunto per Peppino Impastato, ma anche per Giovanni Falcone e per Paolo Borsellino e per tutte le vittime della mafia morte in questo modo.

Ora io affondo le mani nelle budella fino al centro del dolore e lo strappo via, lo porto in superficie, ve lo metto davanti come una bestia sacrificata! (Lombardo 2013: 59)

⁵⁵ Cfr. anche Anita Raja in Wolf 2016: 150, Wolf 1984 e Chiarloni 1983.

Ecuba manda via Elvira, perché il rito è ciò che può trasformare il dolore in una forza reale, che si può coniugare direttamente in violenza incomprensibile, selvaggia e vendicativa. È a questo punto nasce la nuova Ecuba, il personaggio che accetta e considera il dolore come fonte di rinascita dell'umanità anziché come ragione di bestialità e costante cupezza. Attraverso una preghiera al proprio cuore, Ecuba vuole parlare per affermare, pur nella disgrazia, la terra percepita nella sua forza, nella sua interezza spaziale e temporale e nella sua capacità di dare riscatto al proprio figlio immaginato in senso assoluto in volo come un'aquila imperiale, come una verità indipendente slegata dal tempo e dalla storia, ma radicata nella terra e nell'essere umani.

ECUBA

Cuore mio calmati! Strappa il dolore dalle tue pareti, questo strazio non ti rende libero e tu hai sofferto tanto per essere libero. I figli della terra te lo chiedono, calmati e fai della tua voce un canto che possa essere ascoltato!

Parlerò della terra, della roccia dura, sarò voce di terra. Ora il mio corpo è pietra di muri e solco di terra. Il mio corpo è tutti i corpi nati e tutti i corpi massacrati.

E tu, figlio mio, sarai già rinato aquila imperiale che voli in alto tra le montagne e il mare. (Lombardo 2013: 61)

La fine del dramma coincide con la metamorfosi di Ecuba, che si identifica con gli elementi naturali, diventa preghiera ella stessa, vede il sole, riconosce ogni cosa e infine placa il suo cuore. Al centro della scena finale, mediante il “Poema della terra”, che a livello formale può essere ritenuta anche un’opera a se stante, si sviluppa la visione della terra come depositaria del sapere di tutte le divinità femminili degli antichi miti mesopotamici, egizi, mediterranei, ebraici, greci, latini, cristiani e baltici. Attraverso la ricostruzione di un ambiente narrativo suggestivo che allude ad un mito e ad una religione sincretici, prende corpo la contemplazione del reale e un’esortazione alternativa alla saggezza e ad un nuovo modello di esistenza. Ecuba invoca la terra con una formula chiasmica “Madre carissima / carissima madre”, ripetuta anaforicamente nella strofa iniziale e finale, e in due strofe centrali; dialoga con la terra affermando “voglio parlarti ora / ora / prima che tu voglia inabissarti nell’inespresso”; la rispetta con l’espressione “il mio cuore si inchina / ti rende omaggio / dalla parte centrale”; percepisce la necessità di ascoltarla affermando “sento la tua domanda / come hai fatto a

dimenticarmi / il corpo non dimentica / non dimentica la roccia...”; e infine si riconosce in essa e nella sua capacità di attendere e dare la vita:

madre carissima, carissima madre
madre terra anima fisica
io sono fuoco, terra, aria
guardo il coraggio della luna che sorge
la sua ridente perplessità
guardo le valli poderose
il verde scintillio dell’amore primaverile
la piega immobile del dolore
di chi crede che ogni cosa
sia separata dal resto (Lombardo 2013: 65)

Oltre al fatto di creare l’immagine, secondo la quale Ecuba si riconosce in una identità diffusa negli elementi naturali, si avverte un procedimento antitetico tra *l’amore primaverile*, che rimanda alla nascita e alla crescita e quindi al movimento, e *la piega immobile del dolore*, che però viene definita in tal modo solo da *chi crede che ogni cosa / sia separata dal resto*, vale a dire che chi dimentica di appartenere alla terra.

Sempre seguendo questo processo di identificazione, l'autrice compone una serie di immagini disposte a coppie di versi che alternano accostamenti antitetici (*il falco e la rotondità del frutto*; e in senso spaziale, le espressioni: *ritta sullo stelo e mi accoccolo nel seme*) ad un procedimento fonosimbolico con l'allitterazione delle lettere f, b, r, s.

come te ho la sembianza del falco
la composta rotondità del frutto
sono il **b**occone il **b**osco il mare
la sua radice l'onda
mi tengo ritta **s**ullo **s**telo
mi accoccolo nel **s**eme (66)

In definitiva, le figure di Ecuba, Elvira, Felicia che si fondono con le divinità femminili del *poema della terra* offrono l'esperienza di una mortificazione – della loro persona e dei loro diritti – incapace di cancellare la loro grandezza, la quale, pur subendo cupi soprusi, si crea nuovamente, come “un brillio nell'oscurità” (Lombardo, 2017), manifestando l'autenticità del loro momento esistenziale.

7. CONCLUSIONI

Al termine del nostro studio riguardo ai miti di giustizia e vendetta ed in particolare alle figure di Clitennestra ed Ecuba risulta evidente che, fin dall'antichità, i miti hanno influenzato la società e l'immaginario collettivo, diventando strumenti ideali per evidenziare problematiche, per fornire modelli di comportamento e per intervenire sulle scelte della realtà quotidiana. La tragedia greca dell'Atene del V sec. appariva come uno spazio ideale per trattare non solo tematiche politiche, ma anche questioni etiche e sociali.

Giustizia e vendetta rappresentano due concetti chiave sia nell'*Oresteia* di Eschilo sia nell'*Ecuba* di Euripide, i personaggi di Clitennestra ed Ecuba inoltre, attraverso i loro discorsi e le loro azioni, incarnano esemplarmente le interpretazioni e le letture molteplici, che possono scaturire da questi due termini.

Pensare che la violenza degli episodi mitici possa essere interpretata, non solo in quanto tale, ma anche come mistificazione ideologica per creare un mostro da discriminare socialmente, e sollevare l'ipotesi secondo la quale gli autori antichi abbiano creato un polo negativo, a cui rifarsi, per rilanciare un ideale positivo, dimostra quanto potente possa essere il mito nel far affiorare oppure celare la validità e

la condizione effettiva dei personaggi femminili e maschili posti in gioco nell'intreccio narrativo. Per forgiare un polo del male o dell'orrore, che però non è da considerarsi univoco, bensì variegato e intriso anche di valori *civili*, non è un caso che spesso siano state scelte le donne, soggetti non liberi, su cui la società greca agiva in modo ideologico. Come ogni ideologia che si basi su valori non coscienti o non provati dall'esperienza, ma che al tempo stesso in base a questi stessi valori imponga restrizioni della libertà personale o affermi giudizi capziosamente razionali, porta con sé un margine di incompletezza e di imprevedibilità di significato, che traspare dal racconto dei miti stessi. È forse questo margine di incertezza, dovuto a ragioni storiche principalmente sociali e politiche, che ha fatto ricadere sulle donne i ruoli tragici più dirompenti. Questo vuol dire che, in quanto soggetti marginali e non del tutto apprezzati ideologicamente, siano stati probabilmente usati come esempio di crudeltà primitiva e falsità eclatante anche per creare personaggi emblematici per la loro efferata negatività, sostenendo in questo modo la validità dell'ideologia maschilista dominante. Vale a dire che figure come Clitennestra, Ecuba e le Erinni vengono descritte ideologicamente come paurose e terribili per

creare il presupposto e la necessità della loro esistenza da tenere a bada. Purtuttavia nel mito permane anche la loro grandezza, la loro intraprendenza, la loro funzione sociale e il loro sistema di valori, di cui a sua volta risulta intriso anche il sistema dominante.

Sulla scorta delle vie tracciate dalla letteratura critica e dalle opere creative in cui il mito antico è stato studiato e riscritto, i progetti futuri di ricerca consistono nel tentativo di ampliare l'indagine dei miti manipolati e ideologizzati politicamente in base al contesto storico d'appartenenza, accanto a quelli che si riallacciano a contesti e valori precedenti o, comunque sia, alternativi al sistema ufficiale vigente nelle società classiche, greca o romana.

In tale prospettiva riteniamo che sia una ricerca proficua scavare i racconti del mito classico, per quanto reso possibile dalle fonti in nostro possesso, al fine di trovare ed evidenziare gli elementi e i relitti dei racconti scomparsi, su cui sono state costruite le narrazioni mitiche esistenti.

A tal proposito è da approfondire, ad esempio, il legame narrativo e antropologico tra l'uccisione di Agamennone da parte di Clitennestra con un'arma a doppio taglio (**Ag.** 1496; 1520), probabilmente una scure,

e la rappresentazione della scure bipenne nella simbologia minoica della Dea cretese considerata protagonista di un rito sacrificale proprio con lo stesso strumento.

A distanza di oltre 2500 anni da quando i due tragediografi composero le loro opere, la discussione su giustizia e vendetta non si è mai esaurita ed ancora oggi è quanto mai attuale, basti pensare al dibattito sulla pena di morte e alla strumentalizzazione del mito greco con intento sessista. Si intende alludere alle recenti rappresentazioni del Presidente degli Stati Uniti Donald Trump nella veste di Perseo, che tiene in mano la testa di Medusa, con le sembianze di Hillary Clinton. I riferimenti a Medusa per le donne di potere è stato applicato anche a Angela Merkel, Theresa May e Dilma Rousseff.

“L’immagine di Perseo-Trump che brandisce la testa di Medusa-Clinton è stata riprodotta su oggetti d’uso quotidiano come magliette, tazze, custodie per il pc e borse per la spesa. Questa normalizzazione della violenza di genere spazza via ogni dubbio su quanto sia culturalmente radicata l’esclusione delle donne dal potere e sull’efficacia dell’immaginario classico per esprimerla e giustificarla” (Mary Beard 2017: 48).

Clitennestra ed Ecuba continuano ad essere personaggi in grado di porre domande aperte tuttora, di interpretare e scardinare altre situazioni e altri scenari.

Le riscritture di Dacia Maraini, Valeria Parrella, Maria Bajocco Remiddi e Clelia Lombardo ce lo dimostrano. La scelta da parte di queste scrittrici di misurarsi e confrontarsi con questi miti antichi diventa l'occasione di ridare forma a questi stessi personaggi femminili vituperati, di assolverli, di trasformarli in modelli positivi, come avviene nelle due riscritture della storia di Ecuba, o almeno di cercare di capire le ragioni delle loro scelte e del loro agire, come si riscontra nelle due riscritture della storia di Clitennestra.

8. RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ADORNETTO, M. M., (1987) *Women and justice in Aeschylus' Oresteia*,
Diss. Northwestern Univ. Chicago.

AGRA ROMERO, M. X., (2016) *¿Olvidar a Clitemnestra?: sobre justicia e
igualdad*, Santiago de Compostela, USC Editora.

AGUIRRE, M., (2006-2007) *Relación entre teatro e iconografía: el tema de
Orestes y las Erinias*, UNED, Espacio, Tiempo y Forma, Serie II,
Historia antigua, t. 19-20, 2006-2007, pp. 357-371.

ALBINI U., (2005), *Maschere impure. Spettri, assassini, amori e miserie nei
drammi greci*, Garzanti, Milano.

ALBINI, U., (1994), *Atene. L'udienza è aperta*, Garzanti, Milano.

ALBINI, U., (1999), *Nel nome di Dioniso*, Garzanti, Milano.

ALBINI, U., (2000), *Euripide o dell'invenzione*, Garzanti, Milano.

ALBINI, U., FAGGI, V., (1983) Euripide, *Ecuba, Elettra*, introduzione di U. A.,
traduzione e presentazione dei drammi U. A. e V. F., note di C.
Bevegni, Garzanti, Milano.

ALBOROCH C., (2002), *Malas*, Ed. Aguilar, Madrid.

- ALSINA J., (1959), “Observaciones sobre la figura de Clitemestra”,
Emerita, Madrid, pp. 297-321.
- ALSINA, J. (1958). “Studia Euripidea III: El problema de la mujer en Eurípides”, *Helmantica 9*, pp. 87-131.
- ALVAR, J. BLÁNQUEZ, C., WAGNER, C. G., (eds.) (1994), *Sexo, muerte y religión en el mundo clásico*, Ediciones Clásicas, Madrid.
- ALZON C., (1982) *Mujer mitificada, mujer mixtificada*, Ibérica de Ediciones y Publicaciones, Barcelona.
- AMELANG, J., NASH, M., (Ed.) (1990), *Historia y género. Las mujeres en la Europa Moderna y contemporánea*, Alfons el Magnánim, Valencia.
- AMOROS, C. *Crítica de la razón patriarcal*, Anthropos, Barcelona, 1985.
- ANDERLINI, S., “Interview with Dacia Maraini: Prolegomena for a Feminist Dramaturgy of the Feminine”. *Diacritics* 21 (1991): 148–60.
- ANDÒ, V., (2005), *L'ape che tesse. Saperi femminili nella Grecia antica*, Carocci, Roma.
- ANDÒ, V., (2013), *Violenza bestiale. Modelli dell'umano nella poesia greca epica e drammatica*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma.
- ARACELI L., (2008), “Locura y destrucción en el teatro griego clásico”,
Espéculo: Revista de Estudios Literarios, I, Nº. 38, s.p.

- ARICÒ, G. (1990). “Le morti di Agamennone (da Omero a seneca)”,
Aevum Antiquum n.s. 3: pp. 29-41.
- ARRIAGA FLOREZ, M., DE COSSÍO M. P., (eds), (2010), *Mitos femeninos: laberintos de espejos*, Arcibel Editores, Sevilla.
- ARRIGHETTI, G., (1998), Esiodo, *Opere*, traduzione, commento e note di G. A., Einaudi, Torino.
- ARRIGONI, G., (1985), *Le donne in Grecia*, Laterza, Bari.
- AUFFRET, S., (1984), *Nous Clytemnestre*, Des Femmes, Paris.
- AVEZZÙ, G. (2003), *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Marsilio, Venezia.
- AYLEN L., (1964), *Greek Tragedy and the Modern World*, Methuen & Co ltd, London.
- BACHOFEN J. J., (1988), *Il matriarcato: ricerca sulla ginocrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, trad. it a cura di G. Schiavoni, Einaudi, Torino.
- BACHOFEN, Johann J. (1988) *Mitología Arcaica y Derecho Materno*, trad., Begoña Ariño, Anthropos, Barcelona.
- BALDRY, H.C., (2007), *I greci a teatro*, Laterza, Milano.

- BAÑULS J., MORENILLA, C. (2008), “Una aproximación a la Electra de Sófocles desde el prólogo y la párodos”, *Faventia* 30, 1-2, pp. 187-208.
- BAÑULS, J.V. (2002), “Clitemnestra y la acción trágica”, *El perfil de les ombres*, F. De Martino, C. Morenilla (eds.), Levante, Bari, pp. 19-57.
- BAÑULS, J.V., MORENILLA, C. (2007), “Il potere politico o l’arte di rendere reale l’impossibile: l’ Agamennone dell’ *Ecuba* di Euripide e alcuni rifacimenti postumi (Seneca, Gelli e Pérez de Oliva)”, *Silva* 6, pp. 7-35..
- BARCENILLA, A., (1964), *Grecia origen y destino*, Perficit, Salamanca.
- BARING, A., (1991), *El mito de la diosa, evolución de una imagen*, Ediciones Siruela, Barcelona.
- BARONE C., FAGGI, V., (2001), *Le metamorfosi del fantasma. Lo spettro sulla scena tragica: da Eschilo a Shakespeare*, Palermo.
- BARONE, C., (1999) “L’apparizione dello spettro nella tragedia greca”, *Aufidus*, 13, pp. 7-44.
- BASTA DONZELLI, G., (2001), “Odisseo nell’*Ecuba* di Euripide”, *Lexis*, 19, pp. 7-44.

- BATTEZZATO, L. (2007), *Linguistica e retorica della tragedia greca*, ETS, Pisa.
- BATTEZZATO, L. (a cura di), (2010) *Euripide. Ecuba*, Introduzione, traduzione e commento, Bur-Rizzoli, Milano.
- BATTEZZATO, L., (2003), “Ospitalità rituale, amicizia e *charis* nell’*Ecuba*”, in O. Vox (ed.), *Ricerche euripidee*, Lecce, pp. 13-45.
- BEARD, M., “Un altro genere di potere”, in *Internazionale* 1198, 31 marzo 2017.
- BEARZOT, C., (2008), *La giustizia nella Grecia antica*, Carocci, Roma.
- BELFIORE, E. S. (2000). *Murder among Friends. Violation of Philia in Greek Tragedy*, BICS 34, Nueva York-Oxford, pp. 40-68.
- BELTRAMETTI, A., (2008) “Ifigenia e le altre. Archetipi greci del sacrificio, oblazione eroica e crimine politico nella cultura ateniese del V secolo” in *Storia delle donne*, IV, Firenze University Press, pp. 47-69.
- BENVENISTE, E., (1976), *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, I-II, Einaudi, Torino.
- BERGUA, J. B., (1960), *Mitología Universal. Todas las mitologías y sus maravillosas leyendas*, Ediciones Ibéricas, Madrid.

- BERMEJO, Juan Carlos (2002) *Lecturas del mito griego*, Cátedra, Madrid.
- BERNARD, N., (2011), *Donne e società nella Grecia antica*, Carocci Editore, Roma.
- BETENSKY, A. (1978), "Aeschylus' Oresteia: the Power of Clytemnestra", *Ramus* 7, pp. 11-25.
- BLAISE, S., (1996), *El rapto de los orígenes o el asesinato de la madre*, Vindicación Feminista, Madrid.
- BLONDELL, R., (1999) "Medea", in Blondell R., Mary-Kay Gamel, M-K., Sorkin Rabinowitz, N., Zweig, B., *Women on the Edge. Four Plays by Euripides*, Routledge, Nueva York-Londres, pp. 147-215.
- BLUNDELL, S., (1995), *Women in Ancient Greece*, British Museum Press, Londres.
- BOCK, G., (2008) *Le donne nella storia europea*, Ed. Laterza, Roma-Bari.
- BOLLACK, J., JUDET DE LA COMBE, P., (1981-1982), *L'Agamemnon d'Eschyle*, I. 1-2, II, Lille.
- BONNEFOY, Y., (2001), *Diccionario de las mitologías de las sociedades tradicionales y del mundo antiguo*, vol. II, , Destino, Barcelona.
- BORDIGNON, G., (ed.), (2015), *Scene dal mito, Iconologia del dramma antico*, Guaraldi, Rimini,

- BOURDIEU, P., (1999), *Il dominio maschile*, Feltrinelli, Milano.
- BRESCIANI E., (1969) *Letteratura e poesia dell'antico Egitto*, Einaudi, Torino.
- BRILLANTE, C., (1988), "Sul prologo dell'Ecuba di Euripide", in *Rivista di filologia e di istruzione classica*, CXVI, pp. 429-447.
- BROWN, A. L., (1983), "The Erinyes in the Oresteia. Real life, the supernatural, and the stage", *JHS*, CIII, pp. 13-34.
- BRUIT ZAIDMAN, L., (1991), "Las hijas de Pandora" in Georges Duby G., Perrot, M., *Historia de las mujeres I. La antigüedad*, Taurus, Barcelona, pp. 373-419.
- BRUIT ZAIDMAN, L., SCHMITT PANTEL, P., (1992), *La religione greca*, Laterza, Roma-Bari.
- BRULÈ, P., (2001), *Les femmes grecques à l'époque à classique*, Hachette, Paris.
- BRUNEL, P., (1992) *Mythocritique. Théorie et parcours*. PUF, Coll. Écriture, Paris.
- BURIAN, P. (1985), *Direzioni nel Criticismo euripideo; una collezione di saggi*, Duke University Press, Durham.

- BURTON, D., (2005) *The gender of death*, in Emma J. Stafford-Judith Herrin (edd.), *Personification in the Greek World. From Antiquity to Byzantium*, Aldershot, pp. 45-68.
- BUXTON, R. (2001), *L'immaginario greco*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BUXTON, R. (2009), *Athenian Drama», Forms of astonishment: Greek myths of metamorphosis*, Oxford University Press, Oxford, pp. 49-76.
- BUXTON, R. (1982), *Persuasion in Greek Tragedy*, University Cambridge Press, Cambridge.
- CABALLERO, E. HUBER (2000), *El discurso femenino en la literatura grecolatina*, Siglo XXI, Editores, Rosario.
- CADAVID GUERREO, I. A., (2012), “La justicia en el marco del Estado griego”. *Revista Ratio Juris de la facultad de Derecho de la Universidad Autónoma Latinoamericana de Medellín*, Vol 7 N° 15, Julio-Diciembre, pp. 19-36.
- CAGNOLATI, A., PINTO MINERVA, F., ULIVIERI, S., (a cura di), (2013), *Le frontiere del corpo. Mutamenti e metamorfosi*, Ets Edizioni, Pisa.
- CALAME C. (ed.), (1983), *L'amore in Grecia*, Laterza, Roma-Bari.

- CALAME C. (ed.), (1983), *L'amore in Grecia*, Laterza, Roma-Bari.
- CALAME, C. (1977), *Les choeurs des jeunes filles en Grèce archaïque*, Ed. dell'Ateneo, Roma.
- CALERO SECAL, I., (2002), *Debilidad aparente, fortaleza en realidad: la mujer como modelo en la literatura griega antigua y su proyección en el mundo actual*, Universidad de Málaga, Malaga.
- CALZECCHI ONESTI, R., (2005) Omero, *Odissea*, Einaudi, Torino.
- CALZECCHI ONESTI, R., (2010) Omero, *Iliade*, Einaudi, Torino.
- CAMBI, F., (a cura di), (2008), *Archetipi del femminile nella Grecia classica. Tra epica e tragedia: aspetti formativi*, Edizioni Unicopli, Milano.
- CAMPBELL, J., (2002), *Los mitos en el tiempo*, Emece, Barcelona.
- CAMPESE, S., SISSA G., MANULI P., (1983), *Madre materia. Sociología e biología della donna greca*, Bollati Boringhieri, Torino.
- CANTARELLA, E. (1976), *Studi sull'omicidio in diritto greco e romano*, A. Giuffrè, Milano.
- CANTARELLA, E. (1979), *Norma e sanzione in Omero. Contributo alla protostoria del diritto greco*, A. Giuffrè, Milano.

- CANTARELLA, E. (2000). *Les peines de mort en Grèce et à Rome. Origines et fonctions des supplices capitaux dans l'Antiquité classique*, Albín Michel, París.
- CANTARELLA, E. (2007), *Ritorno della vendetta. Pena di morte: giustizia o assassinio?*, BUR, Milano.
- CANTARELLA, E. (2009) "I greci, noi e la pena di morte", *Argos*, vol.32, n.1, pp. 7-20
- CANTARELLA, E., (1981) *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Editori Riuniti, Roma.
- CANTARELLA, E., (2007), "Ripensando a Clitennestra", *Argos*, vol. 31, pp. 29-42.
- CANTARELLA, E., (2009), *Itaca. Eroi, donne, potere tra vendetta e diritto*, Feltrinelli, Milano.
- CANTARELLA, E., (2010) *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Feltrinelli, Milano.
- CARANDINI A., (2002), *Archeologia del mito. Emozione e ragione fra primitivi e moderni*, Einaudi, Torino.
- CARBONE, L. (2003), "Il concetto di giustizia nella tragedia eschilea", *Rassegna Siciliana di Storia e Cultura*, N° 18, s.p.

- CAREY, C., (1995), «Adultery and rape in Athenian law», *Classical Quarterly*, 45, pp. 407-417.
- CARPANELLI, F., (2005), *Euripide. L'evoluzione del dramma e i nuovi orizzonti istituzionali ad Atene*, Utet, Torino.
- CARPENTER, T. H. (2001), *Arte y mito en la antigua Grecia*, Destino, Barcelona.
- CASANOVA, E. (2005), *La serpiente vencida*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.
- CASANOVA, E., LARUMBE, M. A., (2005), *La serpiente vencida. Sobre los orígenes de la misoginia en lo sobrenatural*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.
- CASE, S. E., (1988), *Feminism and Theatre*, Methuen, New York.
- CAVALLARO, D. (1993), "Personal Interview with Dacia Maraini", *Rome, June 7*.
- CAVALLARO, D., (1995), "I sogni di Clitennestra: The Oresteia according to Dacia Maraini". *Italica* 72.3, pp. 340-55.
- CAVARERO A., (1990), *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Editori Riuniti, Roma.

- CAVARERO, A., (1990), *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Editori Riuniti, Roma.
- CENTANNI, M., (2007), *Eschilo – Le Tragedie*, traduzione, introduzioni e commento, Mondadori Editore, Milano.
- CHAINTRAINE, P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, I-II, Parigi 1984-90.
- CHIARLONI, A., “La figlia di Priamo a Berlino est”, *Il Manifesto*, 22 settembre 1983.
- CHONG-GOSSARD, J. (2008), *Gender and Communication in Euripides’ Plays: Between Song and Silence*, Brill, Leiden.
- CID LÓPEZ Y GONZÁLEZ, M. (eds.), (2003) *Mitos femeninos de la cultura clásica, creaciones y recreaciones en la historia y la literatura*, KRK, Oviedo.
- CIRLOT, J. E. (1991), *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona.
- CITTI V., (1996) *Tragedia e lotta di classe in Grecia*, Liguori Editore, Napoli.
- CODY, G., (2000), “Remembering What the Closed Eye Sees: Some Notes on Dacia Maraini’s Postmodern *Oresteia*”. *The Pleasure of Writing*.

- Critical Essays on Dacia Maraini*. Eds. Rodica Diaconescu-Blumenfeld y Ada Testaferri, West Lafayette, Purdue UP, pp. 21-31.
- COHEN, David (1984), "The athenian law of adultery", *Revue Internationale des Droits de l'Antiquité*, 31, pp. 147-165.
- COLLARD, C. (1991), *L'Ecuba di Euripide*, Aris&Phillips, Warminster.
- CONACHER, D. J., (1967), *Euripidean Drama: Mith, Theme and Structure*, Toronto.
- CONTE, M. S. "Io, Dacia Maraini, soave e rabbiosa." *Effe Rivista Femminista*, Nº 12 (1980): pp. 3-4.
- COSS, C. et alii, (1983), "Daughters: Part I of the Daughters Cycle". *The Massachusetts Review* 24.1, pp. 141-76.
- CRESPO ALCALÁ, P. (2000). "Los personajes femeninos en la tragedia de Esquilo: entre la acción y la pasión", *El fil d'Ariadna*, F. DE MARTINO & C. MORENILLA (eds.), Levante, Bari, pp. 83-105.
- CRESPO GÜEMES, E. (trad. e introd.) (1991), *Homero, Ilíada*, Gredos, Madrid, (BCG 150).
- CRUCIATA, M. A., (2003), *Dacia Maraini*, Cadmo, Firenze.
- CURBET, J., (2014), *Figuras del deseo femenino. 12 representaciones de*

la mujer en la literatura occidental, Madrid, Cátedra.

D. M. LEAHY, (1970), "The role of Cassandra in the *Oresteia* of Aeschylus", *BRL*, 52 (1970), pp. 144-78

DAITZ, S. G., (1971), "Concepts of Freedom and Slavery in Euripides' *Hecuba*", *Hermes* 99, 217-226.

DARBO-PESCHANSKI, C., (2006), *La folie pour un regard : Oreste et les divinités de l'échange (Érinyes, Euménides, Charites)*, «Métis» N. S. IV, pp. 13-28.

DAVIDSON, CATHY N., AND E. M. BRONER, (eds.) (1980), *The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature*, Ungar. New York.

DE FRUTOS MARTÍNEZ, M. C., (2011), "El teatro feminista de Dacia Maraini: su recepción en España", GONZÁLEZ MARTÍN, V., ARRIAGA FLÓREZ, M., ARAMBURU SÁNCHEZ C., MARTÍN CLAVIJO M., (eds.), *Máscaras femeninas: (ficción, simulación y espectáculo)*, Arcibel, Sevilla, pp. 405-430.

DE PACO SERRANO, D. (2003). «Caracterización de Clitemnestra y Agamenón de Esquilo a Séneca», *Myrtia* 18, pp. 2-11.

DE PACO SERRANO, D., (2003), *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, Universidad de Murcia, Murcia.

- DEFORCE, B., (1997), *Le festival des cadavres. Morts et mises à mort dans la tragédie grecque*, Paris.
- DEVEREUX, G., (1976), *Dreams in greek tragedy*, An ethno-Psychological Analytical Study, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- DI BENEDETTO V., (1971), *Euripide: teatro e società*, Einaudi, Torino.
- DI BENEDETTO, V., (1978), *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino.
- DI BENEDETTO, V., (2010), *Eschilo, Oresteia*, Bur, Milano.
- DI BENEDETTO, V., (a cura di), (1995), *Eschilo, Oresteia*, Bur, Milano.
- DIGGLE, J. (ed.) (1981), *Euripidis Fabulae, vol. I: Cyclops, Alcestis, Medea, Heraclidae, Hippolytus, Andromacha, Hecuba, Oxford Classical Texts*.
- DODDS, E. R., (1959), *I Greci e l'irrazionale*, La Nuova Italia, Firenze.
- DOVER, K., J. (1988), "Il comportamento sessuale dei Greci in età classica", Calame, C., *L'amore in Grecia*, Laterza, Roma-Bari, pp. 5-20.
- DUBY, G., PERROT M., (1992), *Storia delle donne - Il Novecento*, Ed. Laterza, Roma-Bari.

- DUBY, G., PERROT, (2009) M., *Storia delle donne in Occidente*, Vol I, Laterza, Roma.
- DUKELSKY, C., (2011), “Clitemnestra, esposa violenta, mujer con poder. Una interpretación de su iconografía en la cerámica griega”, en *La polis sexuada: normas disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua*, Buenos Aires, pp. 85-113.
- DUMÉZIL, G., (1998), *Le crime des Lemniennes*, Macula, París.
- DURAND, G., (1960), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas.
- DURAND, G., (1993), *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Antrhtopos, Barcelona, 1993.
- EISLER, R., (1987), *The Chalice and The Blade: Our History, Our Future*, Harper & Row, Partnership Glossary, New York, trad it. *Il calice e la spada*, (2006), Frassinelli, Milano.
- EISLER, R., (2006), *Il calice e la spada*, Frassinelli, Milano.
- ELSHTAIN, J.B., (1991), *Donne e guerra*, Il Mulino, Bologna.
- ESCHILO, (1997), *Persiani, Sette contro Tebe, Supplici*, introduzione traduzione e note di Franco FERRARI, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano.

- ESCHILO, (2005), *Agamennone – Coefore – Eumenidi*, a c. di Dario Del Corno, Mondadori, Milano.
- ESIODO, (1984), *Teogonia*, a c. di G. Arrighetti, ARRIGHETTI, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano.
- ESQUILO, (2009) *Tragedias Completas*. Alsina Clota J. (ed.). Cátedra, Madrid.
- ESTEBAN SANTOS, A (1988), “*Heroínas de la mitología griega. I: Mujeres terribles*”, *Cuadernos de Filología Clásica*. Madrid, pp. 63-93.
- ESTEBAN SANTOS, A. (1998), “Composición axial en Eurípides: en torno a la mujer y la muerte”, GARCÍA NOVO, E., RODRÍGUEZ ALFAGEME I. (eds.), *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*, Ediciones Clásicas, Madrid, pp. 99-120.
- ESTEBAN SANTOS, A. (2007) “De princesas a esclavas. En Troya. (Heroínas de la mitología griega III)” *CFC (G): Estudios griegos e indoeuropeos*, 17 45-75.
- FARANDA, L., (2007), *Dimore del corpo. Profili dell'identità femminile nella Grecia classica*, Meltemi, Roma.
- FERNÁNDEZ CASTRO M. C., (2001), *La guerra de Troya. Imágenes y leyendas*, Aldebarán, Madrid.

- FERNÁNDEZ HOYA, A. (2005). "Espectáculo e Identidad Cultural en la Trilogía de Esquilo: la Orestíada" *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.
- FERRARI, Gloria (2002), *Figures of Speech. Men and Maidens in Ancient Greece*, The University of Chicago Press, Chicago-Londres.
- FICHERA, A., (2004), *Breve storia della vendetta*, Castelvechi Editore, Roma.
- FINLEY, M. I., (1971), *Uso e abuso della storia*, Einaudi, Torino.
- FISAS V., (ed.) (1998), *El sexo de la violencia. Género y cultura de la violencia*, Icaria, Barcelona.
- FISHER, N. R. E, (1992), *Hybris. A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*, "Warminster, pp. 280-9.
- FLETCHER, J. (2003). "Women and Oaths in Euripides", *Theatre Journal* (Special Issue on Ancient Theater) 55 (1), pp. 29-44.
- FOLEY, H.P. (2001), "Tragic Wives: Clytemnestras", *Female Acts in greek Tragedy*, Prinnceton Press, Princeton-Oxford, pp. 201-243.
- FOUCAULT M., (1972), *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, trad. a c. di F. Ferrucci, *Storia della follia nell'età classica. Dementi, pazzi, vagabondi, criminali*, Rizzoli, Milano, 1976.

- FRAGA IRIBARNE A., (2001), *De Electra a Helena. La creación de los valores patriarcales en la Atenas clásica*, horas y Horas editorial, Madrid.
- FRANCO, C., (2003), *Senza ritegno: il cane e la donna nell'immaginario della Grecia antica*, Il Mulino, Bologna.
- FRONTISI-DUCROUX, F., (2007), *The invention of the Erinyes*, in C. Kraus-S. Goldhill-Helene Peet Foley [et al.], *Visualizing the Tragic. Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature. Essays in Honour of Froma Zeitlin*, Oxford-New York, pp. 165-176.
- GAGARIN, M., (2001), "Women's voices in attic oratory" Lardinois A., McClure L. K., (eds.) *Making Silence Speak. Women's Voices in Greek Literature and Society*, Princenton University Press, Princenton-Oxford, pp. 161-176.
- GALLO, L., (1984), *La donna greca e la marginalità*, QUCC, 18, 3.
- GANTZ, T. (1998), *Mito della Grecia Primitiva. Una guida alle fonti Letterarie ed Artistiche*, The John Hopkins University Press, Baltimora-Londra.
- GARCÍA CATALDO, H. (2006). "Diké e Hybris en contrapunto en la poética de Solón", *Analecta: Revista de Humanidades*. Universidad Viña del

Mar, Chile, pp. 59-92.

GARCIA GUAL C., (1997), "Mujer y mito: insumisas y trágicas (Clitemnestra, Casandra, Antígona) F. DIEZ de VELASCO, M. MARTINEZ & A. TEJERA(eds.), *Realidad y Mito*, Madrid, Ediciones Clásicas, Madrid.

GARCÍA GUAL, C. (2006), *Introducción a la Mitología Griega*. Alianza Editorial, Madrid.

GARCÍA GUAL, C., (1991), *Audacias femeninas*, Nerea, Madrid.

GARCÍA GUAL, C., GUZMÁN GUERRA, A. (1995), *Antología de la literatura griega: (ss. VIII a.C.- IV d.C.)*, Alianza, Madrid.

GASTALDI. V (1999). "El juicio de Orestes: prodikasía y zétesis", Faventia, N° 21, Fasc. 1, pp. 29-35.

GERNET, L., (2000), *Diritto e civiltà in Grecia antica*, (a cura di A. Tddei), Milano.

GHIRON-BISTAGNE, P., (1994), "Clytemnestre, l'épouse infidèle", CGITA 8: pp. 53-81.

GIALLONGO A., (2012), *La donna serpente. Storie di un enigma dall'antichità al XXI secolo*, Dedalo, Bari.

- GIMBUTAS, M., CAMPBELL, J., EISLER R., MUSÈS C., (eds.) (1992), *I nomi della Dea*, Astrolabio-Ubaldini Editore, Roma.
- GLAZEBROOK, A., (2006), “The bad girls of Athens. The image and function of hetairai in judicial oratory”, Faraone C. A., McClure, L. K., *Prostitutes and Courtesans in the Ancient World*, The University of Wisconsin, Madison (Wisconsin), pp. 125-138.
- GNISCI, Armando (ed.), (2002), *Introducción a la literatura comparada*, Traducción y adaptación bibliográfica de Luigi Giuliani, Crítica, Barcelona.
- GONZÁLEZ DE SANDE, M., (2010). *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia*, Arcibel, Sevilla.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M., (2001), “Mujer, poder y discurso en la tragedia ateniense”, *Arenal*, vol. 8, n. 1, pp. 109-126.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M., (2003), “Helena, olvidándose de su hija...Madres, hijas y hermanas en la literatura griega”, CID LÓPEZ, R. M., GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M., *Mitos femeninos de la cultura clásica*, Ediciones KRK, Oviedo, pp. 201-221.
- GONZALEZ De SANDE, E., (2008), “Laicismo y religión en la dramaturgia de Dacia Maraini”, *RSEI*, Nº. 5, pp. 75-84

- GRAVES, R. (2007), *Los mitos griegos I*, Alianza editorial, Madrid.
- GREGORY, J., (1999), *Euripides: Hecuba. Introduction, Text and Commentary*. Atlanta.
- GRIMAL, P., (1982), *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona-Buenos Aires.
- GRIMAL, P., (1999), *Mitologia*, Garzanti, Milano.
- GUERRA LÓPEZ, S., (2002), “El cuerpo femenino en los poemas homéricos”, MOLAS FONT, M. D., (ed.) *Vivir en femenino. Estudios de las mujeres en la antigüedad*, Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, pp. 135-151.
- GUIDORIZZI, G., (2002), *Letteratura greca, da Omero al secolo VI d.C.*, Mondadori, Milano.
- GUIDORIZZI, G., (2010), *Ai confini dell'anima. I Greci e la follia*, R. Cortina, Milano.
- HARRIS O, (1979), *Antropología y feminismo*, Barcelona, Ed. Anagramma.
- HARRIS, W. V., (2001), *Restraining Rage: The ideology of Anger Control in Classical Antiquity*, Cambridge, MA-London.
- HARRISON, A., WALSHAM R., (1968), *The law of Athens. The family and property*, Clarendon Press, Oxford.

- HARRISON, A., WALSHAM R., (1968), *The law of Athens. The family and property*, Clarendon Press, Oxford.
- HAVELOCK, E., (1978), *The Greek Concept of Justice*, Harward University Press, Cambridge, MA- Londres.
- HAVELOCK, E., (1983), *Dike. La nascita della coscienza*, Roma-Bari.
- HEATH, M., (1987), “Jure principem locum tenet”: Euripides’ *Hecuba*, “Bulletin of Institute of Classical Studies”, 34, 40-68.
- HERMANN, G., (1831), *Euripidis Hecuba*, (ed.), Lipsia, Weidmann.
- HERNÁNDEZ HENRÍQUEZ, M., (2016), “La justicia en la literatura griega”, *Misión Jurídica, Revista de Derecho y Ciencias Sociales*, D.C. (Colombia), Bogotá, pp. 129-140.
- HIRZEL, R., (1907) *Themis, Dike und Verwandtes. Ein Beitrag zur Geschichte der Rechtsidee bei den Griechen*, Lipsia.
- HOSE, M., *Euripides: der Dichter des Leidenschaften*, Monaco 2008.
- HUGHES FOWLER, B., (1991), *The creatures and the blood*, «ICS» XVI, pp. 85-100.
- HUXLEY, G. (1966): *El nacimiento de la civilización occidental: Grecia y Roma*, Labor, Barcelona. .
- IRIBARNE, A.F., (2001), *De Electra a Helena: la creación de los valores*

- patriarcales en la Grecia Clásica*, Horas y Horas, Barcelona.
- IRIGARAY, L., (1985), *El cuerpo a cuerpo con la madre*, Edicions de les dones, Barcelona.
- IZQUIERDO, M. J., (1998), “Los órdenes de la violencia: especie, género y sexo”, Fisas V., (ed.), *El sexo de la violencia*, Icaria, Barcelona, pp. 61-91.
- JACOBS, A., (2007), *On Matricide. Myth, Psychoanalysis and the Law of the Mother*, Columbia UP, New York.
- JAEGER, W., (1992), *Paideia: los ideales de la cultura griega*, Fondo de cultura económica, México.
- JAYME, M. Y V SAU. V. (1996) *Psicología diferencial del sexo y el género: fundamentos*. Icaria Editoria, Barcelona.
- JELLAMO, A., (2005), *Il cammino di Dike, l'idea di giustizia da Omero ad Eschilo*, Donzelli Editore, Roma.
- JUFRESA MUÑOZ, M., (1997), “Clitemnestra y la Justicia”, RODRÍGUEZ
- JUFRESA, M., (1997), “Clitemnestra y la Justicia” in *Mujeres en la historia del pensamiento*, Anthropos, Barcelona
- JUST, R., (1989), *Women in Athenian Law and Life*, Routledge, Londres – New York.

- KOVACKS, D. (1987), *La musa eroica. Studi sull' Hippolytus e l'Ecuba di Euripide*, The John Hopkins University Press, Baltimora-Londra.
- KRAPPE, A. H., (1932), *Ἐπιπύς*, «RhM», pp. 305-320.
- LABBATE, M., (2014-15), *E se la patria chiama...Storia dell'obiezione di coscienza al servizio militare nell'Italia Repubblicana (1945-1972)*, Tesi dottorale, Università Carlo Bo di Urbino.
- LACORE, M. (1991). *Le rôle de l'hospitalité dans la poésie grecque d'Homère aux tragiques*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq.
- LAMAS, M., (1996), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México.
- LANZA, D., *Nomos e ison in Euripide*, "RFIC" 91, 1963, 416-439.
- LAPINI, W., (2005), *Il tiranno imperfetto*, in RIPOLI M. e RUBINO M. (a cura di), *Antigone. Il mito, il diritto, lo spettacolo*, Genova, pp. 75-97.
- LERNER, G., (1990), *La creación del patriarcado*, Crítica, Barcelona.
- LÉVI-STRAUSS, C., (1958) *Anthropologie structurale*, Plon, Paris.
- LEWIS, S., (2002), *The Athenian Woman. An Iconographic Handbook*, Routledge, Londres.

- LIGHTMAN, M., LIGHTMAN, B., (2000), *Biographical Dictionary of Ancient Greek and Roman Woman*, Checkmarks Books, Nueva York.
- LIZARRAGA, G., (2005), “Yo, Clitemnestra: Culpable”, *Razón y palabra* N° 44, abril-mayo.
- LLEWELLYN-JONES, L., (2003), *Aphrodite’s tortoise. The Veiled Woman of Ancient Greece*, The Classical Press of Wales, Swansea.
- LLINARES, M., (1987), *La mujer en la antigüedad griega*, Antrophos, Barcelona.
- LLOYD, M., (1992), *The Agon in Euripides*, Oxford.
- LLOYED-JONES, H.,(1989), *Les Érinyes dans la tragédie grecque*, «REG» CII, 1-9.
- LOMBARDO, C., (2013), *Ecuba e le altre*, Edizioni Arianna, Rende.
- LONGO, O. (ed.) (1976), *Euripide. Letture Critiche*, Mursia, Milano.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2014), *Mitos en las obras conservadas de Eurípides: guía para la lectura del trágico*, Ediciones Clásicas, Madrid.
- LORAU N., (1985), *Façon tragiques de tuer une femme*, Textes du XX Siècle, Hachette, Paris, 1985.
- LORAU, N. (1991) “¿Qué es una diosa ?” en Duby G., Perrot, M., *Historia de las mujeres en occidente I, La antigüedad*, Madrid.

- LORAU, N. (1999). *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Gallimard, Paris.
- LORAU, N. (2004), *Madri in lutto*, Abada Editores, Madrid.
- LORAU, N., (1988) *Alors apparaîtront les Érinyes*, «EdT» XVII, pp. 93-107.
- LUNA, L. (1996), *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Anthropos, Barcelona,
- LUSETTI, V., (2008), *Psicopatologia antropologica*, Edizioni universitarie romane, Roma.
- MACEWEN, S. (ed.) (1990), *Views of Clytemnestra, Ancient and Modern*, Edwin Mellen Press, Lewiston.
- MACÍAS OTERO, S. M. (2009), “Los versos 1259-1273 de *Hécuba* de Eurípides. ¿Metamorfosis o metempsicosis?”, GONZÁLEZ CASTRO J. F. *et al.* (eds.), *Actas del XII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. I, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, pp.547-553.
- MADRID M., (1999), *La misoginia en Grecia*, Ediciones Catedra, Madrid.
- MADRID, M., (2001), “La relación madre-hija en la tragedia griega: atisbos de una genealogía silenciada”, DE MARTINO, F., MORENILLA

- TALENS, C., *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, Levante, Bari, pp. 235-47.
- MAGDA, R. M., (ed.), *Mujeres en la historia del pensamiento*, Anthropos, Barcelona pp. 63-76.
- MAQUIERA, V., SÁNCHEZ C., (1990), *Violencia y sociedad patriarcal*, Pablo Iglesias, Madrid.
- MARAINI, D., (1981), *I sogni di Clitennestra e altre commedie*, Bompiani, Milano.
- MARAINI, D., (2000), *Fare teatro. Materiali, testi, interviste*, Bompiani, Milano.
- MARINO, A., (2003), *Venganza y justicia en la Orestíada de Esquilo*, Universidad Autónoma de México, Ciudad de México.
- MARINO, A., (2003), *Venganza y justicia en la Orestíada de Esquilo*, Universidad Autónoma de México, Ciudad de México.
- MARTÍNEZ LOPEZ, C., (1994), “Las mujeres en el mundo antiguo”,
RODRÍGUEZ MAMPASO M. B., (eds.) *Roles sexuales. La mujer en la historia y en la cultura*, Ediciones Clásicas, Madrid, pp. 35-54.

- MCCLURE, L. (1999). «*Logos Gunaikos: Speech and Gender in Aeschylus' Oresteia* », MCCLURE, L., *Spoken Like a Woman. Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton, New Jersey, pp. 70-111.
- MERIDIER, L., (1927), *Hippolyte, Andromaque, Hécube*, tome II, Les Belles Lettres, Paris.
- MERIDOR, R (1983). «The Function of Polymestor's Crime in the Hecuba of Euripides». *Eranos* 81, pp. 13-20.
- MERIDOR, R. (1978), "Hecuba's Revenge. Some Observations on Euripides' Hecuba". *AJP* 99, pp. 28-35.
- MESSINA, C., (2012), *Scrittrici del Rinascimento in scena: il teatro di Dacia Maraini*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri, V. Di lasio, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma Adi editore, 2014.
- MILLIAT-PILOT, I. (2005-2006), "Connaissance comme re-connaissance: Gygès et le chien philosophe", *Kléos* 9-10, pp. 39-65.
- MIRÓN PÉREZ, D., (2000) *Las mujeres, la tierra y los animales: Naturaleza femenina, y cultura política en Grecia antigua*, Arenal, Madrid.

- MIRÓN PÉREZ, D., (2000), “Las mujeres, la tierra y los animales: Naturaleza femenina, y cultura política en Grecia antigua”, *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, pp. 151-169.
- MIRÓN PÉREZ, D., (2001), “Tiempo de mujeres, tiempo de hombres: género y ocio y trabajo en Grecia antigua”, *Arenal*, Madrid, Vol. 8, Nº 1, pp. 5-37.
- MOLAS FONT, M. D., (2006), *La violencia de género en la antigüedad*, Instituto de la mujer, Madrid.
- MONTINI, I., (1977), *Parlare con Dacia Maraini*, Bertani, Verona.
- MORANI, M., MORANI G., (ed.) (1987), *Tragedie e frammenti di Eschilo*, UTET, Torino.
- MORANT GINER, M., (2016), “Reminiscencias de la Oresteia en la obra de Hélène Cixous”, *TYCHO Revista de Iniciación en la Investigación del teatro clásico grecolatino y su tradición*, núm. 4, pp. 123-146
- MOREAU, A. M. (1990), “Les sources d’Eschyle dans l’Agamemnon: silences, choix, innovations”, *Reg* 103, pp. 30-53.
- MOREAU, A., (2008) *Sanglantes Érínyes (Eschyle, « Les Euménides », 225-275)*, «ConnHell» CXIV, pp. 24-33.

- MOREAU, A.M. (1990). “*Les sources d’Eschyle dans l’Agamemnon: silences, choix, innovations*”, *Revue des Études Grecques*, pp. 30-53.
- MOREDA LÓPEZ, S. (ed.) (2002) *Contemporaneidad de los mitos clásicos*, Ediciones clásicas, Madrid.
- MORENILLA, C. (2001), “Ecuba. Appunti per lo studio di un’arcifigura drammatica”, in F. De Martino – C. Morenilla (ediz.), *Il filo di Adriana*, Levante Editore, Bari, pp. 317-337.
- MOSSÉ, C., (1988), *La Grèce ancienne*, Seuil, París.
- MOSSÉ, C., (1988), *La vita quotidiana della donna nella Grecia antica*, (trad. it.), BUR Rizzoli, Milano.
- MOSSMAN, J. (1995), *Wild justice. A study on Euripides’ Hecuba*, University Press, Oxford, Oxford.
- MOSSMAN, J. (2001). “Women’s speech in greek tragedy: the case of Electra and Clytemnestra in Euripides’ *Electra*”, *Classical Quarterly* n.s. 51 (2), pp. 374-384.
- MUÑOZ, F., MARTINEZ, C., (1998), “Conflictos, violencia y género en la historia”, FISAS, V., *El sexo de la violencia. Género y cultura de la violencia*, Icaria Barcelona, pp. 135-151

- MURRALI, E., (2008), “I sogni di *Clitennestra* di Dacia Maraini: Eredità di Eschilo, suggestioni, moderne e autobiografiche”, *Quaderni del '900*, N° 8, pp. 63–88.
- NGUYEN, N., (2008), “Mythic Revisions in Contemporary Italian Women’s Writing”. *The Italianist* 28, pp. 113–36.
- NIETO IBÁÑEZ, J. M.^a (ed.), (2005), *Estudios sobre la mujer en la cultura griega y latina*, Universidad de León, León.
- NUSSBAUM, M. (1986), *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, University Press, Cambridge.
- OLALLA, P., (2001), *Atlas mitológico*, Road Editions, Atenas.
- OMERO, (1906) *Odissea*, trad. di Paolo Maspero, Le Monnier, Firenze.
- OMERO, (1992), *Iliade*, trad. it. Maria Grazia Ciani, commento E. Avezzù, Marsilio, Venezia.
- OMERO, (1992), *Odissea* trad. it. M. G. Ciani, commento E. Avezzù, Marsilio, Venezia.
- OMERO, (2010), *Odissea*, trad. di G. Aurelio Privitera, Mondadori, Milano.
- ORENSTEIN, G., F., (1990), *The Reflowering of the Goddess*, Pergamon, New York.

- OULETTE, G. P. (1994), “La parole et le meurtre dans l’ *Agamemnon* d’Eschyle”, *REG*, 107, pp. 183-91
- PABÓN, J.M. (trad. e introd.) (1982), *Homero, Odisea, Madrid, Gredos (BCG 48)*.
- PADUANO, G., (2005), *Il teatro antico, guida alle opere*, Editori Laterza, Milano.
- PARRELLA, V., (2003), *mosca più balena*, Minimum Fax, Roma.
- PARRELLA, V., (2007), *Il verdetto*, Bompiani, Milano.
- PARRELLA, V., (2012), *Antigone*, Einaudi, Torino.
- PARRELLA, V., PETRIGNANI, S., (2010) “Napoli? È il risultato di una cattiva politica”, *L’Unità*, 16 dicembre 2010, p. 36.
- PATEMAN, C., (1988), *The sexual contract*, Stanford University Press, Stanford.
- PEDREGAL, A., GONZALEZ M. (eds.), (2005), *Venus sin espejo. Imágenes en la antigüedad clásica y el cristianismo primitivo*, KRK, Oviedo.
- PETTINATO, G., (2008), *La saga di Gilgameš*, Mondadori, Milano.
- PINO CAMPOS, L.M. (2005), “Modelos maternos en la Grecia antigua: el ejemplo mítico de Hécuba”, *Fortunatae* 16, pp. 205-215.

- PIPPIN BURNETT, A. (1994). «*Hekabe the Dog*». *Arethusa* 27/2, pp. 151-164.
- PIPPIN BURNETT, A. (1998). *Revenge in Attic and Later Tragedy*. Berkeley, Los Angeles, Londres.
- PODLECKI, A. J., (1991), *Aeschylus, Eumenides*, Warminster.
- POMEROY S., (1975) *Goddesses, whores, wives, and slaves*, Schocken Books, New York.
- POMEROY, Sara, (1997), *Families in Classical and Hellenistic Greece, Representations and Realities*, Clarendon Press, Oxford.
- PONTANI, F. M., (2002), Euripide, *Le tragedie*, Giulio Einaudi editore, Torino.
- POSADAS, C., (2004), *A la sombra de Lilith. En Busca de la igualdad perdida*, Planeta, Barcelona.
- PROSENC SEGULA, I., (2016), “Immagini di donne nella narrativa di Valeria Parrella”, BLANCO VALDÉS, C., F., GAROSI, L., MARANGON, G., RODRÍGUEZ MESA, F.J., *Il Mezzogiorno italiano: riflessi e immagini culturali del Sud d'Italia*, Franco Cesati, Roma, pp. 117-128.

- PROSPERI, G., “Dalla parte di Clitennestra”, *Rev. of I sogni di Clitennestra*.
Il Tempo 3 Apr. 1980.
- PSEUDO-APOLODORO (1985), *Biblioteca mitológica*, Serrano Aybar (ed.).
Editorial Gredos, Madrid.
- RABINOWITZ, N. S. (1981), “From Force to Persuasion: Aeschylus’
Oresteia as Cosmogonic Myth”, *Ramus* 10, pp. 159-91.
- RAGUE I ARIAS, M.-J., (1986), *Clitemnestra*, Milla, *Barcelona: Milla*.
- REDONDO MOYANO, E., (2010), *Helena de Euripides y los roles de
género*, Levante, Bari.
- REMIDDI, M., (1947), *Pianto di Ecuba*, Gismondi, Roma.
- REMIDDI, M., (2002), “Ricordi di guerra”, MOSCIATTI M., *La neve rossa*,
Edizione amministrazione comunale di Muccia, Macerata, pp. 69-
104.
- RICCIARDELLI, G., (a c. di) (2000), *Inni orfici*, Mondadori, Milano.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., (1966), *Esquilo. Tragedias. Tomo II: Orestíada*.
Biblioteca Clásica Hernando, Madrid.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2002), «La mujer vengadora como monstruo: la
deshumanización de Hécuba en la obra homónima de Eurípides»,
Argos 26, pp. 123-133.

- RODRIGUEZ MENDEZ, M. del C., (2003), *La configuración del género en los procesos de socialización*, Krk, Oviedo.
- ROJAS, M., (1998), *La semilla de la violencia* (1998), Espasa Calpe, Madrid.
- ROMERO MARISCAL, L. (2009), “Hécuba”, en A. POCIÑA PÉREZ & J. M. GARCÍA GONZÁLEZ (eds.), *Mujeres reales y ficticias*, vol. III: *En Grecia y Roma*, Universidad de Granada, Granada, pp. 483-493.
- ROMILLY J. De, (2005), *La legge nel pensiero greco dalle origini ad Aristotele*, Milano.
- RUBINO, M., (2009), *Fedra. Per mano femminile*, Il Melangolo, Genova.
- RUBINO, M., DEGREGORI, C., (2000), *Medea contemporanea (Lars Von Trier, Christa Wolf, scrittori balcanici)*, a cura di M. R., Genova.
- RUDHARDT, J. (1992), *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, Picard, París.
- SAÏD, S. (1984). “La tragédie de la vengeance”, COURTOIS G., (ed.), *La vengeance. Études d’ethnologie, d’histoire et de philosophie. Vol. 4: La vengeance dans la pensée occidentale*, Cujas, París, pp. 47-90.

- SAINTILLAN, D., (1987) *Le discours tragique sur la vengeance. Remarques sur la complémentarité des Charites et des Érinyes dans le mythe et la tragédie*, «CGITA» III, 179-196.
- SANTIAGO ÁLVAREZ, R. A. (1999), “Clitemnestra/ Clitemestra: ¿Adaptación de un nombre a la evolución del personaje?”, ANDERSEN, K.; BAÑULS, J. V. DE MARTINO, F., (eds.) *El teatre eina politica*, Levante Editore, Bari.
- SARPI, P., (1996), Apollodoro. *I miti greci*, (a cura di P. S.), traduzione di Maria Grazia Ciani, Fondazione Lorenzo Valla / Arnoldo Mondadori, Verona.
- SCARAFFIA, L., ISASTIA A. M., (2002), *Donne ottimiste Femminismo e associazioni borghesi nell'Otto e nel Novecento*, Ed. Il Mulino, Bologna.
- SCARANTINO, A., (2006) *Donne per la pace – Maria Bajocco Remiddi e l'Associazione internazionale madri unite per la pace nell'Italia della guerra fredda*, Ed. FrancoAngeli, Milano.
- SCHMITT, Jean Claude (ed.) (2001), *Ève et Pandora. La création de la femme*, Gallimard, Paris.

- SCHMITT, Jean Claude (ed.) (2001), *Eve et Pandora. La création de la femme*, Gallimard, Paris.
- SCOTT, Joan W: (1996), “El genero: una categoría util para el análisis histórico”, en LAMAS, MARTA, *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, Mexico, pp. 265-320.
- SCOTT, Joan W. (1997), “Feminismo e historia”, Anuario de Hojas de Warmi, 8, pp. 109-121.
- SEGAL, C., (1993), *Euripide e la Poetica del Dolore. Arte, Genere, e Commemorazione in Alcesti, Ippolito ed Ecuba*, Duke University Press, Durham-Londra.
- SEGAL, C., (1996), “Euripides’ Medea: Vengeance, Reversal and Closure”, *Pallas* 45, pp 15-44.
- SEGAL, CH. (1990). “Golden Armor and Servile Robes: Heroism and Metamorphosis in Hecuba of Euripides”. *The American Journal of Philology*, Vol. 111, No. 3, pp. 304-317.
- SEGAL, Ch. (1993), *Euripide e la Poetica del Dolore. Arte, Genere, e Commemorazione in Alcesti, Ippolito ed Ecuba*, Duke University Press, Durham-Londra.

- SEIDENSTICKER, B. (1995). "Women on the tragic stage", GOFF (Ed.), *History, Tragedy, Theory. Dialogues on Athenian Drama*, University of Texas Press, Austin, pp. 151-173.
- SEVESO, G., (2002), *Armati mio cuore. Modelli educativi femminili nel teatro di Euripide*, Edizioni Ghibli, Milano.
- SEVESO, G., (2012), *Maternità e vita familiare nella Grecia antica*, F. Angeli, Milano.
- SEVESO, G., (2015) "La rappresentazione delle femmine folli sulla scena del teatro antico come una forma di educazione al ruolo di genere", Martín Clavijo M., González de Sande, M., Cerrato D., Moreno Lago, E. M., (eds.) *Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*, Arcibel, Sevilla, pp. 1539-1557.
- SHOWALTER, E., (1977), *A Literature of their Own. British Women Novelist from Brontë to Lessing*, Princeton University Press.
- SISSA, G., DETIENNE, M., (1995), *La vida cotidiana de los dioses griegos*, Temas de Hoy, Madrid.
- SUSANETTI, D. (2005-6), "Simulacri della Sventura: per una rilettura dell'*Ecuba* euripidea", *Atti Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 164, pp. 153-167.

- TERENZIANI, T., (2012), *Mito e femminile nelle tragedie del secondo Euripide*, Ed. digital.
- TREU, M., (2006), “Il sogno della Regina”, RAINA, G., (ed.) *Dissimulazioni della violenza nella Grecia antica*, a cura di Giampiera Raina, Ibis, Como – Pavia, pp. 65-101.
- UNTERSTEINER, M., (1994), Eschilo, *Oresteia*, traduzione e note di M. U., introduzione e aggiornamenti di W. Lapini, Fabbri Editore, Milano.
- UNTERSTEINER, M., (2002), Eschilo, *Le Coefore*, a cura di W. Lapini e V. Citti, Amsterdam 2002.
- VERNANT, J. P., (1973), *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Anthropos, Barcelona.
- VERNANT, J. P., (2001), *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*, Paidós, Barcelona.
- VIAL, C., (1985), “La femme athenienne vue para les orateurs”, VÉRILHAC, A. M., VIAL, C., DARMEZIN, *La femme dans le monde méditerranéen*, Travaux de la Maison de l’Orient, 10, Paris, pp. 47-60.
- VIDAL-NAQUET, P., (1969) *Chasse et sacrifice dans l’Orestie d’Eschyle*, «PP» XXIV, pp. 401-425.

- VIDAL-NAQUET, P., (1986) *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, Siglo XXI, Madrid.
- WILSON, N. G., (1990), *Filologi bizantini*, premessa di M. Gigante, Morano, Napoli.
- WOHL, V. (1998). *The Intimate Commerce: Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*, University Texas Press, Austin.
- WOLF, C., (1984), *Premesse a Cassandra. Quattro lezioni su come nasce un racconto*, a cura di Anita Raja, edizioni e/o, Roma.
- WOLF, C., (2016), *Cassandra*, a cura di Anita Raja, edizioni e/o, Roma.
- WOOD, S. (1993), "Women and Theater in Italy: Natalia Ginzburg, Franca Rame, and Dacia Maraini, *Romances Languages Annual*, N° 5, pp. 343-348.
- YOURCENAR, M., (1984), *Fuochi*, Bompiani, Milano.
- YOURCENAR, M., (1995), "Clitemnestra o el crimen", EAD., *Fuegos*, Alfaguara, Madrid, pp. 103-111.
- ZARAGOZA GRAS, Joana (2002), "Mujeres: realidad o ficción en la tragedia", MOLAS FONT, M. D., (ed.), *Vivir en femenino. Estudios de mujeres en la antigüedad*, Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, pp. 33-49.

ZEITLIN, F. (1991), "Euripides' Hekabe and the somatics of Dionysos drama" *Ramus*, 20, pp. 53-94.

ZEITLIN, F. (1996), "The dynamics of misogyny: myth and mythmaking in aeschylus' *Oresteia*", *Playing the Other. EAD., Gender and Society in Classical Greek Literature*, University Chigago Press, Chicago and London, pp. 87-119.

ZUNTZ, G., (1963), *The political plays of Euripides*, Manchester.