

FRANCISCO R. ADRADOS

STRUTTURA FORMALE ED INTENZIONE POETICA
DELL'« AGAMENNONE » DI ESCHILO

Estratto da « Dioniso » - Rivista di studi sul dramma antico
Siracusa - Volume XLVIII - Annata 1977

STAMPATORI TIPOLITOGRAFI ASSOCIATI - PALERMO

FRANCISCO R. ADRADOS

STRUTTURA FORMALE ED INTENZIONE POETICA
DELL'« AGAMENNONE » DI ESCHILO

Estratto da « Dioniso » - Rivista di studi sul dramma antico
Siracusa - Volume XLVIII - Annata 1977

STAMPATORI TIPOLITOGRAFI ASSOCIATI - PALERMO

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

STRUTTURA FORMALE ED INTENZIONE POETICA
DELL'« AGAMENNONE » DI ESCHILO

I. ALCUNI PRECEDENTI

Nel mio libro sulle origini del teatro greco ⁽¹⁾ descrissi l'arte del poeta drammatico greco come quella di presentare teatralmente un mito per mezzo di una serie di unità elementari, più o meno modificabili in forma, contenuto, distribuzione. Queste unità elementari si organizzano in unità intermedie che abbiamo chiamato serie (quando ad un corale o epirrema seguono interventi stichici di corifeo ed attori) e gruppi (quando il coro, il corifeo e uno o più attori intervengono simultaneamente in passaggi lirici).

Queste serie e gruppi si organizzano intorno all'agone o ad una successione di agoni, che possono essere agoni con intervento del coro, agoni « di presenza », in cui questo solo emotivamente interviene nell'azione criminale realizzata dentro il palazzo, ed agoni di attori, nei quali a volte, certamente, prende partito il corifeo. D'altra parte, in Eschilo può succedere che l'agone sia il culmine della tragedia oppure che questa si centri nel treno, come nei *Persiani*. L'agone ammette, inoltre, molte sfumature — persuasione, supplica, aggressione verbale e perfino fisica, ecc.

Esiste una « Grammatica » dell'uso delle unità elementari e delle intermedie, una Grammatica che permette una certa elasticità, come s'è detto. I poeti, ad esempio, possono usare unità di conte-

⁽¹⁾ *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcellona, Planeta, 1972; trad. inglese *Festival, Comedy and Tragedy. The Greek Origins of Theatre*, Leiden, Brill, 1975.

nuto « degradato », ossia, non più rituale, e anche di contenuto che non è più l'originale. Queste ed altre alterazioni sono al servizio dell'intenzione poetica dell'autore. È ciò che tentai di spiegare in profondità in un precedente lavoro sull'*Edipo re* di Sofocle ⁽²⁾ ed è il tentativo che faccio adesso con l'*Agamennone*.

Naturalmente, questo lavoro si colloca dentro la corrente che considera l'opera letteraria come un'opera linguistica ed applica per il suo studio metodi di analisi nati entro il campo della linguistica. Concretamente, come un insieme di unità caratterizzate da una forma ed un contenuto, unità integrate in sistemi di opposizioni, dotate di possibilità varie di combinazione e sottoposte a evoluzioni e ad usi stilistici cambianti, che modificano il loro significato. D'altra parte, nella filologia greca esistono precedenti, alcuni molto antichi, di analisi formali del teatro che possono servire di appoggio in quest'interpretazione. Perfino altre analisi che si dirigono in primo termine al contenuto sono utili per l'analisi formale.

Dobbiamo precisamente citare alcuni lavori così impostati che possono servire d'aiuto per la nostra ricerca sull'*Agamennone*. Ed inoltre opere diverse relative all'origine della tragedia, come quelle ben conosciute di Kranz ⁽³⁾ e Peretti ⁽⁴⁾ tra moltissime altre, apportarono cose importantissime all'analisi formale della tragedia. Non sono analisi nuove di tipo puramente descrittivo, come quelle del libro di Nestle sul prologo e la *parados* ⁽⁵⁾, o quello di Mme. Duchemin sull'agone ⁽⁶⁾, o quello di Jens sulle sticomitie ⁽⁷⁾, o quello di Schadewaldt sul monologo ⁽⁸⁾, ai quali bisogna porre

⁽²⁾ « Estructura formal e intencion poética del *Edipo Rey* de Sófocles », *Euphrosyne* 5, 1972, pp. 369-383.

⁽³⁾ *Stasimon*, Berlino, 1933.

⁽⁴⁾ *Epirrema e Tragedia*, Firenze, 1939.

⁽⁵⁾ *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, Stuttgart, 1930.

⁽⁶⁾ *L'Agon dans la tragédie grecque*, Parigi, 1945.

⁽⁷⁾ *Die Stychomythie in der älteren griechischen Tragödie*, Stuttgart, 1955.

⁽⁸⁾ *Monolog und Selbstgespräch*, Berlino, 1966.

come parallelo degli altri sulla Commedia come quello di Gelzer sull'agone⁽⁹⁾ o quello di Sifakis sulla parabasi⁽¹⁰⁾. Bisogna però dire che i lavori così impostati sono recentemente notevolmente aumentati: caratteristica è, ad esempio, la pubblicazione di una serie di lavori di autori diversi su questo tema nel libro collettivo editato da Walter Jens col titolo *Die Bauformen der griechischen Tragödie*⁽¹¹⁾.

È anche certo che a volte troveremo, nei lavori che proclamano come programma lo studio della struttura, alcuni puramente filologici lontani in realtà ai metodi dello studio linguistico; e altri che s'accontentano con la sola descrizione o con la ricostruzione dei tipi di unità più arcaici, come succede nel mio libro sulle origini del teatro. Questi lavori risultano di grande utilità per un programma che ricerchi, su basi tanto formali quanto di contenuto, le caratteristiche di un qualunque autore drammatico o di una qualunque opera: e una volta fissati i tipi arcaici e i movimenti delle diverse unità, è più facile far fronte al problema di ciò che è nuovo ed originale, di ciò che è tradizionale in un'opera. Una volta trovate le risposte adeguate a queste domande si può entrare nella seguente fase della ricerca: quella del perché, per mettere in scena tale mito, il poeta si è servito di tal o qual tipo di unità, in tal o qual ordine, o con tali e quali modifiche di forma o contenuto; o conservando tali o quali arcaismi in determinati posti.

Può dunque dirsi che le ricerche di tipo strutturale fino adesso fatte sul teatro greco sono piuttosto una preparazione per il vero studio letterario. Centrate nei problemi delle origini o nella descrizione di questa o quella unità teatrale, quello che in realtà si è fatto è di fornire una serie di dati, punti di partenza per la ricerca sull'organizzazione di ogni opera. Questa ricerca ha, a sua volta, una prima fase di tipo descrittivo, come quella che uno dei

(9) *Der epirrematische Agon bei Aristophanes*, München, 1960.

(10) *Parabasis and animal Choruses*, Londra, 1971.

(11) Munich, 1971.

miei allievi, José M^a Lucas, ha fatto su Sofocle. E una seconda fase, quella tante volte ripetuta di cercare il perché dell'organizzazione di ogni opera: l'uso dello studio formale per la ricerca dell'intenzione poetica. Ecco il tema al quale vorrei dedicare una ricerca riguardo all'*Agamennone* di Eschilo. Non potrei farlo senza i precedenti di cui ho parlato, anche se si deve dire che ci manca ancora oggi un repertorio completo di forme ed unità, con le loro varianti e deviazioni rispetto ai tipi originali, il che, in un certo senso, ci costringe a muoverci tra ipotesi.

Esiste senza dubbio l'aiuto degli innumerevoli studi pubblicati sull'*Agamennone*. Siano o no d'orientamento formale, impostino lo studio della tragedia da qualsiasi degli innumerevoli punti di partenza possibili, è evidente che ci aiuteranno nell'ora di scoprire le interrelazioni tra forma e contenuto. Ed è evidente che queste interrelazioni esistono: nessun linguista potrebbe metterlo in dubbio relativamente a un testo scritto. E la rivelazione di contenuti per così dire anomali e specialmente originali, dimostrerà l'esistenza di elementi formali modificati dal poeta. È una specie di circolo vizioso che, oltre tutto, è l'unico metodo di ricerca: passando dalla forma al contenuto e viceversa in una serie di fasi, offrirà alcune possibilità per meglio comprendere l'una e l'altro.

Risulta evidente che non è il caso di citare qui tutta la bibliografia esistente sull'*Agamennone*, che è immensa: solo alcuni lavori specialmente interessanti dal mio punto di vista. Ma prima di concludere vorrei fare una prima presentazione, alquanto schematica di ciò che rappresenta la struttura formale di questa tragedia in relazione alle altre due della trilogia. Vorrei ricordare, effettivamente, alcune analisi che già feci in *Fiesta* e che permettono, almeno, di rendersi conto delle profonde differenze tra le tre opere: differenze che forse sono da spiegarsi nell'intenzione profonda dell'autore, di Eschilo.

Coefore è un'opera centrata in una lunga serie di treni: il coro ed Elettra chiedono ad Agamennone, già morto, il suo inter-

vento. Quest'intervento arriva dalla mano di Oreste quando « i morti uccidono il vivo » con la complicità del coro. Ovviamente è nel palazzo, lontano dai nostri occhi, dove avviene la morte dei colpevoli; ma assistiamo allo scontro agonale tra Oreste e Clitemestra e ai canti misti di vittoria e di duolo del coro.

Senza bisogno di entrare in un'analisi esaustiva, *Coesfore* offre una variante del tema dello scontro tra coro e attore, da una parte, e la vittima (le vittime, in questo caso), dall'altra. Consiste nel fatto che i rituali funebri di tipo trenetico ottengono previamente il sostegno di un morto potente, *Agamennone*, che sarà vendicato e si vendicherà. Questo, più il bisogno di fare teatralmente verosimile la morte, è tutto: un'interpretazione semplice e una messa in scena di tipo drammatico lo fa. Non meno semplice e drammatica è l'opera seguente, *Eumenidi*. Si tratta qui di un lungo agone di tipo assai arcaico, giacché interviene un coro, quello delle Erinini o Eumenidi. Questo agone si interrompe e si dilunga diverse volte, trasformandosi ad un certo punto in un agone di attori che partecipano al giudizio di Oreste: in un modo non molto diverso Aristofane teatralizza un'assemblea, sotto forma di agone, nelle *Tesmofoziazuse*. Si tratta di una serie di agoni con un arbitro finale: Atena, come in agoni di Aristofane (*Cavalieri e Rane*), c'è un arbitro finale. La personalità degli dei scontrati e dell'arbitro Atena illustra abbastanza bene il punto di vista di Eschilo, la sua interpretazione dei fatti.

Sono, dunque, *Coesfore* ed *Eumenidi* opere di struttura drammatica chiara e senza una grande complessità ideologica. Non così l'*Agamennone*. Le prime analisi che ho presentato sulla sua struttura non sono sufficienti per intuire l'intenzione profonda della opera.

Nel nostro libro si sottolinea fundamentalmente l'esistenza di una serie di scene di « messaggio » nella parte iniziale, scene nelle quali qualcuno che arriva da fuori informa il coro di una notizia: la presa di Troia; e di una serie di agoni di tipo abbastanza anomalo.

In realtà sono tre agoni:

a) La scena tra Agamennone e Clitemestra nei versi 810 e seguenti è, certamente, una scena di ricevimento del re vittorioso che arriva; ma anche, al proprio tempo, uno scontro nel quale Clitemestra esercita su Agamennone una funesta persuasione che lo porta a calpestare il tappeto di porpora. Agamennone cede davanti Clitemestra: è un presagio, un anticipo della propria morte. Si tratta dunque di un agone stichico di tipo, come ho già detto, assai speciale.

b) C'è dopo, dietro un corale in cui il coro predice la disgrazia che s'avvicina e la scena di Cassandra, un secondo agone di quelli che io chiamo di presenza: Agamennone muore assassinato da Clitemestra dentro il palazzo e si sente gridare da dentro; intanto i diversi coreuti nell'orchestra, commentano ciò che succede e ne discutono, senza decidersi a entrare in azione.

c) Dopo il discorso di Clitemestra, che equivale a un epinicio in trimetri, c'è nel 1401 e seguenti una scena tra il coro e Clitemestra, scena epirrematica che combina elementi trenetici ed agonali; e che, dopo un secondo epinicio in trimetri da parte di Egisto, continua nel 1612 e seguenti in un nuovo agone, stichico, tra il corifeo ed Egisto, con un intervento pacificatore di Clitemestra nel 1654 e seguenti.

Sono dunque forme assai alterate dell'agone: ce n'è solo uno con intervento del coro, che contamina il contenuto dell'agone con quello del treno; a parte questo c'è un agone stichico coperto, un agone « di presenza » e un altro più normale, ma anch'esso stichico.

Infine, mentre la combinazione di treno ed agone in *Coefore* o la serie di agoni di coro e stichici in *Eumenidi* rispondono perfettamente ad azioni drammatiche e posizioni di principio molto chiare, non resta ben definito a cosa rispondono nell'*Agamennone* le scene di ricevimento e gli agoni vari a cui abbiamo accennato e di cui avevo già parlato nel mio libro. Solo in funzione di un

contenuto molto più complesso può essere interpretata una forma che è anche molto più complessa, e viceversa.

Qualcosa che bisogna senza dubbio dire, innanzitutto, è che la situazione dell'*Agamennone* in capo alla trilogia non è ragione sufficiente per rendere chiare le sue caratteristiche differenziali, nè in quanto al contenuto, nè in quanto alla forma. Certamente alcune caratteristiche comuni con le *Supplici*, l'unica opera di Eschilo iniziale di trilogia che conosciamo, devono essere attribuite al carattere che hanno queste opere iniziali di trilogia. Anzi tutto l'inno a Zeus: già K. Wilkens fece vedere⁽¹²⁾ che la presenza di un inno a Zeus nel principio dell'*Agamennone* e delle *Supplici* non è causale, in ambedue i casi la sua trascendenza supera la scena che segue in ambedue le tragedie, si riferisce a tutta la trilogia, la cui azione è dominata dall'azione del Dio. Analogamente, penso che la scena agonale finale dell'*Agamennone* e delle *Supplici* è dovuta al fatto che tutt'e due sono opere iniziali di trilogia.

L'agone finale fa che quello che sembrava totalmente risolto nelle opere, sia nuovamente messo in questione: introduce un elemento di *suspense* e imbarca il pubblico nell'azione dell'opera seguente.

Ma, insisto, questo non è sufficiente per fare conto delle caratteristiche dell'*Agamennone*. È chiaro, certamente, che dentro lo schema della trilogia, che tutti gli attori sono d'accordo ad attribuirle al genio creatore di Eschilo, l'opera iniziale deve avere un contenuto ideologico superiore alle opere seguenti, essere una specie di prologo in cui tutto ciò che lo segue è già stato iniziato, e, in certo modo, previsto. Non si deve andare oltre: le differenze tra l'*Agamennone* e le *Supplici* sono troppo grandi per pensarla in maniera diversa.

Dobbiamo, dunque, approfondire più dettagliatamente nella

(12) *Tragödien Struktur und Theologie bei Aischylos*, Munich, 1974, pag. 119 e seg.

struttura dell'*Agamennone*, per così poter penetrare più profondamente nel suo pensiero, nella sua funzione nell'insieme della trilogia. Ma per questo, come ho detto prima, conviene dare un'occhiata ad una parte della bibliografia sull'*Agamennone*, che tanto se si riferisce ai soli problemi formali, quanto se si tratta insieme a quelli del contenuto, oppure si passa su di loro, è sempre suscettibile di apportare idee che possono guidarci nell'analisi formale dell'*Agamennone* e nelle induzioni che a partire da questo dobbiamo fare sugli aspetti del contenuto.

Passo adesso a rassegnare tre tipi di interpretazioni relative a costanti lungo l'itinerario dell'azione e del pensiero dell'*Agamennone* che possono essere interessanti per noi nel presente contesto.

In primo luogo bisogna rassegnare una serie di interpretazioni che mettono in rilievo costanti che esistono dentro le tragedie di Eschilo, o, perfino, dentro la tragedia greca in generale. Queste interpretazioni tendono a togliere l'originalità all'*Agamennone*: devono essere tenute in contro prima di vedere le opinioni che insistono, contrariamente, nel suo carattere differenziale.

Ad esempio, dentro l'interessantissima collana di lavori intitolata *Wege zu Aischylos* ⁽¹³⁾ ci sono due lavori di W. Jens e W. Schadewaldt che seguono questi orientamenti. Jens, concretamente, qualifica come antico uno schema tragico che porta dalla situazione angosciosa al messaggio e poi alla soluzione del problema e alla scena trenetica: l'*Agamennone* rappresenterebbe questo schema (allo stesso modo di altre tragedie di Eschilo, solo che qui la soluzione viene conseguita mediante l'azione, non c'è un episodio che la narra). Parallelamente, Schadewaldt, nella sua ricostruzione dei più antichi schemi della tragedia di Tespis, prima, e di Eschilo, dopo, postula un tipo antichissimo nel quale *parodos*, scena di messaggero, ed esodo si seguono (pur essendo secondario, anche se antico, il dialogo tra il corifeo e il messaggero, intermezzo tra la

(13) Edita da H. Hommel, Darmstadt 1974, pag. 86 e seg. e 104 e seg..

parodos e il messaggio, come appare nei *Persiani* e in altre opere).

Tutto questo è esatto e risponde approssimativamente a ciò che io stesso proposi in *Fiesta* senza conoscere questi lavori (il secondo è approssimativamente contemporaneo). Ma non è certamente tutto. Questo nucleo iniziale dell'*Agamennone*, d'altra parte molto esteso, come riconoscono i propri autori, non è che lo scatto della tragedia. E le differenze di dettagli con *Coefore*, ad esempio, sono evidenti. A. Lebeck⁽¹⁴⁾, ad esempio, ha precisamente insistito su come *Coefore* inverta precisamente alcuni temi dell'*Agamennone*. Infatti mentre la donna che accoglie Agamennone lo uccide a tradimento, quella che accoglie Oreste — la propria Clitemestra — viene uccisa a tradimento da lui. Così, mentre nella *parodos* dell'*Agamennone* gli Atridi sono comparati agli avvoltoi che piangono la morte dei propri pulcini, nelle *Coefore* il coro si lamenta della cattiva sorte di quelli dell'aquila. L'inversione delle circostanze relative al figlio e ai genitori prende anche altre forme varie.

C'è un'altra serie di interpretazioni, specificatamente relative all'*Agamennone*, alle quali dobbiamo riferirci, giacchè anche se trattano l'aspetto del contenuto rispondono anche, come vedremo dopo, ad aspetti formali. Mi riferisco all'insistenza nella spiegazione dei fatti che succedono a partire da altri anteriori: al costante gioco tra i fatti e le loro spiegazioni causali. Mme. de Romilly ha insistito molto decisamente su di questo, soprattutto sulla prima parte dell'*Agamennone*⁽¹⁵⁾; il passato è costantemente evocato come una forma di spiegazione. Mi riferisco, in contesto con questo, al carattere lirico di buona parte dell'*Agamennone*, la sua prima parte concretamente, intelligentemente messa in rilievo

(14) « The first Stasimon of Aeschylus' *Choephoroi*: Myth and mirror image », *CPb* 62, 1967, pag. 182-184.

(15) « L'évocation du passé dans l'*Agamemnon* d'Eschyle », *REG* 80, 1967, pag. 93-97; e anche *Le temps dans la Tragedie grecque*, Paris, 1971.

da Mme. Duchemin⁽¹⁶⁾. Nell'*Agamennone* il senso del tempo non è linealmente seguito: si procede a ritroso per cercare le cause o si salta per anticipare le conseguenze. Sono procedimenti lirici simili a quelli seguiti da Pindaro: ci sono già lunghe esposizioni che spiegano o anticipano, ci sono già veloci momenti d'azione. L'insistenza nel motivo della spiegazione per il passato del fatto presente è, ugualmente, uno dei *Leitmotiv* del libro di Murray su Eschilo⁽¹⁷⁾.

Questi ricorsi sono stati studiati a volte in dettaglio intorno a elementi diversi. C'è ad esempio una tesi di J. Keller sulla *resis* del messaggero⁽¹⁸⁾ nella quale fa molto bene vedere gli elementi di intensificazione ed insistenza nella *resis*, divisa in tre, dell'araldo che arriva per annunciare la presa di Troia. C'è lo studio di Mme. de Romilly sul terrore e l'angoscia come elementi di anticipo, ispirati e profetici, in tutto il teatro di Eschilo e concretamente nell'*Agamennone*⁽¹⁹⁾. C'è l'ormai l'antico, ma importantissimo, libro di Kitto⁽²⁰⁾ che continuamente insiste nel ricorso d'intensificazione delle situazioni, nei simboli che si ripetono e vanno mano a mano gonfiando l'atmosfera fino a farla veramente tragica: tutto questo andrebbe combinato nell'*Agamennone* con la tragedia d'azione, nella quale intervengono due attori, a differenza della tragedia puramente lirica di data precedente. Possiamo citare, in senso largo, un libro moderno, *The Oresteia* di A. Lebeck⁽²¹⁾ dedicato a individuare le prolessi e lo sviluppo graduale dell'immagine dell'*Agamennone*.

Se le opere che citavo al principio ci invitavano a ritrovare nell'*Agamennone* schemi molto antichi e generali, allo stesso tempo

⁽¹⁶⁾ « Le development du temps et la composition de l'*Agamemnon* d'Eschyle », *IL* 19, 1967, pag. 165-172.

⁽¹⁷⁾ *Esquilo, creador de la tragedia*, trad. spagn., Buenos Aires, 1943.

⁽¹⁸⁾ *Struktur und dramatische Funktion des Botenberichtes bei Aischylos und Sophocles*, Friburgo, 1959, cf. pag. 40 e seg. .

⁽¹⁹⁾ *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Parigi, 1958.

⁽²⁰⁾ *Greek Tragedy*, Londra, 1939, pag. 65 e seg.; cf. anche *Form and Meaning in Drama*, seconda edizione, Londra, 1959, pag. 1 e seg. .

⁽²¹⁾ *The Oresteia. A Study in Language and Structure*, Washington, 1971.

che a cercare le loro modifiche da parte di Eschilo e le ragioni di queste, altre ci invitano, a loro volta, a cercare gli elementi di ripetizione ed insistenza dentro la stessa opera. Elementi che devono per forza essere formali ed estendersi dalle immagini a quelle che abbiamo chiamato unità elementari. Non vedo il perché debbano essere organizzate in un senso temporale continuo. Dobbiamo dunque cercare nell'*Agamennone* la modifica di schemi arcaici e la duplicazione di altri. Ma dobbiamo anche ricercare, penso, le forme ambigue o contaminate, al tempo che la ragione di esse.

Proprio in questa direzione ci porta un'altra serie di opere, assai concretamente, il libro di K. Reinhardt ⁽²²⁾, uno dei più importanti che si siano scritti sull'autore tragico ateniese. Reinhardt ed anche Murray hanno insistito nel fatto che l'*Agamennone* ci presenta la doppia faccia della vittoria, l'unione in uno stesso uomo di potere e di abuso: è insomma il tema dell'ambiguità dell'azione umana. È il gran tema dell'*Agamennone* che lungo la trilogia riceve una soluzione, e una soluzione più drammatica ed operativa di quella chiaramente formulata. E la formulazione, nella misura che esiste, la troviamo più nell'*Agamennone* che nelle opere che seguono, più drastiche e drammatiche, meno analizzate fino alla sfumatura. Non invano l'*Agamennone* fa, rispetto a loro, il compito approssimativo di prologo o proemio.

Questi sono i punti di partenza che possiamo trovare: scene fisse modificate, iterazioni, ambiguità. Lungo l'analisi formale della nostra tragedia questi concetti possono fare la parte del filo di Arianna nello scuro labirinto dell'analisi. Ma quest'analisi può, a sua volta, precisare ed aggiungere altri motivi all'interpretazione ideologico-religiosa. Cominciamo, dunque.

⁽²²⁾ *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Berna, 1949 (trad. francese in *Eschyle, Euripide*, Parigi, 1960).

II. ANALISI FORMALE

1. *Prologo, parodos e primo episodio.*

È ben saputo e universalmente accettato che il tipo più antico di prologo è precisamente quello che troviamo nell'*Agamennone*: quello costituito dalla *resis* dell'attore. Si pensa che risalga a Tespis, come aveva già affermato Aristotele. Anche se è ben noto che due delle tragedie conservate di Eschilo, le *Supplici* e i *Persiani*, non hanno il prologo e conservano lo schema ancora più arcaico di un coro che entra cantando la *parodos*.

Tra i due tipi di *resis* prologale che ho distinto in un altro luogo, quella del capocoro e quella del personaggio secondario, quella dell'*Agamennone* si riferisce al secondo tipo. Col primo ci riferiamo tanto alle intenzioni del protagonista (Eteocle in *Sette*, Deianira in *Trachinie*, ecc.) quanto a quelle degli attori, i quali Schmidt⁽²⁾ chiama *ἐξάγοιες* (del tipo di Iolao in *Eraclidi*, Sileno in *Ciclope*, ecc.). In uno e nell'altro caso si tratta di un personaggio che, in tutta l'opera o in parte di essa, figura come capocoro. In strutture del prologo variate, con dialogo e più di una scena, questo capocoro, come io lo chiamo, è frequente che sia sempre presente e reciti una *resis*.

Questo capocoro è evidentemente il risultato di uno sdoppiamento dell'antico esarconte, che produce da un lato un corifeo e da un altro un attore che fa la parte di un personaggio. Il capocoro ha, rispetto al coro, una maggiore indipendenza del corifeo. Eppure il personaggio secondario che in altre occasioni recita il prologo è anche lui uno sdoppiamento dell'antico esarconte. Questo tipo di prologo è senza dubbio tanto antico quanto quello basato nel capocoro.

(2) «Die Struktur des Eingangs», in Jens, op. cit., pag. 10.

Effettivamente, nel mio precedente studio sulle origini del teatro ho dimostrato che le resis di attore che precedono a un corale, si tratti di *parodos* o no, in buona misura svolgono una funzione identica a quella del corifeo che recita anapesti o trimetri giambici prima dei corali: annuncia il canto che segue o ne anticipa qualcosa; incita il coro all'azione rituale o all'azione in generale, nelle quali lui stesso dice che parteciperà. Questi temi che fanno del corifeo già un altro coreuta, che semplicemente anticipa ciò che segue, già un capocoro, sono esattamente gli stessi che, sviluppati, figureranno in bocca dell'attore che precede i corali, sia come personaggio secondario, sia come capocoro. L'attore guadagna certamente, rispetto al coro, una maggiore indipendenza; anche se succede che, spesso il corifeo che precede il corale guadagna, sul modello dell'attore, senza dubbio, una certa indipendenza. In alcune occasioni, nel principio dell'*Agamennone* ad esempio, dietro la resis prologale e prima della *parodos* si mantiene l'intervento del corifeo. Altre volte il corale segue direttamente alla resis oppure prima del corale c'è un solo intervento del corifeo e non di un altro attore: così, ho già detto, cominciano le *Supplici* e i *Persiani*.

Insomma: quando un corale è prodotto da resis di attore e versi recitati dal corifeo, può dirsi che tra ambedue i momenti c'è una distribuzione secondaria di funzioni. Anzi, più: tra tutta questa seconda parte iniziale, recita, e canto del coro c'è ugualmente una distribuzione secondaria di funzioni. E quando questa serie che include resis di attore, recita del corifeo e corale si riferisce alla parte iniziale della tragedia, risulta normale che la divisione delle funzioni non faccia che mettere in rilievo diversi momenti dentro una stessa funzione: mettere il pubblico al corrente della situazione angosciosa vissuta dal coro insieme al corifeo e al capocoro o al personaggio secondario, secondo i casi. Insomma, ciò che nelle *Supplici* e nei *Persiani* fanno corifeo e coro, in altre opere è diviso tra di loro e il prologo.

Nelle tragedie seconda e terza di una trilogia possono verificarsi

altre possibilità; ma nelle tragedie iniziali di trilogia e nelle tragedie isolate, procedenti da trilogie non legate, è chiaro che tanto il prologo quanto la *parodos* hanno il compito di trasmettere al pubblico un messaggio. Come ha visto assai bene Nestle, quando il messaggio viene dato in maniera decisiva nel prologo, la *parodos* tende a liberarsi di questo compito e ad averne uno puramente rituale o d'azione: così nell'*Edipo Re*, per fare un esempio.

Vediamo adesso come succedono le cose in Eschilo. È chiaro che il modello più antico di *parodos*, tanto nella tragedia quanto nella commedia, è quello in cui il coro entra realizzando un'azione rituale: prega gli dei per la propria salvezza, si raccoglie supplicante ad un altare, getta libagioni su una tomba piangendo il morto, canta un peana di trionfo, affronta in un agone d'azione il nemico col quale è in lotta. Evidentemente l'autore drammatico deve fare in modo che il canto rituale sia accompagnato da indicazioni che mettano al corrente il pubblico della situazione precedente. Questo è più che mai necessario in opere che, come le *Supplici*, non hanno il prologo; invece in un'opera come *Sette*, che presenta un prologo sufficientemente spiegato dal capocoro, Eteocle, la *parodos* di supplica che segue è meno informativa di quella delle *Supplici*, presenta le cose come già sapute.

Eschilo, d'altra parte, ha portato lontano, in certe opere, lo sviluppo delle scene iniziali delle sue tragedie. Non è solo che abbia composto prologhi dialogici come quelli di *Sette* ed *Eumenidi*, ma anche ha introdotto *parodoi* non rituali. Nei *Persiani*, senza prologo, la *parodos* è una trasposizione lirica del tema del catalogo dei guerrieri, tema omerico, accompagnato da elementi epico-narrativi, e da altri di sentimento, ma di niente propriamente rituale. Il *Prometeo* ha ugualmente una *parodos* non rituale, il canto di dolore del coro davanti alle sofferenze di Prometeo: gli antecedenti sono esposti nel prologo.

Tutto questo è importante per giudicare come succedono le cose dell'*Agamennone*.

Nella sua parte iniziale troviamo:

a) Resis del personaggio secondario, che fa in un certo senso le veci di Messaggero: in realtà, ciò che fa è comunicare la notizia della presa di Troia che lui conosce per il fuoco acceso nei monti.

b) *Parodos* del coro che è entrato dietro il prologo e non conosce la notizia; ma che sulla base della storia di anni antichi che narra, di oracoli e presagi, della sua conoscenza della natura umana e della volontà di Zeus, predice allo stesso tempo vittorie e sfortune e chiede che arrivino le prime e si allontanino le seconde.

c) Se il Guardiano è andato a cercare Clitemestra per darle la notizia e il coro chiede a questa il significato dei sacrifici che fa celebrare per le strade, dopo il corale c'è una scena tra il corifeo e Clitemestra nella quale questa fa, a sua volta, da Messaggero: annuncia la presa di Troia.

È questa una struttura assai complessa. Che l'attore che precede il corale, sia personaggio secondario o capocoro, assuma, quando il corale è precisamente la *parodos*, la parte del Messaggero è normale. Ma non lo è il fatto che, dopo di questo, la *parodos* insista lungamente sul tema della situazione angosciata e dia, attraverso ricordi e presagi, una nuova notizia, benchè sia solo un presentimento, di ciò che succederà. È come se la resis del Guardiano non esistesse: in realtà, il coro non l'ha sentito, presenta la situazione come se fosse una *parodos* iniziale di tragedia. Potremmo dire che o avanzano gli elementi informativi della *parodos* o avanza la resis iniziale. Più notevole ancora: la scena di « messaggio » che segue la *parodos*, messaggio dato al corifeo da una persona che funge da capocoro, è normale nella sua struttura formale e di contenuto. Ma non lo è se c'è stato previamente un prologo di « messaggio » e un coro anche in certo senso di « messaggio ». In queste circostanze è abituale che la scena tra il coro o corifeo e il personaggio che arriva sia di un

altro tipo: agonale, di anagnorisi, ecc., mai una scena di « messaggero ».

Così, nessuno dei tre elementi che distinguiamo nel principio dell'*Agamennone* è estraneo o anomalo in sè: una resis di « messaggero », una *parodos* d'informazione, un dialogo stichico corifeo-Messaggero con resis di questo (più propriamente detto, del capocoro che ne fa le veci). L'anomalo è la congiunzione dei tre elementi. È ancora di più se, come vedremo, gli elementi d'informazione continuano dopo.

Che questa triplicazione iniziale di elementi non sia casuale si vede perchè il contenuto del messaggio è sempre lo stesso, anche se si mira da diversi punti di vista e si esponga con profondità temporale cambiante. È già qualcosa conosciuta solo per il segnale del fuoco, già in parte presentita attraverso presagi e conoscenza della volontà divina già in parte vista in forma visionaria da Clitemestra. Questi tre momenti si appoggiano a vicenda, aiutano a « capire »; come hanno detto tanti interpreti dell'opera. E coincidono in questo. C'è un elemento di vittoria, che espongono con tono di epinicio il Guardiano e Clitemestra e che prevede e giustifica moralmente il coro: e c'è allo stesso tempo un elemento di presentimento di disgrazie. La cosa non finisce nella vittoria: il problema resta aperto. Il Guardiano infatti conosce le miserie della casa degli Atridi, il coro presenta disgrazie precedenti alla morte d'Ifigenia ed ai temuti abusi dei vincitori, la stessa Clitemestra teme questi abusi che dà nella sua visione come realmente commessi.

Così, i tre elementi iniziali dell'*Agamennone* — resis prologale, *parodos*, scena corifeo-Clitemestra — sono triplice informazione che cerca di produrre un effetto cumulativo. Ma quest'effetto si basa sul carattere ambiguo dei tre, che fa sì, riassumendo, che la vittoria, invece di risolvere la situazione d'angoscia, la svolga più apertamente. E ciò mediante l'operazione di forme miste, di contenuto ambiguo.

La resis del Guardiano e quella di Clitemestra sono, come

diciamo, trasposizioni in recita del tema dell'epinicio o canto di vittoria: anticipi dell'epinicio corale che segue il totale in 355 seg. Ma questi epinici recitati prima ed in corale dopo che si sommano, contengono tutti, anche l'ultimo, un elemento di presentimento, un elemento trenetico. In un contesto diverso, finita già l'azione tragica, Eschilo fa dubitare il coro di *Sette* (822 ss.) tra intonare un epinicio per la vittoria di Tebe o un treno per la morte dei due re fratelli. Queste forme miste sono il grande segreto di Eschilo.

Ma conviene che mi riferisca più da vicino alla *parodos* dell'*Agamennone*. Se risulta normale la presenza di una *resis* prologale informativa prima della *parodos*, è anomalo, del tutto anomalo, che il coro non fosse presente durante quella *resis*. Questo è una innovazione: il normale è che il prologo sia esposto in presenza o all'arrivo del coro, che questo attui conoscendo ciò che è successo o si sia detto nel prologo. Se qui Eschilo procede all'inverso è perchè vuole che il coro, all'oscuro di ciò che è successo, possa ricrearsi ampiamente nel tema del presentimento, per, lontano da ridurre la sua funzione informativa, come in altre opere, ampliarla.

La *parodos* dell'*Agamennone* è, come si sa, assai complessa. Si è scritto assai bene della sua tecnica lirica: rimonta in diversi sensi il corso del tempo, dimora o precipita secondo i casi, insiste una e mille volte sugli stessi motivi per creare un'atmosfera che anticipa e spiega ciò che succederà. Non abbiamo niente da aggiungere. Ma voglio dire alcune cose sulle forme liriche tradizionali sulle quali è costruita questa *parodos* e sulle modifiche che ne ha introdotto Eschilo per inserirla nel centro stesso della prima parte dell'*Agamennone*, l'elemento che dà il tono emotivo e ideologico che il prologo e le scene che ne vanno dietro non fanno che ampliare.

Tutto questo lungo canto lirico va preceduto da anapesti introduttori del corifeo di un'estensione assai maggiore della normale. Compiono due funzioni che sono tradizionali: anticipare il

tema del corale, spiegare la presenza del coro e dirigersi verso un attore (Clitemestra) in nome del coro. L'anticipazione consiste nel presentare la situazione attuale e presagire il futuro con l'esempio dei pulcini, degli avvoltoi e del castigo di Zeus, con l'allusione, in un momento stabilito, all'incerto del destino, alla sofferenza umana in generale. Questo tema dell'incertezza si ripete nei versi diretti a Clitemestra.

Insomma: l'interpellazione a Clitemestra è compresa in elementi narrativi di tipo epico, che includono un senso profetico che anticipa la visione delle due aquile. L'insieme, anche se non esattamente una creazione, prende infine il carattere di orazione quando parla della liberazione dell'ansietà e della speranza che nasce dai sacrifici.

Tutto questo non è altro, insisto, che un anticipo della *parodos*. Se ne distinguono chiaramente due elementi:

- a) L'inno a Zeus, che spiega la marcia del destino umano;
- b) La narrazione epica in forma lirica degli antichi eventi al tempo in cui si poneva in marcia la spedizione contro Troia: narrazione annunciatrice di vittoria e disgrazia e che include la visione delle aquile divorando la lepre incinta e il sacrificio di Ifigenia, con la profezia ambigua di Calcante.

Questi due elementi hanno dei paralleli in altri passi di Eschilo e della tragedia in generale. L'inno a Zeus, anche se prende l'aspetto di una dichiarazione dogmatica sulle relazioni tra azione umana e volontà divina, è un elemento derivato da un inno-orazione come quello delle *Supplici*. L'elogio del Dio appare nella lirica, originariamente, in questo senso. D'altra parte, i passaggi epici della *parodos*, che includono i momenti profetici che sappiamo e sono involti in timore e presentimento, sono compatibili con una *parodos* epica come quella dei *Persiani*, ma hanno preso valore di orazione e di orazione con speranza ambigua: il ritornello « intona un canto triste, un canto triste, ma trionfi infine la prospera fortuna » lo dimostra ben chiaramente.

Eschilo ha sintetizzato un inno che solo per il contesto ha carattere di tale con una narrazione epica che a sua volta prende carattere d'inno. Ha ampliato il totale di elementi profetici, oracolari, di paura che è presentimento oracolare anch'essa: elementi profetici che sono frequenti nella lirica delle *parodoi* in generale. La fusione è così intima da provocare la rottura dell'elemento epico-lirico per l'inno a Zeus, che ha portato, come si sa, a una proposta di R. D. Dawe che questo deve essere spostato di posto ⁽²⁴⁾. Ma precisamente questa fusione, quest'interpretazione, penso che sia intenzionale.

Insomma: la totalità della *parodos* è organizzata intorno a un inno a Zeus anticipato dal corifeo, continuato dopo: un inno il cui prototipo originale chiedeva, evidentemente, la salvezza. Mantiene questa funzione non solo nell'*Agamennone*, bensì nell'intera trilogia: è dunque comparabile a quella dell'inno a Zeus delle *Supplici*, come ho già detto. Resta con questo chiaro che ci troviamo davanti a una semplice supplica, come in tante *parodoi* iniziali: supplica che il coro realizza e che apre il cammino a scene d'informazione ed agonali. Qui la supplica si trasforma in una speculazione sulla totalità del destino umano, in una previsione del futuro: un futuro drammatico ed ambiguo. Questa ambiguità e tutta l'angoscia della situazione è posta in rilievo dagli elementi epico-lirici che si aggiungono all'inno, incluso l'intervento del corifeo.

Può dirsi, insomma, che il principio dell'*Agamennone* è al tempo tradizionale ed innovato. Il suo schema è un'orazione a Zeus chiedendo la salvezza del coro in una situazione di angoscia che il coro descrive: a continuazione segue una scena del « Messaggero » che annuncia la vittoria. E lo schema composto da corale di supplica ed orazione, dialogo stichico corifeo-messaggero e resis di messaggero. Ma questo schema si è ampliato

⁽²⁴⁾ Cf. R. D. DAWE, « The Place of the Hymn to Zeus in Aeschylus' Agamemnon », *Eranos* 65, 1967, pag. 12-24.

incredibilmente. C'è una previa resis di Messaggero (il Guardiano) che anticipa la vittoria e che, stranamente, non ha contatto diretto col coro: questo agisce come se fosse un coro tra rituale ed informativo, anche se il pubblico, che ha sentito il Guardiano, sa che la vittoria è già stata conseguita e giudica su quella vittoria alla luce delle idee e presagi del coro. Così, si raggiunge un'insistenza sul tema dell'ambiguità tra vittoria e disastro che si aspettano e ciò che era una notizia salvatrice non fa uscire il coro — nè il pubblico — del timore della disgrazia.

Il principio dell'*Agamennone* parte, dunque, da una semplice scena di orazione in una situazione angosciosa e dalla notizia della vittoria. Ma Eschilo, accumulando elementi, alterando le loro connessioni e il corso del tempo, contaminando i temi della vittoria e l'angoscia — che originariamente si esprimevano in unità rituali diverse — ha raggiunto qualcosa di nuovo. Un semplice punto di partenza, più angoscioso di quello che esprimevano i primi versi del Guardiano, che metterà in moto la vera tragedia.

2. Secondo e terzo episodio.

Se dimentichiamo adesso il prologo e la stranezza che produce il fatto che, essendo com'è un'opera di Messaggero, sia seguito da una *parodos* informativa e una scena di « Messaggero », se eliminiamo dunque mentalmente le duplicazioni ed ambiguità, ci troviamo col fatto che dopo la scena tra il corifeo e Clitemestra (il primo episodio) e, soprattutto, dopo il canto corale che segue (« O Zeus re, o notte amica di Argo »), che è fondamentalmente un epinicio, si completa un'azione chiusa: orazione, notizia di vittoria, epinicio. Sappiamo che questo non è così, che tutto resta aperto: quest'epinicio è al proprio tempo un treno per Troia distrutta, l'angoscia e il presentimento continuano.

In un certo modo, ciò che si è visto fino qui è l'inverso di ciò che succede nei *Persiani*, tragedia di tipo, come la ho chiama-

ta, intracorale, senza antagonista in scena. In ambedue le tragedie c'è angoscia del coro, una battaglia in un paese lontano, un Messaggero che porta la notizia: poi nei *Persiani* una serie di treni, nell'*Agamennone* un epinicio, giacchè lì il coro è dei vinti, qui dei vincitori. Ma questo, come sappiamo, non è del tutto esatto: Eschilo ha accumulato nell'*Agamennone* le unità miste, ambigue, rispondendo a una posizione più studiata ed umana; e l'epinicio combina motivi trenetici e di presentimento.

Bene, lungo il secondo e il terzo episodio continuano le ampliazioni dello stesso schema, le duplicazioni: sempre in forma intracorale. Un araldo arriva e racconta al corifeo e a Clitemestra la presa di Troia; Agamennone arriva ed è ricevuto da Clitemestra. E tutto secondo schemi assolutamente regolari, in principio: l'irregolare è, anzitutto, l'esistenza stessa dei duplicati; in secondo luogo, certe variazioni di dettaglio nella struttura formale di alcuni di loro; in terzo, il fatto dell'ambiguità, che nella scena Clitemestra-Agamennone culmina in forma orribile fino a trasformarsi in qualcosa di nuovo: nell'essere, invece di una scena di accoglienza al re che arriva, un vero agone, che inizia la seconda parte, estracorale, della tragedia.

Vediamo, l'una dopo l'altra, queste tre irregolarità:

a) Duplicazioni. I tre episodi che seguono, l'uno dopo l'altro, il corale, rispondono, in linea di massima, a tipi di scena da aspettarsi dopo un corale di angoscia ed orazione:

1. Dialogo del corifeo e dell'attore messaggero che arriva: si tratta di una sticomitia seguita da una lunga resis dell'attore (Clitemestra), sebbene quella resis sia brevemente interrotta dal corifeo e il totale sia inquadrato da quattro versi iniziali dell'attore e quattro finali del corifeo.

2. Dialogo del corifeo e dell'Araldo o Messaggero che arriva: questo dialogo ha luogo in due fasi, che vanno inquadrare da tre resis dell'araldo (resis-dialogo-resis-dialogo). C'è contaminazione con un tipo diverso: quello nel quale, oltre al corifeo, il

proprio re esce a ricevere ed ascoltare il messaggero, come nella scena del Messaggero di Corinto nell'*Edipo Re*. Infatti, in un momento dato, dopo la seconda resis dell'araldo, c'è una resis di Clitemestra inquadrata da quattro o cinque versi del corifeo.

3. Dialogo tra il re che arriva e la regina che lo riceve: si tratta di varie resis del primo e la seconda con una sticomitia prima delle due resis finali. Il tema è, in principio, lo stesso: Agamennone porta il messaggio della presa di Troia, che lui stesso ha conquistato; ma si aggiunge il tema del ricevimento al re che arriva.

Qualsiasi di queste tre scene sarebbe accettabile, in principio, dopo la *parodos*: esistono frequenti paralleli, anche se qui troviamo alcune differenze formali di cui ci occuperemo. La notevole, insisto, novità è la triplicazione, destinata ad insistere sul tema della vittoria e, ancora una volta, sull'ambiguità della vittoria. E bene, com'è impossibile collocare le tre scene l'una dopo l'altra, Eschilo arriva a duplicare e triplicare la *parodos* mediante due corali che separano le scene che ci interessano. Non solo c'è moltiplicazione di scene, ma anche di corali. La scena dell'Araldo segue l'epinicio-treno « O Zeus Re » (355 e seg.) di cui ho già parlato, che contiene una combinazione di elementi innici ed epico-lirici, che provocano terrore e presentimento. La scena Agamennone-Clitemestra va dopo il corale 681 e seg. (« Perchè feroce intorno a me...? »), composizione libera senza praticamente elementi rituali nè epici, che insiste nel tema del terrore e il presentimento: il cuore del coro è presago della disgrazia.

Ossia: c'è ripetizione di scene simili che provocano un'intensificazione, un terrore ogni volta più tangibile e presente; e ripetizione di corali con uguali intenzioni.

b) Variazione

1. La scena corifeo-Clitemestra è tradizionale in quanto alla forma (sticomitia più resis, con piccole alterazioni), essendo anomalo solo il fatto che sia la regina la portatrice della no-

tizia. Il coro, come sappiamo, non ha ascoltato il Guardiano: il doppio messaggio prima e dopo la *parodos* è la novità e ne sappiamo già la ragione.

2. In quanto alla scena corifeo-Araldo, abbiamo già visto che è contaminata da un'altra più complessa in cui il corifeo riceve il Messaggero e poi si spiega questi davanti al re. Si aspetterebbe una sticomitia corifeo-Messaggero, un'altra Regina-Messaggero, una resis del Messaggero. Quello che fa Eschilo è introdurre direttamente una resis del Messaggero, per dargli più rilievo, e poi frammentare questa resis ripetutamente, ottenendo gradualmente elementi di presentimento e terrore che contrastano, precisamente, l'allegria selvaggia della resis di Clitemestra.

3. La scena Agamennone-Clitemestra è anomala nel senso che non interviene il corifeo: con ciò Eschilo conferisce immediatezza e drammaticità alla scena. Lo stesso accade in *Sette*, 181 e seg. (Eteocle si rivolge al coro), a differenza di *Persiani* 159 e seg. o *Coefore* 84 e seg. in cui la regina o principessa si rivolgono al coro parlando con lui attraverso il corifeo. Lo stesso succede nelle *Supplici*, 234 e seg. ma c'è una scena intermedia in cui è Danao, il capocoro, chi conversa col coro. Nell'*Agamennone* invece è la capocoro Clitemestra che riceve Agamennone.

Non c'è in questo niente di specialmente anomalo, era una possibilità aperta: ma se Eschilo ha cercato questo schema è perchè, dopo tante scene informative, l'importante era dare la notizia diretta della presa di Troia in bocca al conquistatore, come culmine delle scene d'informazione. E, soprattutto, dare l'informazione a chi, presentandosi come capocoro, è in realtà il nemico, l'antagonista dell'opera: Clitemestra.

La chiave di questa scena risiede, infatti, nel fatto che da un punto di vista è una scena intracorale: il Re porta la notizia alla Regina, capocoro, che apparentemente se ne gode. Ma la regina è in realtà l'antagonista. Ciò che è, da un punto di vista, la chiusura della parte intracorale, d'informazione, dell'*Agamen-*

none, è a sua volta il principio della parte estracorale, agonale, dell'opera. Lo schema del dialogo Regina-Re facilita questo. Infatti le scene tra il coro e il re o attore che arriva, sono frequentemente agonali. La forma scelta da Eschilo non solo fa culminare la parte intracorale, d'informazione, della tragedia: rende possibile l'ambiguità tra scena d'informazione o messaggio e l'agone, agone, dunque, coperto.

c) Ambiguità. Così le variazioni degli schemi tradizionali o l'azione tra di loro nelle scene ripetute si trova al servizio non solo dell'insistenza ma anche dell'ambiguità.

Quest'ambiguità presenta la situazione tra vittoriosa e piena di minacce. Questa, che era così dal principio della tragedia, continua ad esserlo nella scena di Clitemestra, nei corali, nella scena dell'Araldo e in quella di Agamennone-Clitemestra. In quella dell'Araldo la frammentazione della resis, la sua ripetuta interruzione dalle domande del coro, lo porta, senza volerlo, ad annunciare disgrazie come la tempesta che disfece la flotta achea; esse sono il risultato di crimini e, per tanto, una minaccia.

Ma l'ambiguità culmina, insistiamo, nella scena Agamennone-Clitemestra. C'è in essa, a prima vista, un elemento di messaggio: la narrazione della presa di Troia che al pubblico che ha ascoltato le scene e i corali precedenti è chiaro che per forza lo riempie di terrore, giacchè Agamennone si vanta della distruzione della città. C'è, anche a prima vista, un elemento di ascolto: insomma è la tipica scena in cui si accoglie il portatore di notizie, solo che queste sono ambigue. Ma non è solo questo. Clitemestra, è ben saputo, convince Agamennone ad entrare calpestando il tappeto di porpora, incarnazione del suo orgoglio, anticipo del sangue che correrà. C'è un agone coperto: l'amante moglie è un'assassina traditrice che riesce, in un agone di persuasione, a vincere per la prima volta. Il vero essere di Agamennone resta rivelato e il pubblico sa già a quali disgrazie conduce un tipo di natura simile. C'è la notizia ambigua, accolta, anagnorisi, agone ingannevole: tutto insieme in una forma unica. Adesso resta

tutto chiaro: le notizie di vittoria portano non a un fine, bensì a un principio: a un agone Agamennone-Clitemestra del quale questa scena ponte è solo l'inizio. Inizio sottolineato dal puro canto di terrore, senza più ambiguità, del corale seguente, 975 e seg. (« Perchè tenace intorno a me...? »).

3. *Morte di Agamennone e fine della tragedia.*

Il tema dell'Agamennone è assai semplice: arrivato da Troia Agamennone vittorioso, è assassinato da Clitemestra. Si tratta semplicemente di interpretare i fatti alla luce delle idee sul destino umano, la giustizia, la volontà divina. La morte di Agamennone, in realtà, si compie nei versi 1343 e 1345, le due grida di Agamennone assassinato dentro il palazzo mentre il coro, nell'orchestra, dibatte vagamente. Ma prima di arrivare a questo punto Eschilo ha organizzato lentamente e genialmente le cose affinché il fatto acquisti significato.

Uno schema minimo, un corale orazionale seguito da una scena di messaggio, è stato speso avanti e indietro, moltiplicato una e mille volte tra varianti che presentano l'ambiguità dell'azione umana e di quella di Agamennone concretamente. La chiusura vittoriosa della campagna achea si è convertita in qualcosa di diverso, ma non inaspettato adesso: nella morte del Re. Per arrivarci, le forme tradizionali non solo si sono ripetute, ma hanno perfino acquistato contenuti doppi ed ambigui, che si sono andati sommando, potenziandole. Alla fine non c'è più ambiguità, la scena Agamennone-Clitemestra si è convertita in un vero agone in cui Agamennone è sopraffatto; e il corale che segue è di puro terrore.

Ma sebbene Agamennone è un difensore di una giustizia a sua volta ingiusta, un uomo vittorioso e a sua volta vinto, e vinto dal tradimento di una donna, la sua morte non è neanche un atto di giustizia. Questa morte deve essere illustrata nella sua

ambiguità: è azione giusta e azione orribile. In realtà il terrore e il presentimento che è costantemente apparso lungo tutta la tragedia non solo si riferiva alla morte di Agamennone, il guerriero trionfante, ma anche all'orrore della sua morte, l'assassinio di Clitemestra.

La seconda parte della tragedia, che segue a quella fino qui studiata, lo metterà ancora più chiaramente in rilievo. Infatti alle scene d'informazione ambigua e i corali anch'essi ambigui della prima parte, che culminano nell'agone ingannevole di Clitemestra, seguiranno scene agonali che rifletteranno ugualmente l'ambiguità della nuova situazione.

In realtà possiamo parlare di diverse tragedie fuse nell'*Agamennone*. Una prima è quella dell'angoscia del coro e il palazzo sanata dalla vittoria di Agamennone, comunicata in una serie di scene di messaggio e che culmina in un epinicio che contiene tratti trenetici relativi ai morti in guerra, e nell'arrivo del vincitore al suo palazzo. Un'altra tragedia, dalla seconda prospettiva delle scene e i corali ambigui, è l'arrivo dell'ingiusto conquistatore al suo palazzo e la sua morte per mani di Clitemestra: scena di agone dopo la parte angosciata che è solo ampliamento della *parodos*. Questo è, in un certo senso, il punto di vista di Eschilo, ma più nettamente ancora quello di Clitemestra, per la quale le parole di vittoria ed allegria che pronuncia davanti al coro, l'Araldo, il Re, sono un inganno che prepara la morte di Agamennone. Da questo punto di vista le scene d'informazione e presentimento acquistano un nuovo senso.

L'ingannevole agone Agamennone-Clitemestra, con la sua ambiguità di contenuto, è come ho detto, la cerniera intorno alla quale tutto gira. Ciò che doveva essere un finale è un principio. La scena di Cassandra (1034 e seg.) profetizza già direttamente il crimine, anzi, lo visualizza. Cassandra lo vede adesso stesso, anche se è qualcosa che solo dopo e dentro il palazzo succederà: viene dopo l'assassinio, che il pubblico sente tradotto in due grida dentro il palazzo e vede attraverso il vacillare e la pau-

ra del coro. Clitemestra lancerà poi, in 1372-1406, la sua resis di trionfo, vero epinicio giustificativo che anticipa l'altro, posteriore, di Egisto (1407-1477): l'esistenza di una coppia, non solo una donna, colpevole ha fatto possibile per Eschilo l'insistenza nel tema dell'epinicio vantoso, come aveva già insistito in altri motivi.

Ma questa tragedia che sviluppa lo schema canto di angoscia-agone vittorioso-epinicio di vittoria e che si fonde nella prima nella forma già indicata, neanche porta alla fine dell'*Agamennone*. Questa seconda tragedia è estracorale: mentre che nella prima Clitemestra, l'Araldo, Agamennone, tutti, formavano parte del corpo del coro, adesso Clitemestra (ed Egisto) si scontrano con Agamennone. Accanto a lui c'è il coro, oltre a tutto: ma è impotente e resta emarginato.

Ebbene, nel momento in cui Agamennone è morto e Clitemestra ha intonato la sua resis di trionfo, le cose cambiano. Adesso non c'è più attore che si scontri con Clitemestra, ma è il coro che lo farà. Ciò che è un'azione gloriosa per lei, azione che richiede un epinicio, per il coro è un assassinio che richiede un treno. C'è un'altra volta ambiguità: la forma risultante è un epirrema, 1407-1477, che unisce i motivi dell'agone e del treno. Clitemestra assale Agamennone e il coro, questo si scontra con lei e piange il re morto.

C'è dunque una terza tragedia fusa alle anteriori: il re è morto e pianto dai suoi fedeli, che affrontano gli assassini. Infatti l'attore che è restato libero dopo la morte di Agamennone fa ora la parte di Egisto e si produce, così, una nuova duplicazione: alla serie formata dalla resis trionfale di Clitemestra e l'agone-treno del coro e Clitemestra, segue la resis trionfante di Egisto e l'agone del corifeo ed Egisto. Questo è stichico, con variazione del metro secondo la tensione dei momenti. Ma è agone puro precisamente per essere uno stichico: solo l'epirrema permette una posizione emozionale diversa tra i partiti scontrantisi.

Così, lungo tutta l'opera Eschilo ha seguito la tecnica di

combinare l'insistenza in forme e temi con ambiguità in tutti loro. È riuscito a incastrare, attraverso la scena Agamennone-Clitemestra, il tema dell'accoglienza del re vittorioso e degli agoni che porteranno alla sua morte; e attraverso l'epirrema trenetico-agonale di cui ho parlato, introduce una nuova ambiguità che finisce di profilare l'interpretazione della morte di Agamennone. Ma poi l'agone stichico Egisto-corifeo non è più ambiguo: è un vero scontro tra il bene e il male, elemento drammatico proprio dalla fine della prima opera della trilogia, che la conclude con un suspense che si risolverà nelle opere posteriori. In esse, l'ho già detto, tutto è drammatico ed ideologicamente semplice, con semplificazione volontaria. Clitemestra ed Egisto devono morire, Oreste deve essere assolto: solo Euripide ritrovò ambiguità in questa parte della leggenda. Per Eschilo la speculazione religiosa ed ideologica, la visione della complessità della realtà umana, resta praticamente chiusa nella prima parte, l'*Agamennone*.

In essa si è arrivato in definitiva a base di elementi tradizionali più o meno modificati formalmente, vari in contenuto, contaminati tra di sé, ad un'azione complessa e mista libera nell'essenziale. Tre schemi elementari diversi sono stati sopraposti per profilare mediante la tecnica dell'insistenza, l'ambiguità e il contrasto, tutta una pittura del dramma della vita umana.

La libertà della quale abbiamo parlato si profila soprattutto nella parte finale. Più concretamente nella scena di Cassandra, che raccoglie i temi della violenza e l'ingiustizia, della profezia e il dolore per la vita umana, in forme create liberamente, intrecciate liberamente. Si pensi ad esempio nell'epirrema corifeo-Cassandra, che è chi canta il treno: è una forma senza esempio fuori di qua. Della stessa forma, l'agone di presenza, con il vacillare dei coreuti, è anche, sicuramente, una creazione eschilea. A questa sottogiace, senza dubbio, il ricordo degli agoni di coro dei rituali. Così come si trovano nella commedia e anche in tragedie come *Eumenidi*, *Edipo a Colono*, *Filottete*, *Reso*, ecc., così come ho esposto nel mio libro.

Nella serie finale degli agoni Eschilo fa anche un'innovazione. Da una parte creando un contenuto misto tenebrico-agonale sulla base di una forma che è tradizionale nell'agone: l'epirrema in cui il coro canta. D'altra parte nello stesso agone finale Corifeo-Egisto, con l'intervento pacificatore di Clitemestra, così umana. Le violenze dei cori agonali della commedia, *Eumenidi*, etc. sono agevolate in forma lontana da ogni rituale. Clitemestra vuole la pace, ci sono abbastanza disgrazie già, dice. Ma la pace è impossibile: l'agone finale non risolto è una forma che chiaramente richiede la continuazione dell'azione.

III. CONCLUSIONE

Si è detto che l'*Agamennone*, almeno nelle parti iniziali, è fondamentalmente lirico; si è detto che apre il cammino alla tragedia d'azione per contrapporre due attori e risolvere così il problema tragico che propone. Tutto questo è vero, anche se persino lo è che nell'opera il problema tragico non è risolto. Non fa altro che spostarsi per due volte.

La nostra ricerca ha confermato d'altra parte tutto quello che si è detto sull'intensificazione di emozioni e terrori, sulla doppia faccia anche ambigua dell'azione umana e la volontà divina. Ma quello che è interessante, penso, è che tutto questo si riflette nell'organizzazione formale delle unità ereditate su variazione, complicazione, contaminazione. Con piccoli e semplici elementi si è creata la grande opera di significato potente e multipla.

Ancora i *Persiani* non era altro che una serie di treni dopo la sconfitta accaduta lontano: l'azione era puramente intracorale e niente ambigua. I Persiani erano ingiusti e i Greci giusti. Perciò i primi furono sconfitti, i secondi vinsero. Le unità rituali impiegate sono arcaiche ed incontaminate. Dopo questo Eschilo prese l'affascinante avventura di esporre il drammatismo della condizione umana con delle unità povere e ripetute, di contenuto per niente equivoco. Dovette sottometterle a una alchimia potente, modificandole, ripetendole, contaminandole. Facendo intraprendere un'azione dove sembrava che tutto era finito per dopo ripetere il ricorso con una nuova impostazione.

Questo lo fece precisamente nell'*Agamennone*, che porta più lontano l'investigazione dell'azione umana che già si era iniziata in *Supplici*, *Sette* e *Prometeo*. In queste opere c'è un'azione unica e non c'è agone di attori, almeno agone decisivo. Nell'*Agamennone* Eschilo introdusse ambedue le cose. Ho manifestato in un altro posto che l'introduzione del secondo attore non fu tanto un'innovazione, ma una negativa ad accettare le restrizioni primitive del teatro: per questo giovò alla ricchezza delle pos-

sibilità in quanto alla creazione di personaggi episodici dei cori degli antichi rituali. Inventò allo stesso tempo l'agone di presenza e portò più lontano che in qualsiasi altra parte l'ampliamento e la modifica delle antiche unità, la creazione di altre nuove, come la scena di Cassandra, che rimase isolata nel teatro greco.

L'importante è che tra questo sforzo creatore le altre due opere della trilogia sono infinitamente più tradizionali in quello che riguarda le unità utilizzate e la sequenza di esse. Eschilo dopo l'esposizione della sua idea sull'umano volle presentare la leggenda in senso drammatico e teatrale. Fu un altro grande successo del suo talento, ma inferiore, pensiamo, al primo e conseguito grazie a lui. Solo più tardi queste due scoperte del teatro di Eschilo, il teatralizzare l'esposizione di un pensiero complesso e di un'azione difficilmente verosimile, arrivarono all'unità, in Shakespeare ad esempio.

Pensiamo che in questa esposizione sommaria ed incompleta di quello che può farsi combinando lo studio dei contenuti con quello delle forme, si può far vedere che ci troviamo davanti a un metodo di ricerca potenzialmente fecondo, anche se non perfezionato. E non si tratta di fare una dissezione fredda, pedante e artificiosa, ma di additare una via per penetrare nella bottega stessa dei poeti antichi, conoscere i loro materiali e la loro forma di lavorarli per ottenere quell'unità indissolubile fra forma e contenuto multipla e complessa che è l'opera d'arte: concretamente nel nostro esempio l'*Agamennone* di Eschilo, l'opera più disabbagliante forse di tutta la letteratura greca.