



UnissResearch



Blasina, Andrea (2000) *Note sul costume di Clitemestra nell'Oresteia*. In: *Multas per gentes: studi in memoria di Enzo Cadoni*, Sassari, EDES Editrice Democratica Sarda (stampa Tipografia TAS). p. 57-69.

<http://eprints.uniss.it/6555/>

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Multas per gentes

Studi in memoria di Enzo Cadoni

*a cura del Dipartimento di Scienze
Umanistiche e dell'Antichità*

Sassari 2000

des

EDITRICE DEMOCRATICA SARDA

Tipografia TAS

Stampa TAS - Tipografi Associati Sassari
Via Predda Niedda 43/D - Sassari
Tel. 079/262221 - 079/262236 - Fax 079/260734

Anno 2001

EDES - EDITRICE DEMOCRATICA SARDA
Via Nizza, 5/A - Sassari

Andrea Blasina

Note sul costume di Clitemestra
nell' *Oresteia*

Il testo dell' *Oresteia* di Eschilo non dà notizia alcuna su come fosse composto o decorato il costume del personaggio di Clitemestra, né sulla forma o sull'espressione della maschera: le ricerche orientate in tale senso non hanno consentito di giungere a conclusioni più che ipotetiche¹. Risultati più saldamente fondati sembra assicurare uno studio che, anziché concentrarsi su colore e forma del costume e della maschera, indaghi le *trasformazioni* che questi subiscono nel corso dell'azione scenica: non un'indagine sul 'come è', ma sul 'come cambia'. L'individuazione di punti di articolazione per quanto riguarda il trattamento eschileo dell'aspetto scenico di Clitemestra è resa possibile dal fatto che il personaggio compare sia nell'*Agamennone* che nelle *Coefore* che nelle *Eumenidi*. Una corretta considerazione di tale *status*, che Clitemestra non condivide con alcun altro personaggio, potrà forse aiutare anche nell'interpretazione dei fenomeni riscontrati.

¹ Nessun riferimento al costume di Clitemestra in I. BROOKE, *Costume in Greek Classic Drama*, London 1962. W. WHALLON (*Problem and Spectacle. Studies in the Oresteia*, Heidelberg 1980, p. 75) ipotizza con qualche cautela che Clitemestra indossi un costume con l'effigie della Gorgone: su tale ipotesi fonda anche la ricostruzione della prima entrata in scena del personaggio (in corrispondenza di Ἐρινύς di *Ag.* v. 59). Elementi che consentano di prendere l'ipotesi in qualche considerazione paiono mancare. Solo attraverso un *argumentum ex silentio* (probabilmente ben scelto) si può dire con U. ALBINI (*Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene classica*, Milano 1991, p. 86 = U. ALBINI, *I Greci*, in U. ALBINI-G. PETRONE [a cura di], *Storia del teatro. I Greci-I Romani*, Milano 1992) che nelle *Coefore* Clitemestra non indossa una maschera invecchiata rispetto a quella dell'*Agamennone*. Non è stato finora neanche possibile identificare un elemento dirimente per affermare che il colore del costume fosse (prevalentemente) bianco, o nero, come mostra A. H. SOMMERSTEIN, *Aeschylean Tragedy*, "Le Rane" 15, Bari 1996, p. 225, il quale presenta i principali argomenti a favore delle due ipotesi contrastanti: Clitemestra sembrerebbe vestire di nero per esprimere il lutto per Ifigenia, per apparire come la personificazione di un'Erinni, per dare un *proprium* visivo al coro che la definisce κόραξ (1473) e ἀράχνη (1492); ma tale ricostruzione è resa altamente improbabile dal fatto che ella si presenta raggiante ad accogliere Agamennone (1238 δοκεῖ δὲ χαίρειν): rende preferibile l'ipotesi di un costume (prevalentemente) bianco l'opportunità di far spiccare le macchie di sangue (vd. *infra*). Non sembra condivisibile l'ipotesi dello stesso SOMMERSTEIN (*op. cit.*, pp. 225-6) per cui ai vv. 885 ss. delle *Coefore* Clitemestra entrerebbe in scena come una che s'è appena svegliata, indossando il solo *himation* e forse mostrando una capigliatura spettinata: tale soluzione semplificherebbe l'azione scenica dei vv. 896 ss. in cui Clitemestra si denuda il seno (vd. *infra*, nota 30).

Come effettivamente la scena eschilea abbia presentato costumi, maschere, movimenti non è problema investigato nel corso del presente lavoro. Questo non è uno studio sul livello di realismo della scena attica. Occasionali riferimenti alle precise modalità di rappresentazione andranno considerati come assolutamente ipotetici.

Quando Clitemestra appare in scena² dopo la strage insieme ai cadaveri delle sue vittime³ (dopo il v. 1371 dell'*Agamennone*), indossa vesti macchiate del sangue "soffiato fuori" dal re colpito a morte:

Ag., vv. 1388-92: Così egli esala la propria vita cadendo a terra, e soffiando un violento fiotto di sangue mi colpisce con le scure gocce della rugiada di morte, di cui io godevo non meno di quanto il campo seminato gode della benedizione della pioggia mandata da Zeus quando sta per sbocciare la spiga⁴.

Un primo cambiamento è avvenuto: il costume di scena con cui Clitemestra ha recitato fin dall'inizio della tragedia è ora macchiato di sangue.

² G. LEY, *Performance Studies and Greek Tragedy*, «Eranos» 92 (1994), pp. 29-45, propone (p. 37) una terminologia specifica per i movimenti dell'attore nell'area scenica del dramma greco volta a superare le difficoltà originate dalla applicazione dei termini convenzionali moderni "entrata" e "uscita" per indicare rispettivamente il passaggio dalla *skéné* (uno spazio chiuso) all'area scenica (uno spazio aperto), e viceversa. Parla dunque di "arrival", "arrivo" lungo una *eisodos*, "leaving", andare via (attraverso una *eisodos*), "entry", "ingresso" (nella *skéné*), "appearance", "apparizione" dalla *skéné*, "re-entry" e "re-appearance".

³ Insieme alla regina e ai corpi di Agamennone e di Cassandra compare in scena anche il drappo utilizzato per rendere inoffensivo Agamennone, insanguinato (*Choeph.*, vv. 1010-13) come la maschera e il costume del re. Il testo non fa cenno a sangue sul corpo di Cassandra. Il testo di Ag., vv. 1538-40, indica chiaramente che insieme ai cadaveri risultava visibile anche la vasca alla quale aveva accennato Cassandra (vv. 1109, 1128; ritornerà nelle parole di Oreste a *Choeph.*, v. 999). Tale aspetto è di rilevanza non secondaria per la comprensione di una importante questione riguardante la messa in scena della trilogia e più in generale il significato visivo attribuito alle scene, se cioè l'ostensione dei cadaveri nell'*Agamennone* e quella nelle *Coefore* fossero visivamente presentate in modo perfettamente analogo, o meno: la presenza della vasca induce ovviamente a preferire la seconda soluzione. O. TAPLIN (*The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977, p. 325) evidenzia il v. 1494 = 1518 come elemento a favore della presenza della vasca come accessorio di scena - presenza che costituisce d'altra parte un ostacolo non irrilevante per la ricostruzione da lui proposta della messa in scena di questa sezione, ricostruzione che fa a meno dell'*ekkyklema*.

⁴ οὐτω τὸν αὐτοῦ θυμὸν ὀρμαίνει πεσὼν / κάκφρυσιῶν ὄξειαν αἵματος σφαγὴν / βάλλει μ' ἑρεμνῆ ψακάδι φοινίας δρόσου, / χείρουσαν οὐδὲν ἦσον ἢ διοσδότω / γάνει σπορητὸς κάλυκος ἐν λοχεύμασιν. Qui e nel resto del presente lavoro le traduzioni dell'*Oresteia*, ove non diversamente specificato, sono tratte da Eschilo, *Oresteia*, introduzione (Eschilo e lo sviluppo delle forme tragiche) di V. DI BENEDETTO, traduzioni e note di E. MEDDA (*Agamennone*), L. BATTEZZATO (*Coefore*), M. P. PATTONI (*Eumenidi*), Milano 1995.

Per quanto riguarda la maschera i problemi sono più complessi. La situazione scenica descritta in questi versi ha indotto diversi commentatori⁵ a interpretare il successivo

Ag., v. 1428: λίπος ἐπ' ὀμμάτων αίματος εὖ πρόπει⁶
una macchia di sangue spicca ben visibile nei tuoi occhi

come una didascalia indicante che il volto della regina è sporco di sangue come le sue vesti⁷. Tale interpretazione venne contrastata da Verrall (1893: *ad loc.*), che le oppose l'immagine dell'occhio iniettato di sangue: l'argomentazione a favore di questa seconda ipotesi fu formulata con particolare forza da Eduard Fraenkel⁸. Gli argomenti di Fraenkel possono essere così sintetizzati: è difficile credere che ἐπ' ὀμμάτων possa significare "sopra gli occhi", e indicare la fronte della maschera: significherà piuttosto "sugli occhi" nel senso di "sulla superficie del globo oculare"; si tratta dunque qui del fenomeno degli occhi iniettati di sangue, citato nei testi di medicina antica fra i sintomi di un

⁵ Vd. ad es. A. LESKY, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1972³: ed. it. a cura di V. CITTI, *La poesia tragica dei Greci*, Bologna 1996, pp. 167 e 168, e J. DINGEL, *Das Requisit in der griechischen Tragödie*, diss., Tübingen 1967, p. 43 (posizione meno esplicita è assunta da DINGEL nel successivo *Requisit und szenisches Bild in der griechischen Tragödie*, in W. JENS [a cura di], *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971, pp. 347-367, dove nella frase "Occasionalmente l'omicida è spruzzato del sangue della vittima, come Clitemestra nell'*Agamemnone*" [p. 351] il riferimento alla maschera non è reso esplicito, ma è sicuro per il fatto che la nota rimanda al v. 1428 e non ai vv. 1388 ss.). L'idea di una modificazione della maschera di Clitemestra nell'*Orestea* era stata già proposta da O. HENSE (*Die Modifizierung der Maske in der griechischen Tragödie*, Freiburg im Br., 1905² [diss., 1902], pp. 13 s. e 35 con la nota 1) e da R. LÖHRER (*Mienenspiel und Maske in der griechischen Tragödie*, «Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums» 14. 4-5, Paderborn 1927: 168 con la nota 1).

⁶ È il testo di WEST (*Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheo* edidit M. L. WEST, Stuttgartiae 1990), conforme alla concorde tradizione manoscritta: non sono necessarie le correzioni di λίπος in λίβος (J. J. SCALIGER, note a margine dell'edizione di Victorius 1557: Lugd. Bat. Bibl. Univ. 756 D 21 [vd. M. L. WEST, *op. cit.*, p. LXXII]; I. CASAUBON, note a margine dell'edizione di Victorius 1557: Cambridge, Biblioteca Universitaria, Adv. b.3.3 [miscellaneo] - vd. M. L. WEST, *op. cit.*, p. LX; Ed. FRAENKEL, *Agamemnon*, Oxford 1950, I, pp. 62 ss.) e di εὖ πρόπει in ἐμπρόπει (congettura di DORAT: vd. M. L. WEST, *op. cit.*, pp. XXIII ss.), stampate da PAGE (*Aeschyli septem quae supersunt tragoedias* edidit D. P., Oxonii 1972). Ma λίβος è termine di grande rilevanza semantica e scenica, che istituisce nessi di rilievo fra Clitemestra e le Furie delle *Eumenidi*: vd. *infra*, p. 62.

⁷ Esclusivamente al sangue sulla maschera fa riferimento U. VON WILAMOWITZ-MOELLEN-DORFF, *Aeschyli Tragoediae*, Berlin 1914, nelle indicazioni concernenti l'azione scenica *ad v.* 1372: "valvis apertis spectatur securim tenens Clytaemestra, cuius frons sanguinis guttis adpersa est (...)".

⁸ *Op. cit.*, pp. 672-3. Contro l'idea della maschera macchiata vd. anche J. D. DENNISTON-D. L. PAGE, *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1957, *ad loc.*

cattivo stato di salute o addirittura fra i sintomi di malattia mentale; tale fenomeno ha un parallelo in tragedia nella descrizione di Eracle nell'omonima tragedia di Euripide, vv. 932 s. La vigorosa nota di Fraenkel termina esprimendo soddisfazione per la eliminazione definitiva di tale immagine dal repertorio eschileo⁹: risultato questo pienamente conseguito, a giudicare dai rarissimi sostenitori recenti di tale interpretazione.

Si possono evidenziare numerosi elementi che mettono in discussione l'autorevole giudizio di Fraenkel. a) Già H. J. Rose¹⁰ aveva notato che Clitemestra non è clinicamente pazza, né permanentemente né temporaneamente, a differenza dell'Eracle euripideo; questo rende poco perspicua la presenza del sangue e poco probabile il parallelo istituito fra i due personaggi. b) Le due metafore della rugiada e della pioggia sul campo ad Ag., vv. 1388 ss., risultano meglio comprensibili se riferite alla sensazione del sangue *sul viso* come termine di partenza: la contiguità (pervertita e rovesciata, in sintonia con le linee poetiche dominanti nella tragedia) con la rugiada o la pioggia estiva, basata su *propria* sensitivi - l'essere umido, l'essere tiepido - non sarebbe comprensibile se il *verbum proprium* fosse una semplice macchia sulla veste. Il tatto è l'elemento sensoriale in gioco. c) Un ulteriore elemento può essere individuato istituendo un parallelo con la descrizione del suicidio di Emone nell'*Antigone*:

Ant., vv. 1238 s.: e insieme al suo ultimo respiro lancia un fiotto di sangue *su quel pallido viso*¹¹,

καὶ φυσίων ὄξειαν ἐκβάλλει ρόην / λευκῆ παρειᾶ φοινίου σταλάγματος: le forme φυσίων ed ἐκβάλλει rimandano con forza a ἐκφυσίων di

⁹ "I regard it as a great gain for the true appreciation of the end of the tragedy that we are now quit of the picture of the Clytemnestra treading the stage with 'blood-bespattered forehead'. The horror told in 1389 f. has lost nothing in strength; the poet may trust the power of his description and need not give us a visible reminder. The time at which *migravit ab aure voluptas omnis ad incertos oculos et gaudia vana* had not yet come when Aeschylus wrote his work" (Ed. FRAENKEL, *op. cit.*, p. 673).

¹⁰ H. J. ROSE, *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*, "Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen", Afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks 64. 1 (*Suppl.*, *Pers.*, *Sept.*, *Prom.*), Amsterdam 1957, II (*Ag.*, *Choeph.*, *Eum.*), Amsterdam 1958, II, *ad loc.*

¹¹ Trad. di E. BONO in: Sofocle, *Edipo re. Edipo a Colono. Antigone*, Milano 1982 (mio il corsivo). All'interno dell'*Oresteia* il motivo del legame fra morte violenta ed emorragia trova riproposizione nelle *Eumenidi*, vv. 181-4, nelle minacce rivolte da Apollo alle Erinni (Apollo non porta a compimento le sue intenzioni: le Erinni obbediscono e le minacce restano tali).

Ag., v. 1389 (vd. supra, nota 4), come anche all'espressione del coro al v. 1493 = 1517 della stessa tragedia, ἀσεβῆι θανάτῳ βίον ἐκπνέων, "spirando fuori la vita a mezzo di empia morte"¹². d) La frase che il coro adopera al v. 1428 indica gli occhi, e sembra richiamare il fenomeno dell'occhio iniettato di sangue, e quindi la follia: ma d1) il τράδιτο λίπος indica sostanza grassa, oleosa, ed è male applicabile al sangue se non nella specie del sangue coagulato, quello che compare in abbondanza nella scena (cfr. v. 1512 πάχυνα, il sangue rappreso - notazione questa che non ha, beninteso, referente scenico visibile)¹³. Inoltre, d2) già lo scoliasta *ad loc.* glossa ἐπ' ὀμμάτων con ἐπὶ τοῦ προσώπου. La sineddوحة non sembra più ardita di παρειά per πρόσωπον nel citato Soph., *Ant.*, v. 1239. In Euripide, *Suppl.*, v. 286, l'espressione ἐπ' ὀμμάτων è adoperata per descrivere il gesto di Etra che si vela il capo: un gesto che nel teatro euripideo superstite è descritto alternativamente come "coprirsi gli occhi" (*El.*, v. 1221), "il capo" (*Herc. fur.*, v. 1159 ἀμφὶ κρατί), "il volto" (*Or.*, v. 468). Non è comunque indispensabile seguire l'indicazione dello scoliasta: non trova ostacolo una interpretazione letterale, per cui proprio la zona degli occhi sarebbe macchiata di sangue: questa ricostruzione trova conferma non solo nel motivo scenico-iconografico della maschera dell'accecato attestata dalla produzione tragica successiva¹⁴, ma soprattutto nella descrizione del volto, *i. e.* della maschera, delle Erinni fatta da Oreste a *Choeph.*, v. 1058 e dalla Pizia a *Eum.*, v. 54:

Choeph., v. 1058: stillano dagli occhi un sangue ributtante,
κάξ ὀμμάτων στάζουσιν αἶμα δυσφιλές

¹² È la traduzione di FRAENKEL: "Breathing out thy life by an impious death" (mio il corsivo).

¹³ Vi è un altro motivo per ritenere che il sangue sul costume e sulla maschera di Clitemestra fosse inteso come sangue denso, parzialmente rappreso: la descrizione della fuoriuscita del sangue (vv. 1388-92, citati *supra*, nota 4) segue immediatamente la sezione in cui Clitemestra istituisce il parallelo fra il terzo colpo da lei inferto e la terza libagione a Zeus Soter. Nell'*Orestea* il legame fra sangue e libagioni, entrambi bevuti dalla terra, è ricorrente (cfr. anche Ag., vv. 1395 ss.). Il liquido versato nelle libagioni è un πελανός, un liquido denso (miele, vino, acqua; anche acqua, latte: in *Choeph.*, v. 92 il termine indica le libagioni contenute nelle χοαί, oggetti di scena). Nell'*Agamennone* il πελανός è sangue, come nelle *Eumenidi*, vv. 264-5, dove le Erinni intendono ροφείν / ἐρυθρὸν ἐκ μελέων πελανόν, "sorbire / il rosso liquido delle membra" di Oreste (la traduzione è mia): si noti che "ροφείν is the everyday Attic verb for consuming thick liquids such as soups and broths" (A. H. SOMMERSTEIN, *Aeschylus. Eumenides*, Cambridge 1989, p. 128).

¹⁴ Le maschere dei ciechi Edipo (Soph. *O. r.*) e Polimestore (Eur. *Hec.*: vd. *infra*) mostravano macchie di sangue che colava dagli occhi lungo le guance.

Eum., v. 54: e dagli occhi stillano sgradevoli umori,
 ἐκ δ' ὀμμάτων λείβουσι δυσφιλῆ λίβα¹⁵.

Il passo delle *Coefore* qualifica e precisa il senso di quello delle *Eumenidi*: anche qui λίβα significa sangue. Non è necessario, come già accennato (vd. *supra*, nota 6), adottare la correzione di λίπος in λίβος ad *Ag.*, v. 1428 per evidenziare il parallelismo fra i due passi e la maschera di Clitemestra ad *Ag.* 1371 ss.¹⁶.

I due confronti interni paiono costituire un elemento di qualche rilevanza a favore dell'ipotesi della presenza del sangue sulla maschera: il loro valore non sta però solo nel confronto che consentono di istituire fra l'aspetto visivo della regina e quello del coro di Erinni; questi passi aiutano a comprendere la rilevanza scenica e drammatica dell'apparizione di Clitemestra con il viso arrossato di sangue. L'apparizione di tracce rosse sulla maschera, oltre ad aggiungere forza visuale al quadro che chiude la tragedia, annuncia e precede le disgustose tracce sul volto delle Erinni come motivo di analogia iconografica fra la regina e le tremende dee presentate come agenti della sua vendetta, ripresa scenica del tema del δεινόν precedentemente presentato da Cassandra¹⁷. Sussistono dunque forti elementi di probabilità per ritenere che la maschera di Clitemestra in questa scena sia macchiata di sangue come lo sono il suo costume, la spada¹⁸, le vesti delle sue vittime, la maschera di Agamennone, il

¹⁵ λίβα è congettura di G. BURGESS, *Aeschyli Eumenides*, London 1822, che trova fondamento nello scolio triciniano λείβουσιν αἵματηρὸν σταλαγμόν, a fronte dei trāditi δία (M) e βίαν (τ), accettata da D. L. PAGE (*Aeschyli*, cit.), A. H. SOMMERSTEIN (*Aeschylus. Eumenides*, [ed., comm.], Cambridge 1989), M. L. WEST (*op. cit.*).

¹⁶ Va notato che tale correzione fornisce un testo coerente con il sistema di riferimenti qui presentato e con il più ampio progetto drammaturgico eschileo dell' "immagine rovesciata e perversa nel suo contrario" nell'*Agamennone* - gli occhi di Clitemestra "stillano" sangue anziché lacrime per la morte del marito: la macchia di sangue sul volto di Clitemestra apparirebbe agli Anziani d'Argo proprio come una lacrima.

¹⁷ L'idea di un consapevole rapporto istituito da Eschilo fra Clitemestra e le Erinni sulla base del δεινόν è espressa da A. BETENSKY, *Aeschylus' Oresteia: the Power of Clitemestra*, «*Ramus*» 7 (1978), pp. 11-25, a p. 12. Il paragone fra Clitemestra e la Gorgone è reso esplicito nelle *Choeph.*, vv. 831-5, dove Oreste è paragonato a Perseo, uccisore di Medusa.

¹⁸ Sull'arma adoperata da Clitemestra, la spada o l'ascia, continuano ad apparire contributi (vd. ad esempio M. I. DAVIES, *Aeschylus' Clytemnestra. Sword or Axe?*, «*CQ*» 37 [1987], pp. 65-75, e A. H. SOMMERSTEIN, *Again Klytemnestra's Weapon*, «*CQ*» 39 [1989], pp. 296-301): prevalgono i sostenitori della prima ipotesi. Che Clitemestra nella scena di *Ag.*, vv. 1372 ss. brandisca la spada insanguinata (come ipotizzato da molti interpreti della scena; vd. da ultimo A. H. SOMMERSTEIN, *Aeschylean*, cit., p. 174) non è certo: vi sono invero riferimenti (cfr. i vv. 1405 s., 1520, 1529) che inducono a ricostruire un dato non esplicitamente affermato nel testo (la spada potrebbe essere visibile, ad esempio, come elemento del sanguinario *tableau*, poggiata da qualche parte, o non esservi del tutto).

drappo che copre e 'veste' il cadavere riverso nella vasca.

Si rendono ora opportune alcune considerazioni di carattere generale. È necessario escludere che il riferimento verbale al sangue non trovasse corrispondenza sulla scena: la determinazione del rapporto fra testo e messa in scena è in questo caso assai semplice. J. Dingel¹⁹ ha infatti mostrato che le macchie di sangue - sulle maschere, sulle mani e le braccia, sui costumi degli attori - vanno annoverate fra i requisiti di scena, sono elementi reali che il pubblico vedeva senza doverli immaginare sulla base della sola parola dell'attore (cosa realmente vedesse non può essere né dedotto né ipotizzato senza fare di questo uno studio sul realismo scenico). Sono spesso macchiate di sangue le mani dell'assassino²⁰, o i volti graffiati di donne in lutto²¹. Il cadavere di chi muore trafitto da una spada mostra in scena il volto macchiato per il sangue fuoriuscito dalla bocca (Agamennone, Ermone nell'*Antigone* - cfr. *supra*) o dal naso (Aiace - cfr. vv. 918 s.)²². Attestazioni di particolare importanza costituiscono l'accecamento di Edipo (*Edipo re*, vv. 1270-9)²³ e quello di Polimestore nell'*Ecuba* di Euripide²⁴: comportano infatti una modificazione della maschera in un personaggio che non muore, ma continua a agire sulla scena²⁵.

Una interpretazione dell'aspetto del personaggio di Clitemestra come portato sulla scena in rappresentazioni posteriori (vestita della nebride delle baccanti, armata della doppia ascia o di uno sgabello) è formulata in base ad alcune testimonianze vascolari da P. GHIRON-BISTAGNE, *Clytemnestre, l'épouse infidèle*, in P. GHIRON-BISTAGNE, A. MOREAU (a cura di), *Femmes fatales, «Cahiers du GITA» 8* (1994-95), Montpellier 1995, pp. 53-81.

¹⁹ *Requisit*, cit., p. 351; vd. anche utilmente il cap. IX "Blutige Masken und Kostüme" in ID., *Das Requisit*, cit., pp. 41 ss.

²⁰ Cfr. e. g. Aesch., *Choeph.*, v. 1055; Soph., *El.*, vv. 1422 s.; Eur., *El.*, vv. 1172 s. Nelle *Eumenidi* ritengo che Oreste abbia mani insanguinate all'inizio (vv. 40-45), pulite e purificate dal v. 235 (vv. 237-42; vv. 276 ss.): anche qui il dato visivo connota il cambiamento del personaggio, purificato dal μίαισμα e guarito dalla μανία. Questo caso contribuisce all'indagine in corso perché mostra, se ve ne fosse bisogno, che la presenza del sangue sulla scena dell'*Orestea* non esaurisce nello spettacolo la sua funzione, ma genera senso drammatico.

²¹ Così è nell'*Orestea* per il coro delle *Coefore*. Cfr. J. DINGEL, *Das Requisit*, cit., pp. 36-9.

²² Da queste attestazioni non sembra comunque lecito dedurre che il sangue dovesse caratterizzare tutti i morti - e moribondi - di morte violenta di cui le tragedie superstiti danno notizia (più di trenta). J. DINGEL (*Das Requisit*, cit., p. 42 nota 3) dà notizia di luoghi tragici ove si afferma più o meno esplicitamente il fatto che un cadavere non sia insanguinato (perché lavato).

²³ Analisi dei passi con riferimento all'aspetto dell'attore in J. DINGEL, *Das Requisit*, cit., p. 41. I vv. 1276-9 sono interpretati come indicazione per la presenza del sangue sulle guance della maschera e sulla barba.

²⁴ Cfr. vv. 1066 s. e 1169-1171.

²⁵ Gli studi di riferimento per queste problematiche restano quelli di O. HENSE: vd. *Der Costüm- und Maskenwechsel des Chors in der griechischen Tragödie*, «RhM» 59 (1904), pp. 170-85, e soprattutto ID., *Die Modifizierung*, cit.

Quando Edipo giunge a Colono il suo volto (la maschera) è caratterizzato in modo da denotare immediatamente il suo passato, l'accecamento cruento, con segni che Teseo riconosce a prima vista (*Edipo a Colono*, vv. 551-5)²⁶. Vi sono dunque a) casi di personaggi che *per tutta la durata del dramma* indossano maschere insanguinate, come i coreuti con le guance e il collo segnati dai graffi; ma le tragedie superstiti presentano anche b) casi di personaggi che *mutano aspetto nel corso del dramma*, entrano cioè in scena con un volto (una maschera) senza sangue, e giungono alla fine del dramma con una maschera modificata che reca la traccia *indelebile* di tragici eventi. Il secondo è il caso b1) dei corpi di Agamennone, di Emone, del cadavere di Aiace²⁷, e, b2) fra i personaggi che ricompaiono ancora in vita sulla scena, di Polimestore e di Edipo²⁸. È questo aspetto della *trasformazione* della maschera che assume rilevanza rispetto a Clitemestra: ma, prima di analizzare i motivi che inducono a ritardare l'inserimento della scena dell'*Agamennone* in questa seconda cate-

²⁶ Il carattere di *segnale* della maschera, di elemento fortemente stilizzato portatore di significati astratti e libero da istanze realistiche, si mostra in questa tragedia con grande chiarezza. La maschera di Edipo non è qui infatti una semplice maschera di τυφλός, come quella di Tiresia: il suo aspetto è spaventoso (v. 141 δεινὸς μὲν ὄραν; cfr. l'ironia dei vv. 576 s. δῶσων ἰκάνω τοῦμόν ἄθλιον δέμας / σοὶ δῶρον, οὐ σπουδαῖον εἰς ὄραν), e gli occhi vi compaiono tuttora insanguinati. Proprio la macchia attorno alle orbite e sulle palpebre (cfr. i vv. 552 e 555) consente l'immediato riconoscimento del supplice da parte di Teseo. Non è però limitato al conseguimento della riconoscibilità il senso della scelta di lasciare sul volto di Edipo per anni la traccia di sangue: nel persistere del sangue va invece identificato il connotato *simbolico* dell'immodificabilità dell'atto compiuto e della punizione. Il testo delle *Fenicie* di Euripide non contiene indicazioni sulla maschera del cieco Edipo.

²⁷ La ricostruzione dello *staging* della morte di Aiace è molto incerta, e la letteratura in proposito vasta: si vedano più di recente E. PÖHLMANN, *Bühne und Handlung im Aias des Sophokles*, «AA» 32 (1986), pp. 20-3; S. STELLUTO, *La visualizzazione scenica dell'"Aiace" di Sofocle*, «CivClassCrist» 11 (1990), pp. 33-64; L. POLACCO, *Problemi di scenografia nell'"Aiace" di Sofocle*, «NumAntCl» 19 (1990), pp. 77-97; V. DI BENEDETTO-E. MEDDA, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997, pp. 103-5 e 114-5.

²⁸ Una distinzione simile a quella qui operata è effettuata da J. DINGEL, *Das Requisit*, cit., pp. 36 s., riguardo ai costumi dei personaggi in lutto, fra "Trauerhabitus beim ersten Auftritt" e "Trauerhabitus nach Kostümwechsel". La puntuale indagine di Dingel offre l'occasione di constatare la singolarità dei dati qui riportati rispetto a quanto normalmente verificabile. Se per quanto riguarda i costumi luttuosi indossati in seguito a cambiamento di costume possediamo infatti una dubbia attestazione per Eschilo (*Atossa* nei *Pers.*), una per Sofocle (*Aiace* nella tragedia omonima), e tre per Euripide (*Admeto* e servi nell'*Alcesti*, *Elena* nell'*Elena*, *Antigone* nelle *Fenicie*), i dati qui offerti comprovano un'intenso interesse di Sofocle (*Antigone*, *Aiace*, *Edipo*) a fronte dell'unica attestazione eschilea dell'*Agamennone* e dell'unica attestazione euripidea dell'*Ecuba*. Non sfuggirà quanto rilevanti siano questi dati: in particolare l'isolamento della ricorrenza in Euripide, poeta di cui rimane un numero di tragedie tanto superiore a quello degli altri tragici, fa pensare a un elemento di differenziazione e articolazione molto significativo.

goria, ricavando anzi per tale occorrenza una sottocategoria affatto speciale, è utile soffermarsi brevemente sul carattere e il significato generale di tale mezzo scenico. Morte e accecamento (di cui è specie la follia) costituiscono i più forti segni drammatici dell'agire umano e divino, la rappresentazione visibile del compimento dell'azione tragica²⁹. L'accecamento costituisce, dal punto di vista drammatico, una morte amplificata, dal momento che è al tempo stesso destino ineluttabile, cioè morte, e vita, in quantità sufficiente a garantire la possibilità del lamento, la sopravvivenza del personaggio come tale. La rilevanza drammatica dell'atto dell'accecamento è resa evidente proprio dal fatto che esso modifica la maschera, cioè l'immodificabile, e introduce quello che non può essere considerato un incongruo elemento di realismo all'interno di un sistema comunicativo altamente formalizzato: la maschera insanguinata, come la maschera priva di sangue, non è un semplice segno, una convenzione fra tante: è anche, sempre, un simbolo. Nella modificazione della maschera è contenuta la nozione dell'incancellabilità dell'atto.

Alquanto differente è il caso della modificazione del solo costume nel corso del dramma, che pare implicare meno forti connotazioni simboliche. Il teatro eschileo superstite presenta numerosi casi: insieme ai personaggi che si spogliano di parte del loro costume nell'andare incontro alla morte, come Agamennone e Cassandra nell'*Agamennone* e Clitemestra nelle *Coefore*³⁰, si

²⁹ Al termine dell'*Antigone*, tragedia che si chiude su tre cadaveri, Creonte, causa della carneficina, si meraviglia della singolare punizione che a lui tocca, la sopravvivenza: "Ahimé, rabbrivisco di terrore. / Perché, perché nessuno / ancora m'ha cacciato / una spada a due tagli in mezzo al petto? / Ah soffro. Sono immerso / in un mare infinito di dolore" (*Ant.*, vv. 1306-11, nella citata trad. di E. BONO). Si tratta forse di un lamento non privo di una sfumatura autoreferenziale riguardante la singolare specie della punizione che tocca al personaggio tragico, condannato non a morire ma a sopravvivere con la sua colpa.

³⁰ Alcuni studiosi (O. TAPLIN, *Greek Tragedy in Action*, London 1985², p. 61; J. M. WALTON, *Greek Theatre Practice*, Westport 1980, p. 191) hanno preso posizione contro l'interpretazione corrente di *Choeph.*, vv. 896 ss., che prevede che l'attore che interpreta Clitemestra si denudi il petto, mostrando a Oreste un seno di madre (per la scena, e i possibili paralleli, vd. G. DEVEREUX, *Dreams in Greek Tragedy. An Ethno-Psycho-Analytical Study*, Oxford 1976, pp. 207-11; N. LORRAUX, *Matrem nudam: quelques versions grecques*, «*EdT*» 11 [1986], pp. 90-102). Quanto queste obiezioni debbano a un supposto senso di ἀπρέπεια che la scena ispirerebbe ha evidenziato efficacemente A. H. SOMMERSTEIN, *Notes on the Oresteia*, «*BICS*» 27 (1980), pp. 63-75: più complesso è invece il problema tecnico creato dal fatto che la tragedia impiegava esclusivamente attori maschi. La soluzione proposta dai sostenitori di una ricostruzione "economica" (un semplice gesto), pur rendendosi consigliabile per la sua semplicità di realizzazione, non rende ragione delle possibili citazioni euripidee della scena (*Eur., Or.*, vv. 527 e 841: vd. T. G. TUCKER, *The Choephoroi of Aeschylus*, Cambridge 1901, p. 199 e cfr. anche A. H. SOMMERSTEIN, *Notes*, cit., p. 74, nota 32), e inoltre distrugge una importante linea di rappresentazione visuale che percorre

può far cenno alla vestizione di Eteocle nei *Sette a Tebe*³¹, al travestimento di Oreste e Pilade nelle *Coefore*, alla sovrapposizione di manti purpurei alle nere vesti delle Erinni nelle *Eumenidi*³².

La maschera di Clitemestra nell'*Agamennone*, vv. 1372 ss., è macchiata di sangue, come anche il costume: la sua fisionomia è alterata come le sue parole,

la trilogia, evidenziata da R. DREW GRIFFITH (*Disrobing in the Oresteia*, «CQ» 38 [1988], pp. 552-54): nel corso dell'*Oresteia* quasi tutti i personaggi che si avviano a morire, consapevoli o no, compiono in scena un atto di grande rilevanza visuale e scenica, spogliandosi di parte del costume prima di varcare la soglia della *skéné*. Agamennone si fa togliere i calzari (*Ag.*, vv. 944-5); Cassandra getta a terra e calpesta gli accessori del suo costume che la identificano come profetessa: σκήπτρα καὶ μαντεῖα περὶ δέρη στέφη (v. 1265), e pare che si spogli anche di parte del costume (vv. 1269 s., Ἀπόλλων αὐτὸς ἐκδύων ἐμὲ / χρηστηρίαν ἐσθῆτ': cfr. FRAENKEL, *Agamemnon*, cit., p. 584 [ad 1264 s.]); Clitemestra si scopre il seno. Non è fuori luogo, all'interno di un progetto di decifrazione drammatica dell'azione scenica, il riferimento fatto da DREW GRIFFITH (*art. cit.*, p. 552 e nota 8) al sacrificio di Ifigenia evocato nella parodo dell'*Agamennone* con riferimento a crocee vesti che cadono al suolo (v. 239), vesti cariche di significato cultuale, né la notazione riferita al fatto che alla fine delle *Eumenidi* si assiste a un cambiamento nel costume delle Erinni che consiste nell'aggiunta, e non nella sottrazione, di un elemento del costume. Lo studioso identifica (pp. 553-4) in ognuno di questi atti un elemento di forte senso drammatico: Cassandra perde la capacità profetica, Ifigenia la maritabilità, Agamennone il proprio potere, Clitemestra la propria natura mascolina. Il caso della morte di Egisto è l'unico che fa eccezione. Accettare la semplice ricostruzione alternativa proposta per *Choeph.*, vv. 896 ss., che fa della parola un sostituto e non un complemento dell'azione, significa rendere iriconoscibile questo progetto scenico carico di senso drammatico. Bisogna notare in margine alla riflessione qui proposta che l'uso del denudamento come strumento di comunicazione drammatica e/o scenica non è confinato all'*Oresteia*, né al solo Eschilo, come mostra l'abbondanza di 'scene di rivelazione' e 'scene di denudamento' nelle tragedie di Sofocle (cfr. *Trach.*, vv. 71 ss.; *Aj.*, vv. 66 ss., 344 ss., 1003 ss. (cfr. vv. 915 ss.); *Ant.*, vv. 806 ss.; *Oed. r.*, vv. 1295 ss.), e la rilevanza del tema scenico delle vesti nei *Persiani* (cfr. ad esempio i vv. 199, 468-70, 909, 1030, 832-6, 1017).

Solo una idea-guida (o un preconcetto) sul livello di realismo scenico può consentire di immaginare questa scena. Fra le due soluzioni estreme a) di un seno realisticamente rappresentato (ipotesi che può trovare un supporto invero molto debole nelle notizie tarde riguardanti le imbottiture usate dagli attori sotto i costumi: in A. W. PICKARD-CAMBRIDGE, *Le feste drammatiche di Atene*, Firenze 1996 [*The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1988²], p. 280, si trova notizia critica delle fonti) e b) di un veritiero eppure antirealistico petto virile esposto a significare un seno materno vi sono diverse e forse infinite possibilità intermedie fra le quali scegliere, tutte egualmente plausibili e al momento indimostrabili.

³¹ Negata da O. TAPLIN, *The Stagecraft*, cit., la scena della vestizione delle armi in *Sept.*, vv. 675-711 è stata di recente riaffermata con intelligenza da A. H. SOMMERSTEIN, *Aeschylean*, cit., pp. 107-9.

³² Di grande rilevanza per la comprensione della potente semplicità della drammaturgia eschilea è il fatto che alcuni di questi cambi di costume avvengano in scena, sotto gli occhi del pubblico.

così diverse da quelle pronunciate nella prima parte del dramma. *Questa alterazione non è definitiva*. Il congegno a orologeria della composizione trilogica consente di fare ricomparire in scena nelle *Coefore* lo stesso volto di regina - la stessa maschera - che aveva interpretato la prima parte dell'*Agamennone*, con costume e maschera ripuliti dalle scandalose macchie di sangue. L'attore che interpreta il personaggio di Clitemestra ha dunque bisogno di due costumi, uno senza macchia (che indossa come fedele sposa del re nell'*Agamennone* e, nelle *Coefore*, come regina della città di Argo) e uno insanguinato da indossare prima come assassina (Ag.), poi come assassinata (*Choeph.*), e infine, nelle *Eumenidi*, come Spettro - quando compare in scena e dice

v. 103 Guarda, con il tuo cuore, queste mie ferite³³.

Bisogna notare che *l'uso dei due costumi è intercalato*, che vi è cioè bisogno di tre cambi di costume, come già notato da A. H. Sommerstein³⁴. Bisogna dunque ipotizzare *due* completi di scena - costume più maschera - per Clitemestra nell'*Orestea*. L'attore indossò con i due diversi costumi *due* maschere, con molteplici passaggi da un completo all'altro: al v. 1372 dell'*Agamennone* appare in scena dopo essere passato dal corredo *standard* a quello insanguinato, riappare poi nelle *Coefore* indossando di nuovo costume e maschera normale, che verso la fine sostituirà ancora con il *set* macchiato di sangue: Clitemestra ostenta ora finalmente nel contesto appropriato la *mise* della morta di morte violenta, quella di Aiace, di Emone, dello stesso Aga-

³³ ὄρα δὲ πληγὰς τάσδε καρδίᾳ σέθεν (trad. M. P. PATTONI in Eschilo, *Orestea*, cit.).

³⁴ *Aeschylean*, cit. p. 222 (senza riferimento alla maschera).

Contare i cambi di costume è compito interessante ma assai difficile date alcune peculiarità della esecuzione dei drammi attici (ripartizione di tutte le parti fra tre soli attori, con eccezioni quasi inesistenti), oltre alla scarsità di informazioni in nostro possesso. All'attore si sostituiva forse in alcune occasioni una comparsa, o un fantoccio; nel nostro caso, l'attore di Clitemestra può aver dovuto cambiare costume altre volte per impersonare gli altri ruoli a lui eventualmente affidati. Tale possibilità, pressoché nulla nell'*Agamennone*, è quasi una certezza per le *Coefore* e le *Eumenidi*. Al problema della suddivisione delle parti nella tetralogia dell'*Orestea* non si può qui dedicare l'attenzione necessaria: si fornisce qui una proposta di ripartizione che verrà argomentata in altra sede.

Ag.: A, Clitemestra; B, Agamennone-Egisto; C, *Sentinella-Araldo-Cassandra*;

Choeph.: A, Clitemestra-Elettra-Nutrice; B, Oreste-Egisto; C, Pilade-Servo;

Eum.: A, Clitemestra-Pizia-Atena; B, Oreste; C, Apollo;

Proteo: A, *Idotea*; B, *Menelao*; C, *Proteo*.

Per *Idotea* cfr. S. L. RADT (a cura di), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. III. *Aeschylus*, Göttingen 1985: fr. 212 R, e *schol.* Hom. δ 366. Il corsivo indica personaggi che possono essere affidati altrettanto bene a due dei tre attori, o a tutti e tre. Le indicazioni A, B, C non sottintendono una gerarchia fra gli attori, che si ritiene inesistente nella fase della storia del dramma attico testimoniata dalle tragedie di Eschilo.

mennone, che ella aveva già vestito con un effetto di scandalo scenico nella sua prima apparizione come assassina, non come vittima. La medesima maschera, il medesimo costume³⁵ ricompaiono indosso all'inaspettato Spettro delle *Eumenidi*, che giunge a chiudere un ciclo visuale di notevole forza, in armonia con la struttura generale delle immagini nella trilogia:

- a) *Ag.*, vv. 1372 ss.: Clitemestra, viva e trionfatrice, appare in scena con gli inaspettati e scandalosi contrassegni della morte violenta.
- b) *Choeph.*, vv. 973 ss.: sul cadavere della regina ricompaiono le tracce di sangue, ora nel contesto atteso e consueto. Lo scandalo scenico è ricomposto.
- c) *Eum.*, vv. 94 ss.: Clitemestra ricompare, scenicamente viva anche dopo la sua morte, a rinnovare lo scandalo.

La terza apparizione ripropone in qualche modo i contenuti della prima, nel senso di un ambiguo ruolo mediano fra vita e morte, in cui la simbologia di costume e maschera contraddice la realtà scenica che mostra un personaggio vivo. Lo scandalo scenico è non solo rinnovato, ma amplificato: la inaspettata riapparizione di un personaggio che era stato annullato da una morte pubblica (prova scenica dell'atto è la presentazione dei cadaveri al pubblico) all'interno di un contesto sacrale denotato dalla ambientazione delfica e dal personaggio ieratico della Pizia costituisce mezzo espressivo volto a significare l'enormità dell'atto compiuto e l'oscuro potere delle forze che esso ha scatenato. La trionfante Clitemestra dell'*Agamennone*, grondante sangue, si era definita ἀλάστωρ *en travesti*, o meglio medium del demone vendicatore che si era impadronita del suo involucro, della sua maschera (vv. 1497 ss.): il pubblico delle *Eumenidi* ha diretta esperienza di ciò, vede una semplice metafora trasformarsi nella realtà scenica di un essere recalcitrante rispetto al suo destino tragico³⁶.

³⁵ A. H. SOMMERSTEIN, *Aeschylean*, cit., p. 226, ritiene che a rappresentare le ferite vi fossero non solo macchie di sangue ma anche lacerazioni nel costume: cfr. p. 174, "trafitto da tre ferite" (di Agamennone). Anche in questo caso l'opzione a favore di una scelta realistica o antirealistica di rappresentazione visuale può difficilmente contare su dati certi, o su indizi fededegni.

³⁶ Una lettura autoreferenziale di questa apparizione consente di identificare nella comparsa dello Spettro una sorta di ribellione al più tragico dei destini che i personaggi drammatici subiscono, quello dell'inevitabile uscita di scena. La ricomparsa di Clitemestra come un *Jack in the*

Il ricorso a un duplice *set* di costumi per Clitemestra evidenzia un aspetto della tecnica drammatica di Eschilo messo in luce con particolare forza da O. Taplin nel suo studio sul dominio della soglia della *skéné* da parte della regina nell'*Agamennone*³⁷. In entrambi i casi è identificabile l'adozione o l'invenzione di un modulo scenico di grande impatto visivo: in entrambi i casi (e in molti altri nel teatro eschileo superstite) l'espedito scenico adottato non è fine a se stesso, ma trasmette contenuti drammatici di prima importanza. L'analisi di singoli problemi consente quindi di ricostruire un quadro coerente con l'idea generale di una poetica che si impone mediante lo *choc* del pubblico affermata già dall'autore della *Vita* (fr. A1 Radt, § 7): (Αἰσχύλος) ταῖς τε γὰρ ὄψεσι καὶ τοῖς μύθοις πρὸς ἔκπληξιν τερατώδη μᾶλλον ἢ πρὸς ἀπάτην κέχρηται. È una corrispondenza rilevante, in cui si può identificare un criterio-guida per nuove ricerche sui molti aspetti del teatro di Eschilo che rimangono problematici.

box è un buon esempio del superiore *status* del personaggio, che gode di un più libero rapporto con la *condition dramatique* (che per i personaggi del dramma corrisponde a quello che la *condition humaine* è per gli uomini).

³⁷ O. TAPLIN, *The Stagecraft*, cit., pp. 299 s., 306 ss., 322 ss.