

**Maurizia Matteuzzi**

*Clitemestra, il linguaggio del comando e una scena da ripensare*  
(Aesch. Ch. 875-930)

**Abstract**

This paper suggests a particular dramaturgical approach – strictly based on the text and on the whole trilogy context – to Aeschylus' *Coephor* scene which comes just before matricide. In Aeschylus' scene Clytaemestra and Orestes put up an harsh struggle, a real duel. Several data show that: Clytaemestra employs wrestling, fight and command language, typical of male people, and uses verbs in the imperative mood; there is no asking for pity and no begging for plea, whereas they are present in Sophocles' and above all in Euripides' corresponding scenes. More than once scholars and translators misunderstood peculiar tone of Aeschylus' scene. Finally, paper quotes some examples of *mises en scène* which follows the interpretation here suggested and this dramaturgical way.

L'articolo propone un ripensamento sul piano drammaturgico – basato strettamente sul testo e attento al contesto dell'intera *Orestea* – della scena delle *Coefore* eschilee che precede immediatamente il matricidio. Diversi commentatori e traduttori, infatti, sembrano aver frainteso la impostazione drammaturgica e la tonalità espressiva che il testo eschileo suggerisce in modo piuttosto netto e cogente. In Eschilo, tra Clitemestra e Oreste si sviluppa uno scontro duro, un vero e proprio duello. Svariati elementi lo provano. Clitemestra si esprime ripetutamente (e viene descritta dagli altri personaggi) mediante un lessico 'agonale' – della lotta e della guerra – tipicamente maschile. Nella scena in esame, poi – oltre a chiedere un'arma e a minacciare Oreste – Clitemestra dà ordini, usando una serie di verbi all'imperativo: è un linguaggio del comando, che esclude totalmente richieste di pietà o suppliche, elementi che, al contrario, sono sempre presenti nelle corrispondenti scene di Sofocle e soprattutto di Euripide. In conclusione, vengono brevemente analizzati alcuni significativi allestimenti teatrali delle *Coefore*, la cui impostazione risulta in armonia con la interpretazione drammaturgica qui evidenziata.

Riesaminando la scena delle *Coefore* dove si fronteggiano Oreste e Clitemestra prima del matricidio – senza dubbio «the dramatic climax of the play» secondo Garvie<sup>1</sup> –, mi riesce difficile sottrarmi all'impressione che la sua interpretazione soprattutto 'drammaturgica' (mi soffermerò qui su questo aspetto) – anche da parte di autorevoli studiosi che uniscono alla acribia filologica la competenza e la sensibilità in campo

---

<sup>1</sup> GARVIE (1986, xxxix). Per Manara Valgimigli – autore di un commento alle *Coefore* ricco di notazioni penetranti anche di ordine drammaturgico (in VALGIMIGLI – GHEZZO [1951<sup>2</sup>]) – si tratta addirittura di «una delle più drammatiche scene del teatro greco [...]» (ad vv. 892ss.). A Valgimigli si deve una importante traduzione, relativamente povera di cadenze auliche, dell'*Orestea*, che ha costituito la guida per una celebre edizione integrale della trilogia, a Siracusa nel 1948, ed è stata utilizzata, nuovamente a Siracusa, nel 2001 da Antonio Calenda per le sue *Coefore*.

teatrale – non sia spesso inficiata da un vizio di fondo. Anticipando in parte le riflessioni che svilupperò più oltre, mi pare cioè che siano “le morti” di Clitemestra – descritte ‘in diretta’ o ‘in differita’ in Sofocle e particolarmente in Euripide – ad aver influenzato in maniera per così dire ‘subliminale’ e indebita presso svariati esegeti moderni il modo di leggere e di intendere la corrispondente scena delle *Coefore* e non pochi allestimenti della tragedia. Se ci si attiene al testo eschileo, la scena delle *Coefore* si presenta invece, a mio modo di vedere, radicalmente diversa e trova una sua logica coerenza – sia interna, sia, e specialmente, rispetto al resto della trilogia e alla sua organica architettura – solo se la si immagina rappresentata e ‘agita’ secondo modalità differenti da quelle prospettate da commentatori pur di indiscusso valore o anche da traduttori illustri come Pier Paolo Pasolini; modalità che al contrario – come di frequente accade – sono state istintivamente percepite, ‘fiutate’ da alcuni registi ed esplicitate nella loro messinscena: penso a Karolos Koun o a Giorgio Pressburger, su cui tornerò.

Ripercorrendo sistematicamente il passo in questione, è possibile individuare nel testo-copione una serie di elementi linguistici, – *in primis* semantici, ma anche strettamente grammaticali e ‘morfologici’ – univoci, che suggeriscono una linea interpretativa abbastanza netta e cogente.

### *Duello e lessico ‘agonale’*

Dopo la frase enigmatica, ma perfettamente chiara per Clitemestra, del servo (v. 886 «i morti uccidono i vivi»), la regina chiede perentoriamente una scure «omicida» (v. 889), ἀνδροκμήτα, capace di uccidere un uomo, ovvero chiede un’arma, come per affrontare un duello, e un duello senz’altro mortale<sup>2</sup>: a prescindere dal fatto che quest’arma arrivi o meno nelle mani di Clitemestra (l’opinione prevalente nella critica tende ad escluderlo)<sup>3</sup>, su tutta la scena che segue incombe comunque l’ipoteca di questa feroce richiesta, che inquadra lo scontro madre-figlio, un figlio che impugna una spada ancora bagnata del sangue di Egisto, appunto nei termini – anche fisici e visivi – di un vero e

---

<sup>2</sup> Le discussioni circa la scure come ‘arma di emergenza’ (cf. GARVIE [1986, *ad loc.*]) o come attrezzo domestico che riporta Clitemestra alla sua dimensione di debolezza femminile (cf. CENTANNI [2007, 1078s.]) mi paiono relegate in secondo piano dall’attributo ἀνδροκμήτα: l’arma è richiesta allo scopo di uccidere. Sul fatto che nell’*Oresteia* l’arma usata da Clitemestra per uccidere Agamennone sia una spada e sulle ragioni per cui Eschilo introduce qui il motivo mitico e iconografico della scure, si veda ancora la esauriente nota di GARVIE (1986, *ibid.*), nonché ARICÒ (1990, 31-41).

<sup>3</sup> E.g. SOMMERSTEIN (2008, xii). Nella storica messinscena di J.L. Barrault del 1955, però, Clitemestra brandiva l’ascia a doppio taglio (così come nell’allestimento di Pressburger di cui si dà conto più oltre).

proprio duello (il coro si è allontanato, v. 871, e la scena è vuota)<sup>4</sup>. Al verso successivo (v. 890), a rafforzare l'idea e la suggestione figurativa del duello, Clitemestra esclama «vediamo se vinciamo o siamo vinti» (εἰδῶμεν εἰ νικῶμεν ἢ νικώμεθα), usando una espressione che, secondo una prassi tipicamente eschilea, contempera e congloba metafora e realtà scenica<sup>5</sup>. In effetti, l'immaginario e il lessico 'agonale', della lotta e anche della guerra – propriamente maschile – contraddistingue Clitemestra già dall'Agamennone, marca spesso il vocabolario che la designa e ne caratterizza anche l'autorappresentazione. Clitemestra non solo è presentata fin dai primi versi della trilogia con la formidabile definizione di «femmina dal cuore di maschio» nelle parole della guardia, v. 11 (e poi nelle parole del coro, v. 351), ma il lessico e l'immaginario agonale a lei riferito ("lotta", "battaglia", "vittoria", "vincere", "essere vinto") ritornano insistentemente. Particolarmente significativi in proposito risultano sia lo scambio di battute con Agamennone durante la scena dei tappeti rossi (Ag. 940-43: si veda nello specifico Ag. «non si addice a una donna desiderare contesa, μάχης»; Ag. «davvero ti importa molto la vittoria in questa lotta, δήριος»), sia il folgorante ritratto e la icastica descrizione che ne fornisce Cassandra (Ag. 1235-37): «[...] madre che spira implacabile Ἄρη (scil. guerra) contro i suoi cari<sup>6</sup>» e «come ha gridato di gioia quella donna pronta a tutto, come in battaglia quando il nemico è in rotta, ἐν μάχης τροπῇ» (trad. Battezzato). Clitemestra, subito dopo l'assassinio del marito e di Cassandra, si mostra trionfante, ancora brandendo la spada insanguinata, accanto ai cadaveri, come un eroe iliadico al termine di un vittorioso corpo a corpo, parla di «nemici» (ἐχθροῖς; v. 1374) e al v. 1377 definisce la situazione un ἄγών, una «lotta»; e ancora, ai vv. 1402-1406, come un guerriero rivendica orgogliosamente l'opera della sua «mano»<sup>7</sup> e il suo «cuore che non trema». Nelle *Coefore*, dopo l'inquietudine provocata dal sogno raccapricciante, Clitemestra in questa decisiva "battaglia" ("lotta" e "battaglia" sono i termini impiegati poco prima dal coro: πάλῃ, v. 866, μάχη, v. 874<sup>8</sup>) ritorna la Clitemestra

<sup>4</sup> Anche per Valgimigli in questa scena «le due tragiche figure [...] si sfidano e si misurano, di fronte a un unico, rigido, quasi muto e simbolico testimone»: la mia lettura del passo risulta dunque in consonanza con l'osservazione, peraltro non ulteriormente sviluppata, di Valgimigli.

<sup>5</sup> Su questo aspetto, che costituisce un marchio caratteristico della scrittura scenica eschilea, cf., tra gli altri, LEBECK (1971, 132): «imagery [...] becomes object or action» e *passim*.

<sup>6</sup> «Breathing out truceless war» è la traduzione di SOMMERSTEIN (2008), dove "Ares" del testo greco viene reso fuor di metafora esplicitamente con "guerra". È da notare che nell'*Elettra* di Sofocle (1243s.) Oreste stesso associa la madre Clitemestra ad Ares, attribuendole spirito bellicoso.

<sup>7</sup> Anche l'insistenza sull'opera della 'mano' comporta e sottolinea, direi, una idea di 'mascolinità'; mi pare notevole che in Pindaro *Pyth.* XI (databile al 474 o al 454), dove si rievoca la saga di Oreste, ai vv. 17 e 23a, in relazione a Clitemestra si faccia ugualmente riferimento alle 'mani', 'forti' e 'pesanti', χερῶν ὑπο κρατερῶν / ... / βαρυπάλαμιον [*hapax*] ... χόλον: certo una caratteristica più maschile che femminile.

<sup>8</sup> E al v. 866 *ephedros*, riferito a Oreste, è nuovamente «a wrestling metaphor», così come la potente immagine del v. 461: «Ares lotterà con Ares, Dike con Dike»: cf. GARVIE (1986, nn. *ad loc.* e n. *ad v.* 339 con relativi rimandi interni). Solo sporadici accenni a questo ambito semantico e metaforico si riscontrano nei canonici studi sulla *imagery* e lo stile di Eschilo quali Earp e Dumortier; qualche riferimento in più in PETROUNIAS (1976, 167-72 e nn.). Si veda comunque TAPLIN (1985<sup>2</sup>, 82).

dell'Agamennone (anche per Sommerstein 2010<sup>2</sup>, 189: «she becomes her old self»): Clitemestra è una combattente<sup>9</sup>, e anche se vede la sconfitta, sostiene a testa alta il confronto; la battuta «vediamo se vinciamo o siamo vinti» per essere efficace, richiede da chi la pronuncia una postura fiera, eretta: Clitemestra è ben consapevole del pericolo estremo, ma raccoglie le forze per giocare il tutto per tutto.

### *La scena del seno scoperto e il linguaggio del comando*

Inizia poi la sezione della scena riguardo alla quale – alle cui modalità rappresentative e tonalità espressive cioè – la massa dei *loci* paralleli ha prodotto i maggiori fraintendimenti. Egisto è stato già ucciso; Clitemestra, dopo un sussulto di dolore e di amore per il suo uomo, di fronte al figlio che la minaccia di morte, si scopre il seno e grida (896): «fermati, ἐπίσχες, figlio, abbi rispetto, ἄδεσαι, di questo seno su cui spesso ti addormentavi succhiando con le gengive il latte che ti nutriva». Il referente, concordemente riconosciuto e indubitabile, è *Il. XXII 79ss.*, laddove Ecuba tenta di dissuadere Ettore dal duello con Achille. Ma Ecuba, oltre a chiedere al figlio “rispetto”, ἄδεο, per il seno che lo ha nutrito, chiede “pietà”, ἐλέησον, e piange, δάκρυ χέουσα (mentre Priamo, accanto a lei, si strappa i capelli, ugualmente si abbandona alle lacrime e ricorre ai gesti della supplica). E questo elemento del “chiedere pietà” compare – in misura più o meno marcata, sottolineata, amplificata – in tutti i passi in cui viene descritto, ricordato o evocato lo scontro finale tra Oreste e Clitemestra e il gesto del mostrare il seno: tutti, tranne il passo delle *Coefore* che stiamo esaminando.

Nell'*Elettra* di Euripide (1206ss.) ci troviamo di fronte a una lunga scena più che mai patetica, addirittura melodrammatica, una vera e propria scena-madre, descritta da Oreste in ogni dettaglio: «stavo per colpirla, e si è strappata le vesti, l'infelice, si scoperse il seno, trascinava per terra il corpo che mi dette vita. Ma io, per i capelli... Oh, il suo grido! Teneva la mano verso il mio mento. Figlio mio, ti imploro, λιτάινω, e mi toccava le guance. L'arma mi è caduta dal pugno... Gli occhi me li sono coperti col mantello, e ho consumato il sacrificio, ho affondato la lama nel collo di mia madre» (trad. Albini).

Venendo ai passi dell'*Oreste* euripideo, nel primo (526ss.) Tindaro chiede al nipote: «e tu, miserabile, cosa provavi dentro di te quando tua madre si è scoperta il

---

<sup>9</sup> Istitivamente, al v. 692, Clitemestra, riferendosi alla Maledizione della stirpe, la definisce ancora una volta per mezzo di una metafora agonale, δυσπάλαιστε, lett. “contro cui è difficile lottare” (bella la traduzione di Lloyd-Jones: «that we wrestle with in vain»).

seno, implorandoti, ἵκετεύουσα?». Al v. 568 Oreste, replicando a Tindaro, afferma che le mogli uxoricide «cercheranno la pietà, τὸν ἔλεον, dei figli esibendo le mammelle»<sup>10</sup>.

Nelle *Fenicie* (1567-69) un'altra madre, Giocasta, tenta di fermare il duello fratricida tra Eteocle e Polinice mostrando il seno, «supplice», ἱκέτις, ancora tra pianti e lamenti.

Ma anche nell'*Elettra* di Sofocle (1410s.), pur mancando il riferimento esplicito all'esibizione del seno, Clitemestra, dall'interno del palazzo, mentre viene colpita e la sua uccisione commentata 'in diretta' da Elettra, grida al figlio οὔκτιρε, «abbi pietà».

A dispetto però delle indicazioni prospettate sia da autorevoli filologi quali ad esempio Pohlenz (che parla di «implorazioni» [1978<sup>2</sup>, vol. I, 142]) o Mazon («elle passe de la menace à la supplication» [1925, vol. II, 78]), sia da traduttori prestigiosi come Pasolini («essa cade in ginocchio mostrandogli il seno» [1960, 118]), ma anche presenti in riassunti delle *Coefore* all'interno di saggi e manuali (e.g. Albini [1991, 204]) non si può ignorare un dato di fatto: nell'intero passo delle *Coefore*, in realtà, non c'è il minimo cenno a una richiesta di pietà, a una implorazione, a una supplica; e quando Pasolini (p. 118) traduce αἰδεσθαι (v. 895) con «abbi pietà», falsa il senso del verbo greco, e condiziona e forza l'interpretazione. Nel tessuto linguistico del testo-copione eschileo ci sono anzi segnali, semantici ma anche puramente 'grammaticali', come si accennava in precedenza, che vanno nella direzione opposta. Clitemestra impartisce *ordini*, come è abituata a fare e come continua a fare perfino nel ruolo di spettro senza pace all'inizio delle *Eumenidi*, quando aizza le Erinni a braccare il figlio matricida<sup>11</sup>. Clitemestra *versus* Oreste è imperativa e si esprime mediante una serie di *imperativi* secchi, perentori: ἐπίσχες, αἰδεσθαι, εἴφ', ὄρα, φύλαξαι oppure con presenti indicativi di verbi come l'inequivoco e impositivo θέλω, "voglio" (v. 908): è un linguaggio del comando, non del lamento o della implorazione.

Clitemestra pare restia tanto a ricorrere utilitaristicamente quanto ad abbandonarsi alla sfera della emotività (sfera che invece Oreste non riesce a controllare e soffocare). Assai significativo in proposito risulta l'impiego per due volte di ἔουκα, al v. 922, «è chiaro (ἔουκας), figlio, che ucciderai tua madre», e all'ambiguo v. 926, «a quanto pare (ἔουκα), io, ancora viva, rivolgo, invano, lamenti a una tomba» (oppure: piango invano sulla mia tomba)<sup>12</sup>: l'uso di ἔουκα, "a quanto pare", "è chiaro", conferisce alle sue

<sup>10</sup> Anche ai vv. 825-43 nella scena del matricidio evocata dal coro, pur da una prospettiva diversa, compaiono termini quali 'pietà', 'lacrime', e pare si rimandi a un contesto di supplica: «Nel terrore della morte l'infelice gridò [...]».

<sup>11</sup> Pure in questo caso le parole di Clitemestra sono connotate da una serie di verbi all'imperativo con cui incita le Erinni: 103 ὄρα; 114 ἀκούσατε; 115 φρονήσατε; 133 ἀνίστω ... νικάτω; 135 ἄλγησον; 139 ἔπου, μάραινε.

<sup>12</sup> Il verso è difficile da delucidare *verbatim*: ha senz'altro un andamento proverbiale, come afferma lo scolio, ma il senso suggerito dallo scolio stesso (πρὸς τύμβον = πρὸς ἄνδρα νήπιον) non risulta qui pienamente soddisfacente. Sulle varie possibili interpretazioni (tra cui mi pare da escludere che ci si riferisca alla tomba di Agamennone) si vedano, oltre a GARVIE (1986, *ad loc.*), l'articolo di BOOTH (1977-

parole un tono razionale<sup>13</sup>, argomentativo, volutamente privo di coinvolgimento passionale, distaccato se non freddo, addirittura lievemente ironico.

Il distacco – quasi una lucida presa d’atto della propria sconfitta – è ulteriormente marcato dai vv. 926 e 928s.: Clitemestra non solo non tenta l’estremo appello ai sentimenti di Oreste che ci si potrebbe aspettare, ma non si rivolge nemmeno più direttamente al figlio, e le sue due ultime battute si configurano come una sorta di amara riflessione tra sé e sé<sup>14</sup>. Della reattività ‘razionale’ di Clitemestra pare testimonianza anche lo scambio di battute ai vv. 915s.: «Or. Sono stato venduto in modo infame.... Clit. E allora dov’è il prezzo che ho ricevuto in cambio?» (di fronte a una simile accusa, la risposta istintiva più naturale sarebbe “non è vero”).

### *Le minacce di Clitemestra*

Clitemestra per ben due volte minaccia e fa balenare davanti al figlio (912; 924) il suo *alter ego*: le maledizioni, le cagne rabbiose, le Erinni. E si tratta per giunta di una *climax*: le «maledizioni di un genitore», γενεθλίους ἀράς (espressione e immagine di allarmante vaghezza) qualche verso dopo diventano più esplicitamente, icasticamente e concretamente, con una sapiente anticipazione, «le cagne rabbiose della madre», μητρός ἐγκότους κύνας, quelle stesse mostruose creature che si materializzeranno sulla scena nel terzo ‘atto’ della trilogia, non senza essersi già affacciate alla mente sconvolta di Oreste alla fine delle *Coefore* (cf. v. 1054 μητρός ἔγγοτοι κύνες)<sup>15</sup>. Non è plausibile, sul piano della logica e della dinamica drammaturgica, che le minacce provengano da una Clitemestra smarrita, piegata o, meno che mai, supplice: Clitemestra, anche se è oggettivamente vinta, non abdica a se stessa<sup>16</sup>.

Nell’ambito della chiave di lettura evidenziata sin qui, anche l’insistito ricorso – da parte di Clitemestra – al termine τέκνον, inteso in genere come un ‘appellativo di

---

1978, 73-75); TOSI (1991, 207s. nn. 447s.), nonché SOMMERSTEIN (2008, n. *ad loc.*). Sull’uso originale dei proverbi nell’*Oresteia* e nel linguaggio di Clitemestra si leggono stimolanti riflessioni in BLASINA (2003, in partic. 179-94).

<sup>13</sup> Sulla stessa linea a proposito di ἔουκα, pur nell’ambito di una diversa argomentazione, DI BENEDETTO (1995, 61). Si veda anche UNTERSTEINER (2002, *ad vv.* 883ss.).

<sup>14</sup> L’attribuzione del v. 929 a Clitemestra non è del ms. M, ma è preferita da Garvie, West e Sommerstein: in relazione alla mia osservazione la cosa non riveste però decisiva rilevanza.

<sup>15</sup> Sulle Erinni-cagne, oltre allo scolio, cf. *e.g.* ROSE (1958); UNTERSTEINER (2002, *ad vv.* 924ss.) e SOMMERSTEIN (1989, *ad v.* 111); si veda anche GARVIE (1986, *ad v.* 1054): le Erinni «resemble dogs not in their appearance but in their behaviour». “Cagne” *tout court* vengono dette le Erinni nell’*Elettra* sofoclea, v. 1388.

<sup>16</sup> Nella regia di Elio De Capitani (1999), che ha utilizzato la traduzione di Pasolini e anche le sue didascalie, Clitemestra, dopo esser stata gettata a terra, recita tutta la scena accovacciata, ma è comunque più aggressiva che supplice, e termina con una esplosione di violenza, sputando contro Oreste (come una serpe che sputa il suo veleno?, lei che afferma di aver partorito il serpente Oreste).

tenerezza' (Valgimigli e Garvie *ad* 896-98) potrebbe piuttosto evocare e rammentare imperativamente un rapporto gerarchico<sup>17</sup>, un richiamo all'obbedienza che si 'deve' all'autorità di una madre (qualcosa come "io ti ho generato, e tu mi devi obbedire")<sup>18</sup>. È interessante e probabilmente da mettere in relazione con quanto appena detto, che ai vv. 828s. il coro, prefigurando lo scontro madre-figlio, suggerisca a Oreste come reagire e controbattere: allorché la madre lo chiamerà τέκνον, «figlio», Oreste dovrà replicare «sì, del padre»<sup>19</sup>, ossia in sostanza dovrà dichiarare l'autorità del padre superiore a quella della madre. Il problema e il dibattito se rispetto al figlio sia più 'importante' il padre o la madre rappresenterà uno snodo cruciale delle *Eumenidi*, e quindi il termine τέκνον è senz'altro carico di una pluralità di valenze e di funzioni tanto nella prospettiva globale della trilogia quanto nel tessuto concettuale delle *Coefore*<sup>20</sup> e in questa sticomitia, sticomitia che lancia diversi motivi destinati a svilupparsi nel terzo 'atto' e a cui è continuamente sotteso l'antagonismo padre-madre.

#### *L'uscita di scena di Clitemestra*

Nel finale della sezione della tragedia di cui ci stiamo occupando, un buon numero di commentatori inserisce come didascalia scenica "Oreste trascina" Clitemestra o simili: si vedano *e.g.* Valgimigli, Rose, Mazon, Lloyd-Jones, Untersteiner («si trae dietro nel palazzo la madre») e anche Sommerstein 2010<sup>2</sup>, 171 («more likely [...] the two – *scil.* Oreste e Pilade – together force her through the door»). Si tratta però di una deduzione – va detto – che non trova riscontri né agganci nel testo: peraltro, visto che in teatro l'uscita di scena di un protagonista tende ad essere significativa, sembrerebbe opportuno postulare per Clitemestra un'uscita dignitosa, consona al suo 'carattere', all'altezza insomma del personaggio. Al v. 904 Oreste ordina alla madre έπου, «seguimi»: questa battuta presuppone verosimilmente un interlocutore eretto, che si muove autonomamente, e nei versi successivi non compaiono indicazioni diverse, né esplicite

---

<sup>17</sup> GOLDHILL (1984) – che nel suo ampio saggio analizza peraltro, in una diversa prospettiva, l'intera scena di cui ci occupiamo (pp. 178-83) – all'interno di un discorso piuttosto complesso, individua anche l'elemento gerarchico nel rapporto madre-figlio, in particolare alle pp. 179s.

<sup>18</sup> In merito a questa possibilità esegetica tradotta in scelta interpretativa sul campo, vale la pena di citare la messinscena di Calenda (Siracusa 2001) che vedeva una Clitemestra, affidata al temperamento attoriale e alla voce potente di Piera Degli Esposti, forte, provocatoria, violenta fino al brutale scontro fisico con Oreste: ebbene, al v. 896, nel momento in cui la madre si scopriva il seno, la parola "figlio", urlata, suonava come uno schiaffo o una staffilata, non certo come un 'appellativo di tenerezza'.

<sup>19</sup> In questi versi il testo tràdito è incerto, ed è stato assai variamente emendato, ma il senso è da considerarsi sostanzialmente sicuro: per una plausibile ricostruzione testuale si veda di recente CITTI (2006, 207ss.).

<sup>20</sup> Si diffonde, con sensibilità interpretativa, sulla costellazione terminologica di 'figlio', 'madre', 'generare', nonché sinonimi e perifrasi – il cui impiego nelle *Coefore* appare mirato e pregnante – LEBECK (1971, in partic. 116-30).

né implicite. Su questa linea anche la lettura di Taplin<sup>21</sup>, che la corrobora con altre suggestive osservazioni di ordine drammaturgico.

In definitiva, dal riesame del solo elemento concreto e oggettivo che possediamo, ossia il testo tràdito eschileo, pare possibile individuare nella scena delle *Coefore* su cui abbiamo focalizzato la nostra attenzione una impostazione e strutturazione drammaturgica piuttosto precisa (e assai diversa dalle corrispondenti scene soprattutto euripidee): una spietata resa dei conti, scandita dal ritmo martellante della sticomitia<sup>22</sup>, senza concessioni al patetico, in grado di costituire un valido supporto in vista di una messinscena e di suggerire tonalità espressiva e temperatura emotiva.

In proposito vale la pena di menzionare quanto riferito da due autorevolissimi critici teatrali, nelle loro recensioni, circa la realizzazione di tale scena all'interno della epocale *Oresteia* di Peter Stein (Berlino 1980-Ostia 1984), spettacolo frutto di uno studio annoso e approfondito. Roberto De Monticelli parla di un «confronto mortale fra Oreste e la madre, lei che si scopre il seno e lo erge aggressiva verso di lui [...]»; Franco Quadri ci descrive la «proterva Clitemestra di Edith Clever, furia della casa prima di mostrarsi la madre che sfida a seno nudo la spada tesa del figlio» (dritta in piedi di fronte a lui, come risulta dalle foto di scena)<sup>23</sup>: dunque un duello spietato e un registro recitativo all'insegna della tensione e della volontà di sopraffazione.

Ricordo per concludere due esempi particolarmente efficaci di allestimenti che, pur attraverso opzioni stilistiche e figurative assai differenti (l'una che Bierl qualifica come caratterizzata da «uno stile lugubre-bizantino»<sup>24</sup>, con maschere bianche, l'altra che potremmo definire «da *day after*»<sup>25</sup>) hanno battuto la via espressiva e drammaturgica che è risultata emergere in maniera abbastanza chiara dall'analisi del testo-copione sviluppata in precedenza: le regie di Karolos Koun e di Giorgio Pressburger<sup>26</sup>.

Il grande regista greco (nell'ambito dell'allestimento della intera *Oresteia* curato per Epidauro nel 1980) costruisce una scena dura e rabbiosa, dove Clitemestra, dritta in piedi, dopo aver 'recitato' enfaticamente – da eccellente 'attore interno' – il passaggio della esibizione del seno, cambiando del tutto tono, carica la voce di timbri sempre più alti e aspri, fronteggiando Oreste in un dialogo quanto mai concitato e 'urlato': un vero duello. Non c'è nessun contatto fisico tra i due, e l'uscita di scena di Clitemestra è

---

<sup>21</sup> TAPLIN (1977, 356 e n. 1 : «nor does the text justify “dragging”» e 357), nonché TAPLIN (1985<sup>2</sup>, 124).

<sup>22</sup> Anche la brevità di una scena così importante – apparentemente una stranezza – trova una plausibile spiegazione proprio nella natura di duello, di combattimento corpo a corpo, della scena stessa: un duello può essere solo colpo su colpo, non ammette lentezze o tempi morti.

<sup>23</sup> DE MONTICELLI (1998, 2598s.); QUADRI (1982, 198); illuminante anche la conversazione con Peter Stein riportata da Quadri in appendice alla sua recensione.

<sup>24</sup> BIERL (2004, 35).

<sup>25</sup> Per cui si veda la recensione di BARONE (1996, 61s.).

<sup>26</sup> Anche Louis Barrault, peraltro, «mostrava una Clitemestra furiosa, arrogante, antipatica davanti a un Oreste sottomesso»: cf. GHIRON-BISTAGNE (1977, 223-25 *et alibi*).



regale: precedendo Oreste e Pilade, entra lentamente, ma con passo fermo nel palazzo<sup>27</sup>, quel palazzo che nell'*Oresteia* significa morte.

Giorgio Pressburger, raffinato regista di origine ungherese e cultura mitteleuropea, nel 1996, nello spazio tradizionale di Siracusa, ha montato uno spettacolo coraggioso, caratterizzato da segni visivi forti (tra gli altri, un coro dal trucco *punk*). La sua Clitemestra è una bella donna, ancora giovane e seduttiva. Per tutta la sticomitia sta eretta di fronte al figlio brandendo la scure (a prescindere dalle perplessità dei filologi, si tratta di una scelta di grande efficacia spettacolare e pregnanza concettuale), rintuzza con vigore le sue parole, e la scena del seno nudo viene impaginata con una sfumatura erotica<sup>28</sup>. Anche nell'allestimento di Pressburger Clitemestra termina la sua parte con estrema dignità: sale adagio una lunga scalinata che conduce alla porta della reggia e poi scompare alla vista del pubblico. Un'ultima notazione. Mi pareva interessante sottolineare come, in assenza di spie testuali, sia Koun sia Pressburger (e anche Hall, cf. n. 27) – prendendo le distanze da certe discutibili indicazioni nate in sede filologica sopra ricordate e guidati invece dalla loro sensibilità al concreto fatto scenico – abbiano immaginato e ritenuto teatralmente giusta e ‘necessaria’ per Clitemestra una uscita di scena di questo genere: un’uscita improntata alla fierezza, adeguata al personaggio, un’uscita da primadonna, quale Clitemestra è per il suo creatore Eschilo, non solo immenso poeta, ma drammaturgo di consumata abilità.

---

<sup>27</sup> Molto simile l’uscita di scena di Clitemestra realizzata da Peter Hall nella sua messinscena del 1981.

<sup>28</sup> Una lettura freudiana molto più spinta veniva proposta nel potente spettacolo *Clitemestra* – che traeva elementi oltre che dall'*Oresteia*, dalle altre tragedie incentrate sulla saga degli Atridi – di un maestro della scena internazionale quale Tadashi Suzuki: si veda su questo allestimento (a cui ho avuto l’opportunità di assistere a Venezia nel 1985) il penetrante saggio, ricco di illuminanti notazioni sulla cultura, oltre che sul teatro giapponese, di MACDONALD (1998, 47-60).

*referimenti bibliografici*

ALBINI 1991

U. Albini, *Nel nome di Dioniso*, Milano.

ARICÒ 1990

G. Aricò, *Le morti di Agamennone*, «AA» III 31-41.

BARONE 1996

C. Barone, *Coefore da day after*, «Primafila» XX 61-62.

BIERL 2004

A. Bierl, *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna*, premessa di M. Fusillo, Roma.

BLASINA 2003

A. Blasina, *Eschilo in scena. Dramma e spettacolo nell'Orestea*, Stuttgart.

BOOTH 1977-1978

N.B. Booth, *The proverb quoted in the scholion at Aeschylus Coeophori 926*, «Maia» n.s. XXIX-XXX 73-75.

CENTANNI 2007

M. Centanni (a cura di), *Eschilo. Le tragedie*, Milano.

CITTI 2006

V. Citti, *Studi sul testo delle Coefore*, Amsterdam.

DE MONTICELLI 1998

R. De Monticelli, *Le mille notti del critico*, vol. IV (1981-1987), Roma.

DI BENEDETTO 1995

V. Di Benedetto (a cura di), *Eschilo. Orestea*, introd. di V. Di Benedetto, trad. e note di E. Medda [Ag.], L. Battezzato [Ch.], M.P. Pattoni [Eum.], Milano.

GARVIE 1986

A.F. Garvie (ed.), *Aeschylus. Choephoroi*, Oxford.

GHIRON-BISTAGNE 1977

P. Ghiron-Bistagne, *Iconografia delle Coefore e problemi scenici*, «Dioniso» XLVIII 223-25.

GOLDHILL 1984

S. Goldhill, *Language, sexuality, narrative: the Oresteia*, Cambridge.

LEBECK 1971

A. Lebeck, *The Oresteia: A Study in Language and Structure*, Washington.

LLOYD-JONES 1970

H. Lloyd-Jones (ed.), *The Libation Bearers by Aeschylus*, Englewood Cliffs.

MACDONALD 1998

M. MacDonald, *Sole antico, luce moderna*, trad. it. Bari.

MAZON 1920-1925

P. Mazon (éd.), *Eschyle*, Paris, 2 voll.

PASOLINI 1960

P.P. Pasolini (trad.), *Eschilo. Orestiade*, Siracusa.

PETROUNIAS 1976

E. Petrounias, *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Göttingen.

POLHENZ 1978<sup>2</sup>

M. Pohlenz, *La tragedia greca*, trad. it. Brescia, 2 voll.

QUADRI 1982

F. Quadri, *Il Patalogo quattro. Annuario 1982 dello spettacolo*, Milano.

ROSE 1958

H.J. Rose (ed.), *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*, vol. II, Amsterdam.

SMITH 1976

O.L. Smith (ed.), *Scholia Graeca in Aeschylum quae exstant omnia*, pars I (*scholia in Agamemnonem, Choephoros, Eumenides, Supplices continens*), Leipzig.

SOMMERSTEIN 1989

A.H. Sommerstein (ed.), *Aeschylus' Eumenides*, Cambridge.

SOMMERSTEIN 2008

A.H. Sommerstein (ed.), *Aeschylus Oresteia. Agamemnon. Libation Bearers. Eumenides*, Cambridge-London.

SOMMERSTEIN 2010<sup>2</sup>

A.H. Sommerstein (ed.), *Aeschylean Tragedy*, London.

TAPLIN 1977

O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford.

TAPLIN 1985<sup>2</sup>

O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Cambridge.

THOMSON 1966

G. Thomson (ed.), *The Oresteia of Aeschylus*, in which is included the work of the late W. Headlam, Amsterdam-Prague.

TOSI 1991

R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano.

UNTERSTEINER 2002

M. Untersteiner, *Eschilo. Le Coefore*, a cura di W. Lapini e V. Citti, Amsterdam.

VALGIMIGLI 1926

M. Valgimigli (a cura di), *Eschilo. Le Coefore*, Bari.

VALGIMIGLI – GHEZZO 1951<sup>2</sup>

M. Valgimigli – M.V. Ghezzo (a cura di), *Eschilo. Le Coefore*, Messina-Firenze.

WEST 1998<sup>2</sup>

M.L. West (ed.), *Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheus*, Stutgardiae-Lipsiae.