



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*Tragedia antica e dramma moderno: il personaggio di Oreste tra  
Eschilo e Sartre.*

Relatore  
Prof.ssa Caterina Barone  
Correlatore  
Prof. Francesco Puccio

Laureando  
Martina Frassine  
n° matr. 1177687/ LMFIM

Anno Accademico 2019/ 2020

## INDICE

Introduzione	2
Capitolo I	7
1.1 Eschilo: vita e contesto storico	7
1.2 Brevi cenni sulla drammaturgia eschilea	16
Capitolo II	30
2.1 Le <i>Coefore</i> : tradizione del testo e messa in scena	30
2.2 Per una lettura delle <i>Coefore</i>	33
Capitolo III	59
3.1 La ricezione dell' <i>Orestea</i> nel Novecento	59
3.2 Jean Paul Sartre tra filosofia e letteratura: l'esperienza de <i>Le mosche</i>	68
Conclusioni	119
Bibliografia	122

## INTRODUZIONE

«La libertà non è star sopra un albero, libertà è partecipazione»,<sup>1</sup> cantava Giorgio Gaber, in una canzone del 1973. Esattamente trent'anni prima, al Théâtre de la Cité di Parigi venivano rappresentate *Le mosche* di Jean Paul Sartre, particolare riscrittura della tragedia *Coefore* di Eschilo. È in scena il dramma della libertà, talora ostacolata, della popolazione francese e, in fondo, dell'umanità tutta, in un periodo di tirannia, quale è il 1940. La canzone di Gaber, distante tre decenni da quanto poteva avvenire nella Parigi di Sartre, è un espediente per avvicinarsi, con un poco di disincanto e mai troppa pesantezza, all'oggetto di questa ricerca.

Certamente, e consapevolmente, il dramma *Le mosche* flette verso orizzonti di pensiero ben lontani da quelli esposti da Eschilo nelle *Coefore*. «Inutile de dire que Sartre a profondément modifié la structure et la signification de l'action, ne gardant le cadre traditionnel que de manière tout à fait extérieure»,<sup>2</sup> conferma Lucien Goldmann. Ciononostante, questo studio intende ricercare, attraverso l'analisi comparata delle *Coefore* e de *Le mosche*, le diverse modalità con cui un mito classico può essere declinato, osservando talora le differenze, talaltra le assonanze, tra il modello greco e la riscrittura moderna.

Il contesto storico in cui Eschilo si trova a comporre la trilogia dell'*Oresteia*, nella quale è contenuta la tragedia *Coefore*, vede la recente conclusione delle Guerre Persiane, e, al contempo, inizia ad intuire la possibilità di un'imminente guerra intestina. Sicché con l'*Oresteia*, Eschilo cerca di ricostruire un insieme di valori che andava disperdendosi e dunque propone tre tragedie, che culminano in una sorta di pacificazione in cui, in fondo, è ancora tutto nelle mani di un dio. L'epopea di Oreste, lungi dall'essere un *chemin de la liberté*, come molto più tardi avrebbe voluto Sartre, mantiene in sé molti caratteri tipici della cultura arcaica. Nella prima sezione di questa ricerca è stato dedicato ampio spazio all'analisi del testo delle *Coefore*, poiché esso è servito da preambolo per la comparazione con il dramma di Sartre. Emergono dalle

---

<sup>1</sup> Il verso è tratto dalla canzone *La libertà*, contenuto nell'album *Far finta di esser sani*.

<sup>2</sup> Goldmann 1970, p. 14.

*Coefore* numerose riflessioni su temi cari ad Eschilo, quali la religione, la giustizia, il destino umano e la volontà divina, il potere, la ricchezza e, non ultimo, l'ancestrale legame di sangue che trattiene, come un laccio, la famiglia degli Atridi. Sulla scorta del corredo critico al testo e alla drammaturgia di Eschilo, è stata tratteggiata una sintesi delle principali tematiche che si ritrovano nelle *Coefore*, cercando, via via, di avvicinarsi il più possibile alla comparazione con la rivisitazione proposta da Sartre.

Questo lavoro iniziale è stato funzionale per la scrittura dei capitoli successivi, nei quali si sono osservati più da vicino la ricezione dell'*Oresteia* nel Novecento, il contesto storico in cui si colloca Sartre, all'interno di un più ampio panorama filosofico e politico, e, infine, la rielaborazione de *Le mosche*.

L'interrogativo di fondo che muove la seguente ricerca e che ha portato alla scelta di comparare questi due testi, tanto distanti fra loro, è che cosa lo scrittore moderno possa attingere da un autore più antico, e in quale maniera questi, seppure spinto ad una qualche forma di restituzione, lo trasmetterà al lettore contemporaneo. E ancora, il pubblico odierno saprà riconoscere, fra le pieghe di questo dramma in tre atti, la medesima persuasione che, all'incalzare di ogni stasimo, si offriva allo spettatore ateniese durante le feste in onore di Dioniso?

Si tratta, tuttavia, del generale, ma mai generico, quesito che si pone lo studioso di fronte a una riscrittura moderna di una tragedia greca. Poiché ciò non può bastare come movente per una ricerca, è opportuno proseguire sulla strada degli interrogativi e domandarsi: perché, fra le molte tragedie, proprio l'*Oresteia*? E ancora, perché, in controtendenza, scegliere le *Coefore*, a discapito di un più completo *Agamennone* o delle più politicizzate *Eumenidi*? È a questo punto che il presente studio prende forma.

La risposta ai suddetti quesiti è da rintracciarsi in un'analisi storica, tanto della parte di V secolo che interessa Eschilo, quanto degli anni relativi al primo Novecento, nei quali si forma il giovane Sartre. Molte epoche si sono appropriate del modello classico quale termine di paragone, ma è di certo il Novecento, con la crisi culturale, politica e sociale che da esso deriva, il secolo nel quale maggiormente gli scrittori hanno rivolto il proprio sguardo verso la tragedia greca.

Tuttavia, la motivazione storica, seppure valida, non soddisfa pienamente. La scelta de *Le mosche* è estremamente peculiare, poiché in essa Sartre, non solo lancia un grido d'allarme alla popolazione francese, ma, soprattutto, riversa, nel susseguirsi dei tre atti, la particolare concezione dell'uomo tipica della filosofia esistenzialista. Presentare lo studio de *Le Mosche* solo come un *J'accuse* contro il moderno Egisto, ossia il generale Petain, risulterebbe riduttivo. La riscrittura di Sartre è parte di quella letteratura filosofica, in cui la riflessione teoretica desidera farsi realtà. Per questo motivo, la scelta ricade sulle *Coefore* e non, a dispetto della comune tendenza, sull'intera trilogia. È all'interno del capitolo relativo alla ricezione dell'*Oresteia* nel Novecento che trovano risposta i quesiti riguardanti la scelta di rielaborare unicamente la "tragedia di mezzo". Le *Coefore*, analizzate nel secondo capitolo, fanno da *pendant* all'intero lavoro di ricerca, ogniquale volta le tematiche, emerse dall'esame del testo di Eschilo, riaffiorano nel dramma di Sartre. Il secondo capitolo ha in quel τί δράσω;<sup>3</sup> il proprio punto focale. Lo spirito dell'Attica entra in crisi con l'interrogativo: "che cosa devo fare?"<sup>4</sup> poiché esso è, in sintesi, il quesito che sta all'origine della tragedia e del dubbio che ne consegue, cui l'uomo si rifà.<sup>5</sup> Cosicché i generi puri, con la pretesa di un'interpretazione univoca della realtà, non sono più possibili. A partire da questo strappo, prende avvio il dramma *Le mosche*.

Cosa dice Sartre in più, o in meno, di Eschilo? La comparazione dei due testi, e dunque il terzo ed ultimo capitolo, si dirige in questa direzione. Tuttavia, nel darsi ad una lettura parallela delle due tragedie, questo atteggiamento è risultato erroneo e, forse, poco cosciente. Avvicinandosi con sincerità a questi due autori, che rimangono pur sempre cittadini del proprio tempo, è parso più corretto domandarsi: in quale maniera è possibile esprimere il medesimo messaggio, modulandolo diversamente, nel V secolo e nel XX secolo? Sicché né il primo deve risultare essere da meno del secondo, né il secondo deve risultare essere di più. L'impressione, inizialmente, è stata quella di voler collocare i due autori sui diversi gradini di un ipotetico podio, quasi si trattasse di una

---

<sup>3</sup> Eschilo, *Coefore*, v. 899: Πυλάδῃ, τί δράσω; «Pilade che cosa devo fare?», in Di Benedetto 1995, p. 448.

<sup>4</sup> Snell 1969, p. 45.

<sup>5</sup> Goldhill 1992, p.51: «asks what becomes the archetypal tragic question, the archetypal sign of doubt and confusion: "What am I to do?"».

competizione. Nello svolgersi della tesi, tuttavia, questo atteggiamento si è dimostrato imprudente. Allora, ci si è accostati alla comparazione non già con il desiderio di determinare chi e in quale modo offrisse di più al lettore, ma con la volontà di individuare le variazioni con cui un identico messaggio può essere trasmesso.

Ciononostante, il giudizio di questo elaborato, che desidera l'imparzialità, rimane coinvolto nel proprio presente, il quale è un tempo assai più vicino a Sartre che ad Eschilo. Con ciò non s'intende avvalorare un autore a discapito di un altro, bensì confessare che l'animo di un lettore moderno comprende, con maggiore facilità, le riflessioni di un autore cronologicamente a lui più vicino.

Se la tragedia delle *Coefore*, come osservava Vittorio Citti,<sup>6</sup> si apre con toni assolutamente liturgici e se si orienta gradatamente verso un fronte di pensiero nel quale unico conforto è offerto dalla divinità, la variazione operata da Sartre esige di eliminare ogni residuo religioso a favore di una componente, definitivamente, filosofica. Da qui si introduce lo studio relativo al ruolo del moderno Pilade, ossia il Pedagogo di Oreste. Figura ampiamente discussa nel terzo capitolo, interpreterà la filosofia, nel tentativo di instradare Oreste verso fini migliori che uccidere la propria madre. Il personaggio di Giove, innovativo rispetto al modello greco di Eschilo, fungerà da controparte nei dibattiti di pensiero formulati prima da Egisto, e poi da Oreste. Gli altri personaggi, a partire da Elettra, svolgono funzioni di secondo piano. Molto manca, ad esempio, della poetica di Eschilo relativa alla famosa scena in cui Clitennestra scopre il seno al figlio. Il Coro è pressoché assente, mentre le Erinni, presentate sotto forma di mosche, sono in scena fin dall'esordio del primo atto.

Esaminate e scandagliate le differenze, sul piano strutturale ed argomentativo, il presente studio mira a ricercare quali possano essere le analogie, in modo tale da sciogliere gli interrogativi *supra scripti*. Sicché, raccogliere le somiglianze disseminate nel dramma di Sartre appare un lavoro estremamente arduo, poiché, come la critica a lui coeva sottolineò, il testo greco risulta essere esteticamente ristrutturato *ex novo*.

Se è vero che Eschilo con quel τί δράσω; faceva principiare la crisi del soggetto, ponendolo nella condizione sfumata del dubbio, allora, potrebbe essere altrettanto vero

---

<sup>6</sup> Citti 1962.

che Sartre riprenda esattamente da quel medesimo punto. In un mondo che non conosce il dubbio, persiste per l'uomo la possibilità di trovare un rifugio, poiché in tale universo il divino possiede un'esistenza certa, indipendente.

In Eschilo questo mondo divino si avvia verso la sfumatura, assumendo venature differenti rispetto al mondo omerico, in Sartre, a maggior ragione, viene eliminato definitivamente. L'atteggiamento dei due autori nei confronti della religione è differente, poiché differente è il loro tempo; tuttavia, entrambi muovono le pedine della tragedia di Oreste anelando alla libertà non solo del medesimo personaggio, ma delle città di Argo e di Parigi. Cosicché, il messaggio auspicato risulta essere lo stesso, con l'unico scarto che il primo nasce e si completa sotto il cielo della religione, il secondo della filosofia.

## CAPITOLO I

### 1.1 Eschilo: vita e contesto storico

Si possiedono poche informazioni sulla vita di Eschilo. Per la maggior parte provengono dall'anonimo *Αἰσχύλος βίος* conservato insieme alle tragedie in alcuni manoscritti.<sup>7</sup> Le notizie che si trovano in questa biografia vengono integrate sia dalle indicazioni contenute nel lessico bizantino *Suda* sotto la voce di Eschilo, sia da alcuni riferimenti cronologici fissati nel *Marmor Parium*.<sup>8</sup>

Esaminando queste diverse fonti, si può affermare che Eschilo sia nato nel 525 a.C. a Eleusi, luogo di culto misterico di Demetra e Core. La sua giovinezza coincide con il passaggio dalla tirannia di Pisistrato alla costituzione democratica fondata sulle riforme di Clistene. Durante le guerre persiane, Eschilo prese parte ad alcune fra le più significative campagne militari ateniesi. Combatté a Maratona nel 490 a.C. con il fratello maggiore, Cinegiro, il quale, ci racconta Erodoto,<sup>9</sup> cadde in battaglia. A Salamina, nel 480 a.C., si arruolò con il fratello minore, Aminia. Infine sappiamo che partecipò alla battaglia di Platea del 479 a.C.

La più antica tragedia in nostro possesso è i *Persiani*, risalente al 472 a.C. ossia quando Eschilo aveva quasi cinquantatré anni; di conseguenza conosciamo poco della sua produzione giovanile. Il *Marmor Parium* registra la sua prima vittoria in un agone poetico nel 484 a.C., tuttavia sappiamo che iniziò a partecipare agli agoni drammatici ben prima, vale a dire nel 499 o 498 a.C. La *Vita* gli attribuisce numerose vittorie nelle gare drammatiche, e in certi casi le sue opere continuarono a vincere anche dopo la sua

---

<sup>7</sup> Laur. Med. 32, 9.

<sup>8</sup> Con questo nome si designa una cronaca greca conservata in parte di due frammenti di lapide trovati nell'isola di Paro, donde il nome. Il primo frammento di maggiore estensione comprende in novantatré linee, con molte lacune, fatti del mito e della storia dal 1581 al 355-354 a.C. Esso fu portato in Inghilterra nel 1627 per incarico del conte T. di Arundel e fu pubblicato l'anno successivo da John Selnden in un volume di *Monumenta Arundelliana* (Londra 1628). Il secondo frammento di trentatré linee va dal 336-335 al 299-298 a.C. ed è stato scoperto nel 18997 e subito pubblicato nelle *Atenische Mittheilungen* (XXII, 1897, p. 183 sgg.) da M. K. Krispi e A. Wilhelm.

<sup>9</sup> Erodoto, *Storie*, VI, 114: τοῦτο δὲ Κυνέγειρος ὁ Εὐφορίωνος ἐνθαῦτα ἐπιλαμβανόμενος τῶν ἀφλάστων νεός, τὴν χεῖρα ἀπο-κοπεῖς πελέκει πίπτει, τοῦτο δὲ ἄλλοι Ἀθηναίων πολλοὶ τε καὶ ὄνομαστοί, «inoltre Cinegiro, figlio di Euforione, mentre afferrava gli aplustri di una nave cade, colpito alla mano con una scure, e infine molti e famosi altri ateniesi», in D'Accini 1951, p. 602.



morte. Il poeta concluse la propria esistenza a Gela, in Sicilia. Non si possiedono notizie molto precise riguardo i viaggi che Eschilo effettuò sull'isola alla corte di Ierone di Siracusa. Un primo viaggio potrebbe coincidere con la fondazione della città di Etna da parte di Ierone nel 476-475 a.C. In questa occasione Eschilo avrebbe composto una tragedia di nome *Etnee*. Inoltre Ierone invitò Eschilo a replicare la messa in scena dei *Persiani* presso la sua corte, quindi presumibilmente fece un secondo viaggio verso la Sicilia sicuramente dopo il 472 a.C. Non è accertato tuttavia che si tratti di due viaggi distinti, potrebbe aver raggiunto la Sicilia una sola volta ed aver rappresentato sia le *Etnee* che i *Persiani*. Il poeta tornò certamente nell'isola dopo la prima rappresentazione dell'*Oresteia*, nel 458 a.C. e vi restò fino alla morte, avvenuta a Gela nel 456 a.C. Si è cercato di analizzare i motivi che potrebbero aver portato Eschilo ad allontanarsi definitivamente da Atene. Aristofane nelle *Rane* allude a un'incomprensione con il pubblico ateniese.<sup>10</sup> Tuttavia la testimonianza del commediografo è poco attendibile. È stato rinvenuto l'elogio funebre di Eschilo e i critici moderni ritengono che non sia di mano del poeta stesso,<sup>11</sup> ma si tratti di una falsificazione di età ellenistica; ciononostante rimane ugualmente importante poiché in esso si trova anteposta la gloria militare alla gloria poetica. Non vi è infatti alcuna menzione delle opere tragiche, mentre invece è chiaramente ricordata la sua partecipazione alla battaglia di Maratona.

Come si è detto, Eschilo nacque ad Eleusi. Questo centro, in un primo tempo indipendente, passò sotto il dominio ateniese sicuramente nel VI secolo e forse già sul

---

<sup>10</sup> Aristofane, *Rane*, v. 807: Οὔτε γὰρ Ἀθηναίοισι συνέβαιν' Αἰσχύλος «Eschilo non andava d'accordo con gli Ateniesi», in Paduano 2002, p. 131.

<sup>11</sup> La *Vita* riporta il seguente necrologio apposto sulla tomba di Eschilo a Gela: «Questo sepolcro ricopre Eschilo, figlio di Euforione, morto a Gela fecondo di messi. Il suo strenuo coraggio possono dimostrare il bosco di Maratona e il Medo dalla lunga chioma, che ne fecero esperienza», in Di Benedetto 1995, p. 197

calare del VII.<sup>12</sup> Anche i santuari delle due dee e i misteri<sup>13</sup> che vi si svolgevano subirono il controllo di Atene. I misteri furono fondati da Demetra,<sup>14</sup> la quale alla ricerca della figlia, si fermò a Eleusi dal re Celeo.

Eschilo doveva conoscere profondamente le tradizioni mistiche del suo paese natio, si può ricordare il passo ciceroniano delle *Tusculanae disputationes* in cui si legge: «era pitagorico oltre che poeta».<sup>15</sup> Secondo una tradizione, alcuni dei costumi ideati da Eschilo furono utilizzati dai sacerdoti di Eleusi. Sembrerebbe più probabile il contrario, ossia che sia stato Eschilo ad ispirarsi ai sacerdoti. Si deve inoltre ricordare che in quel periodo si stava provvedendo alla riorganizzazione sia dei Misteri Eleusini sia delle Grandi Dionisie, dunque si può ipotizzare un reciproco scambio di idee.<sup>16</sup>

Per quanto riguarda la produzione teatrale di Eschilo, la *Suda* conta novanta opere, di cui noi conosciamo un'ottantina di titoli. Solo sette, però, sono i drammi a noi pervenuti. In ordine: i *Persiani* (472 a.C.), i *Sette contro Tebe* (467 a.C.), le *Supplici* (databili agli anni sessanta del V sec. a.C.), la trilogia dell'*Oresteia* (458 a.C.), il *Prometeo incatenato* (la datazione è incerta).

---

<sup>12</sup> Cfr. Zaidman, Schmitt-Pantel 2004, p. 117.

<sup>13</sup> Cfr. Burkert 1977, in Arrigoni 2003, pp. 512-518. I Misteri di Eleusi sono il culto greco meglio documentato. Il ritrovamento della figlia da parte della madre Demetra è solo un “travestimento” di ciò che realmente accadeva nel santuario. L'iniziazione era un atto individuale al quale partecipava la maggior parte degli ateniesi, ma non necessariamente tutti. Il primo atto consisteva nel sacrificio di un piccolo maiale. Il mito associa l'uccisione del maiale allo sprofondare di Kóre nella terra. Successivamente vi era il momento della purificazione. Demetra sedeva su uno sgabello e si copriva il capo con un velo. La vera e propria festa misterica aveva luogo nel mese di Boedromione con una processione da Atene a Eleusi. Durante la processione viene indicato il nome di Iacco, forse riferito a Demetra, forse epiteto di Dioniso. Nella sala dei misteri vi era completa oscurità, mentre i sacerdoti usufruivano la luce di alcune fiaccole. Non vi sono fonti certe, sembra che Demetra immerga nel fuoco il figlio del re di Eleusi, poiché voleva renderlo immortale. Tuttavia la madre del piccolo neonato credette che volesse ucciderlo. Si allude alla divinizzazione attraverso il fuoco. L'iniziazione doveva condurre all'ottenimento della felicità.

<sup>14</sup> Cfr. *Inno omerico a Demetra*, vv. 47-50: «Per nove giorni allora la veneranda Demetra sulla terra vagava stringendo nelle mani fiaccole ardenti: né mai d'ambrosia e nettare, dolce bevanda, si nutriva, assorta nel suo dolore; né s'immergeva in lavacri», in Zaidman, Schmitt-Pantel, p. 121, trad. it. a cura di Cassola 1975,

<sup>15</sup> Cfr. Thomson 1949, p. 341, il quale ricorda il passo ciceroniano (*Tusculanae disputationes*, 2.23) in relazione all'opinione di Wilamowitz che la qualifica come “errore di memoria di Cicerone”.

<sup>16</sup> «A giudicare dalle apparenze sembrerebbe più probabile che sia stato Eschilo ad ispirarsi ai costumi dei sacerdoti, ma dobbiamo ricordare che proprio in quel periodo si stava provvedendo alla riorganizzazione tanto dei Misteri Eleusini quanto delle Grandi Dionisie; perciò possiamo accettare la tradizione da noi ricordata come una testimonianza dell'influenza che esercitarono reciprocamente l'una sull'altra le due istituzioni», *ibidem*.

Eschilo visse il periodo di passaggio fra età arcaica ed età classica. Si colloca nel primo periodo della cosiddetta *pentecostetia*.<sup>17</sup>

Dal punto di vista militare, il V secolo si caratterizza per lo scontro con il nemico barbaro, ossia i Persiani. Eschilo definiva il legame fra le popolazioni greche e persiane in questi termini: esse erano «sorelle dello stesso sangue». <sup>18</sup> Tuttavia la comune origine indoeuropea non deve far dimenticare che, almeno a partire da Omero, la civiltà greca aveva preso le distanze dalla visione cosmica degli Achemenidi, la quale prevedeva una «sottomissione gerarchica del mondo all'uomo che lo ordina, dell'uomo al re, del re al dio supremo». <sup>19</sup> Erodoto in un passo del VI libro delle sue *Storie* descrive il primo grande scontro con la Persia, ossia la battaglia di Maratona, nel 490 a.C. Per i Persiani si tratta di una piccola battaglia, mentre per i Greci diventerà simbolo della resistenza contro il nemico barbaro. Eschilo partecipa attivamente, come soldato, a questo primo scontro. Una decina di anni dopo, nel 480 a.C., vi sono le battaglie delle Termopili e dell'Artemisio, di cui quest'ultima ha esito incerto e alle quali Eschilo non partecipa. Sul calare del medesimo anno vediamo scontrarsi Greci e Persiani nella battaglia di Salamina,<sup>20</sup> alla quale il nostro autore partecipa e che descrive nei *Persiani*.<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> Tale termine fu utilizzato da Tuciddide. Indica il periodo successivo alla conclusione delle guerre persiane (479 a.C.) fino all'inizio della guerra del Peloponneso (431 a.C.). Con Eschilo ci si trova nella fase successiva alla caduta della tirannia e contemporanea al formarsi della democrazia. Infatti dopo la caduta dei Pisistratidi il governo di Atene ritorna ad essere oligarchico. Clistene, esponente della famiglia degli Alcmeonidi, nel 507/508 a.C., propone in assemblea alcune misure che inseriranno le istituzioni ateniesi in un quadro che perdurerà per tutta l'età classica. Il contesto generale delle riforme di Clistene è la fine della tirannia e il ritorno al potere dell'aristocrazia.

<sup>18</sup> Eschilo, *Persiani*, v. 182: ἡ μὲν πέπλοισι Περσικοῖς ἡσκημένῃ, in Ferrari 2003, p. 74.

<sup>19</sup> Van Effenterre, in Orrieux, Schmitt-Pantel 1999, p. 186.

<sup>20</sup> Per le notizie storiche: Orrieux, Schmitt-Pantel 1999.

<sup>21</sup> Eschilo, *Persiani*, vv. 412-428: τὰ πρῶτα μὲν νυν ῥεῦμα Περσικοῦ στρατοῦ ἀντεῖχεν· ὡς δὲ πλῆθος ἐν στενῶ νεῶν ἤθροιστ', ἀρωγὴ δ' οὐτις ἀλλήλοις παρήν, αὐτοὶ δ' ὑπ' αὐτῶν ἐμβόλοις χαλκοστόμοις παίοντ', ἔθρανον πάντα κωπήρη στόλον, Ἑλληνικαὶ τε νῆες οὐκ ἀφρασμόνως κύκλω πέριξ ἔθεινον, ὑπτιοῦτο δὲ σκάφη νεῶν, θάλασσα δ' οὐκέτ' ἦν ἰδεῖν, ναυαγίων πλῆθουσα καὶ φόνου βροτῶν, ἀκταὶ δὲ νεκρῶν χοιράδες τ' ἐπλήθον. φυγῆ δ' ἀκόσμως πᾶσα ναὺς ἠρέσσετο, ὅσαιπερ ἦσαν βαρβάρου στρατεύματος. τοὶ δ' ὥστε θύννους ἢ τιν' ἰχθύων βόλον ἀγαῖσι κωπῶν θραύμασιν τ' ἐρειπίων ἐπαιον, ἐρράχιζον· οἰμωγὴ δ' ὁμοῦ κωκύμασιν κατεῖχε πελαγίαν ἄλα, ἕως κελαινῆς νυκτὸς ὄμμ' ἀφείλετο. «Eppure, per un certo tempo, la marea della flotta persiana riuscì a resistere: quando però la massa dei vascelli finì stipata nello stretto, e non potevano prestarsi vicendevole soccorso, e anzi venivano a colpirsi con le bocche bronzee dei loro stessi rostri, ecco che le navi elleniche frantumarono tutta la fila intorno con precedenti attacchi, e allora iniziarono a rovesciarsi gli scafi e il mare spari alla vista tanto si copri di rottami e di cadaveri; e scogliere e spiega rigurgitarono di corpi. Ogni nave persiana remigò in fuga scomposta. E gli alleni colpivano duro, spezzavano ai persiani la spina dorsale, come fossero tonni o una retata di pesci, brandendo frammenti di remi o tavole infrante. Urla, gemiti, singhiozzi invasero la marina salsedine, finché a tutto pose fine l'occhio fosco della notte», in Ferrari 2003, p. 90.

Successivamente a Salamina, Mardonio, comandante persiano, si ritira dall'Attica e si accampa nel territorio di Tebe e di Platea. Qui, a Platea, nel 479 a.C. si conclude la penultima delle guerre contro la Persia. Eschilo partecipa anche a questa campagna militare, insieme al fratello minore Aminia.<sup>22</sup>

Con le guerre persiane i Greci si sono trovati per la prima volta alle prese con un grande regno e, a partire da Erodoto, viene elaborato un discorso che spiega il perché della superiorità greca. Dietro la sconfitta persiana si delinea quella di ogni potere assoluto. La guerra aveva lasciato Atene in condizioni di vantaggio rispetto al resto della Grecia.

L'Atene di Eschilo vive, nelle parole di Domenico Musti, un momento di grande sviluppo economico.<sup>23</sup> L'economia ateniese da semplice economia agricola si era trasformata in monetaria. Di conseguenza, come osserva George Thomson, «i diritti derivanti dalla nascita avevano ceduto il posto a quelli derivanti dalla ricchezza»,<sup>24</sup> e questo determinava l'eliminazione dei residui del vecchio sistema tribale, basato sulla parentela.

Tre anni prima che Eschilo componesse l'*Oresteia*, ad Atene vi era stato un radicale sconvolgimento: Efialte, esponente popolare, insieme a Pericle, aveva ridotto i poteri dell'Areopago, lasciandogli solamente le competenze per giudicare i reati di sangue. Dopo le guerre persiane, l'Areopago aveva accentrato notevole potere, quasi avesse un potere tutorio nei confronti della città. Eschilo costruisce una trilogia che culmina, con

---

<sup>22</sup> Per quanto riguarda il rapporto di Eschilo con la guerra si rimanda a Di Benedetto 1997, pp. 37-44, in cui si riprendono le tesi sostenute Timpanaro in merito all'interpretazione dell'*Agamennone*. Timpanaro sostiene che Eschilo odi la guerra, poiché in essa perse il fratello, ed i comandanti. Di Benedetto pone l'accento su quel Coro dell'*Agamennone* in cui si dice che la guerra contro Troia è stata voluta da Zeus per punire un'infrazione a una norma da lui stesso garantita. Quest'idea ricompare anche nel secondo stasimo. Nell'analisi di Di Benedetto risulta possibile per gli studiosi accertarsi se dalle tragedie di Eschilo risulti o meno l'odio nei confronti delle campagne militari come messaggio per gli spettatori, mentre appare impossibile constatare se vi fosse o meno uno scarto tra ciò che Eschilo sceglie di esprimere nelle proprie opere e il suo intimo sentire. Pasquali osservava la questione nei termini di uno sviluppo che dai *Persiani* porta all'*Oresteia*. Infatti non ci si può limitare al solo studio dei *Persiani* senza riflettere sulla trilogia eschilea. Nelle *Eumenidi* ci sono enunciazioni, nelle parole di Atena, sulla guerra di notevole importanza. Ai vv. 864-65 la dea parla della guerra esterna, contrapposta alle sanguinose discordie intestine, quale portatrice di onore fra gli uomini. Perciò questa appare essere una enunciazione di un programma politico imperniato sul principio della guerra esterna, contrapposta all'antibellismo delle discordie interne.

<sup>23</sup> Musti 1987, p. 9: «Nella democrazia ateniese di V secolo [...] l'economia monetaria e bancaria è in pieno sviluppo».

<sup>24</sup> Thomson 1949, p. 283.

le *Eumenidi*, nel giudizio sul reato di sangue quale unico compito dell'Areopago. Un chiaro appoggio alla riforma popolare di Efialte contro il tradizionalista Cimone. Al riguardo Thomson osserva: «È altamente significativo che Eschilo abbia precisato il suo atteggiamento nei confronti del Tribunale proprio in questi termini, solo pochi mesi dopo che esso era stato privato di tutte le sue funzioni specifiche, esclusa la giurisdizione dei processi per omicidio[...] Eschilo, si deve arguire, accettava retrospettivamente la limitazione dei poteri dell'Areopago».<sup>25</sup> Thomson mette in rilievo un particolare importante: Atena quando istituisce l'Areopago non solo porta con sé i dieci (o dodici) giudici, ma è anche seguita dai cittadini ateniesi che sono desiderosi di assistere al primo processo legale della storia dell'umanità.

Il teatro, come l'assemblea, è uno dei luoghi in cui si dibattono le questioni che interessano la comunità. È a teatro che si esprime il pensiero di una società, poiché lo spettatore ha modo di assistere ad uno scontro, di opinioni e di idee, calato nel terreno del mito con continui rimandi alla sua contemporaneità. Il cittadino trova nel teatro la possibilità di riflettere e di formare una propria opinione. Di conseguenza, tragici e comici sono una fonte essenziale per lo storico che cerca di comprendere la mentalità della società ateniese di V secolo. L'istituzione del teatro è un fenomeno di notevole importanza, poiché fino a quel momento la cultura era trasmessa oralmente. La tragedia in Attica durò per quasi un secolo. Ebbe il suo principio nel voler sconfigger il sentimento di angoscia nei confronti della morte, e sfociò in quello che da allora sarebbe risultato il più grande rimedio nei confronti di questa angoscia: la filosofia.<sup>26</sup>

L'intervento sulla società contemporanea non è l'unico elemento di storicità del dramma attico: «le circostanze non sono solo il suo fine, ma anche la sua causa».<sup>27</sup> Perciò il contesto storico funge da cornice per lo studioso di tragedia attica. Il pubblico del teatro era il referente primario delle rappresentazioni.

Con il teatro vi è un cambiamento: infatti, ora, i vari Ulisse o Agamennone, di omerica memoria, sono impersonati di fronte ad un pubblico. Sono dei personaggi fittizi, tuttavia servono al cittadino greco quali interlocutori di un passato mitico che si

---

<sup>25</sup> Ivi, p. 392.

<sup>26</sup> Grecchi 2006, p. 23.

<sup>27</sup> Blasina 2003, p. 2.

avverte non così lontano. Il teatro, nel mondo greco, è uno strumento per divenire altro da sé. Si potrebbe ricordare il contributo di Karl Jaspers, il quale così afferma: «la concezione tragica originaria è un interrogare e un riflettere per immagini».<sup>28</sup> Il teatro parla per immagini riflesse al proprio spettatore, e la tragedia ci porta a scoprire che l'esistenza umana è una provocazione e un paradosso.<sup>29</sup> Il sentimento del tragico agisce non solo per il singolo, ma - e soprattutto - nei confronti della collettività, in modo tale che si generino da esso delle idee le quali agiscono di riflesso sulla comunità, fortificandola.<sup>30</sup>

Nel dialogo con Michèle Raoul-Davis e Bernard Sobel, riportato da Jean-Pierre Vernant in *Tra mito e politica*, si pone l'accento sulla relazione che intercorre tra tragedia e filosofia. Nelle tragedie la domanda "Che cos'è l'uomo?" è centrale e sentita. Nel V secolo i greci stanno cercando di distinguere ciò che appartiene alla dimensione propriamente umana dalle forze fisiche e naturali, in sostanza dalle divinità. Perciò «è a questo punto che appare la tragedia, per esprimere che l'uomo è enigmatico».<sup>31</sup> La città costruiva la propria retorica su un'immagine eroica dell'uomo e si accorge ora di trovarsi al cospetto di un essere diverso: è l'uomo politico, l'uomo civico, l'uomo del diritto greco, quello di cui i tribunali discutono la responsabilità in termini che non hanno più nulla a che fare con l'epica. Entrambe queste tipologie di uomo coesistevano nella mentalità greca del tempo. La tragedia era - ed è - contraddizione.

Eric R. Dodds identifica due tendenze nella cultura greca: la prima definita "civiltà di vergogna" e la seconda "civiltà di colpa".<sup>32</sup> Per quanto riguarda gli scrittori dell'età arcaica colpisce il fatto che sia loro comune una sensazione di incertezza e di impotenza dell'uomo, poiché le divinità mantengono sempre l'uomo in basso, proibendogli di

---

<sup>28</sup> Cesarino, Raschieri 2010, p. 10.

<sup>29</sup> Ivi, p. 11.

<sup>30</sup> De Unamuno 2004, pp. 60-61: «Esiste qualcosa che in mancanza di un altro nome, chiameremo il sentimento tragico della vita, che condiziona tutto un modo di concepire la vita stessa e l'universo, tutta una filosofia più o meno formulata, più o meno cosciente. E questo sentimento possono sperimentarlo, e lo sperimentano, non solo individui singoli ma interi popoli. E questo sentimento piuttosto che nascere dalle idee le genera, ancorché poi — chiaramente — queste idee agiscano di riflesso su di esso, fortificandolo. A volte può derivare da una malattia accidentale [...]; ma altre volte è costituzionale. E non serve, parlare, come vedremo, di uomini sani e malati. A parte il fatto che non possediamo una nozione normativa della salute, nessuno ha dimostrato che l'uomo debba essere per sua natura gioioso. C'è di più: l'uomo per il fatto di essere uomo, per il fatto di essere consapevole, è già, rispetto all'asino o al gambero, un animale malato. La coscienza è una malattia».

<sup>31</sup> Vernant 1996, p. 242.

<sup>32</sup> Dodds 1951, pp. 71-107.

innalzarsi al loro grado. Questa sensazione dà voce a un sentire comune nei confronti della divinità, sentire che Erodoto ha sintetizzato con: φθονερὸν τε καὶ παραχῶδες,<sup>33</sup> “gelosa e sconvolgente”. Dodds chiarisce come gli dei temano ogni azione o successo terreni che possano sollevare gli uomini al grado delle divinità. Il timore della gelosia, definita da Eschilo quale “venerabile dottrina, enunciata in tempi lontani”,<sup>34</sup> mantiene i mortali nei propri limiti e cerca di evitare gli eccessi. Inoltre fra la colpa primitiva di aver commesso un eccesso e la sua punizione viene introdotto un nesso morale: poiché il successo porta al compiacimento, pure questo compiacersi genera ὕβρις, espressa tramite le parole o anche solo con il pensiero. La moralizzazione del φθόνος, la gelosia, porta ad un’altra caratteristica del pensiero religioso arcaico: la tendenza a trasformare il soprannaturale in genere, in modo tale che Zeus divenga operatore della giustizia. L’idea della giustizia cosmica venne associata ad un concetto primitivo della famiglia, di conseguenza una colpa commessa da un antenato si sarebbe riproposta anche nei suoi discendenti. Gustave Glotz<sup>35</sup> dimostra che sarà necessario attendere l’età del razionalismo greco per svincolare l’uomo dalla tribù e dalla famiglia. Quindi, almeno fino all’età classica, si procede con questa idea della ereditarietà.<sup>36</sup> Di conseguenza si crea il timore della contaminazione, il μίασμα, e la brama di purificazione rituale. In Omero non vi sono indicazioni relative all’ereditarietà della colpa, mentre, per quanto riguarda il mondo arcaico, questo pensiero era affermato largamente. Nessuno si sentiva mai al sicuro da questa ansia della colpa, poiché non vi era certezza di esserne entrati in contatto o di averla ricevuta da un lontano avo oramai dimenticato. In quest’atmosfera oppressiva prendono piede i personaggi drammatici di Eschilo.

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 72. Dodds nota inoltre come il verbo παράσσειν sia regolarmente utilizzato nei casi di ingerenze soprannaturali. Come accade nelle *Coefore* di Eschilo al v. 289.

<sup>34</sup> Eschilo, *Agamennone*, vv. 750-756: παλαίφατος δ’ ἐν βροτοῖς γέρων λόγος τέτυκται, μέγαν τελεσθέντα φῶτος ὄλβον τεκνοῦσθαι μηδ’ ἄπαιδα θνήσκειν, ἐκ δ’ ἀγαθῆς τύχης γένει βλαστάνειν ἀκόρεστον οἰζύν, «Un vecchio detto da tempo immemorabile corre fra i mortali, che la prosperità di un uomo quando è maturata fino a esser grande genera prole e non muore senza figli, e da una sorte felice per la stirpe germoglia dolore insaziabile», in Di Benedetto 1995, p. 288.

<sup>35</sup> Glotz 1905, p. 403.

<sup>36</sup> Tuttavia l’ereditarietà della colpa perdurerà ben oltre il V secolo. Si ricordi Platone, che in *Teeteto* 137d afferma che ancora nel IV secolo gli individui oppressi da colpe ereditarie venivano segnati a dito e pagavano ancora un *kathartes* per esserne ritualmente liberati. Inoltre nelle *Leggi*, 856c, pur credendo nella rivoluzione laica, accettava in certi casi l’ereditarietà della colpa e la necessaria purificazione da essa.

La *Vita* di Eschilo ci riporta un aneddoto relativo al carattere di evento storico che ebbe la rappresentazione dell'*Oresteia*: all'apparire delle Erinni le donne ateniesi furono talmente spaventate che abortirono. Più che attestare o meno la veridicità di questo aneddoto, è interessante notare come per l'*Oresteia*, e poche altre tragedie, la tradizione abbia conservato frammenti di cronaca teatrale volti a tracciare il carattere di evento storico della tragedia.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Blasina 2003, p. 4.



## 1.2 Brevi cenni sulla drammaturgia eschilea

Δίκη, Giustizia, è uno dei termini maggiormente utilizzati nel vocabolario eschileo. Nelle *Coefore* Elettra ed Oreste pregano affinché sia resa giustizia per il defunto padre. La tragedia di Eschilo, e più in generale la tragedia attica, porta in scena una scissione: l'antica idea di giustizia si frantuma, la sua immagine unitaria si sgretola. La tragedia greca si fonda sullo iato che si crea all'interno di Δίκη.<sup>38</sup> Si tratta del dissidio provato dal personaggio tragico, ad esempio quello che colpirà Oreste nelle *Coefore*. Per capire a fondo il valore di Giustizia nella drammaturgia eschilea, occorre forse procedere a ritroso, verso il mondo omerico. La giustizia era essenzialmente concepita come rispetto del limite. Il *limes* tratta la materia del confine quale luogo inviolabile e non oltrepassabile da parte dell'uomo. È grazie al limite che l'uomo greco può conoscere l'idea di misura del lecito. Poiché la lingua greca antica non possiede nel proprio vocabolario un termine corrispondente al latino *ius*, si deve fare riferimento alla parola δίκη, la quale si riferisce sia alla «giustizia» sia al «diritto». Il principio del rispetto del limite in Omero era strettamente legato alle forme dei rapporti sociali e dei valori condivisi. Lo si trova espresso nel XVII libro dell'*Odissea* indicante la giusta divisione delle sfere di influenza tra famiglie, ma anche a riguardo dei retti costumi degli uomini:

καί τε θεοὶ ξείνοισιν εὐικότες ἄλλοδαποῖσι,  
παντοῖοι τελέθοντες, ἐπιστρωφῶσι πόληας,  
ἀνθρώπων ὕβριν τε καὶ εὐνομίην ἐφορῶντες.<sup>39</sup>

L'*Iliade* e l'*Odissea* mostrano un sistema di valori nei quali domina l'ἀρετή guerriera; ne consegue che la giustizia è virtù minore, mentre virtù maggiore risulta essere l'onore.<sup>40</sup> Se Giustizia è volontà degli dei, bisogna tenere presente che la volontà degli stessi non offre mai certezze agli uomini poiché è mutevole. Nell'*Iliade* le divinità si mostrano vicine ai mortali, dunque non possono rappresentare un'idea di giustizia

---

<sup>38</sup> Di Benedetto, Medda 1997, pp. 315-389.

<sup>39</sup> *Odissea*, XVII, vv. 485-487: «Anche gli dei, somiglianti a stranieri venuti da fuori, e assumendo gli aspetti più vari, si aggirano per le città, per sorvegliare la prepotenza e la probità degli uomini», in Di Benedetto 2016, pp. 925-926.

<sup>40</sup> Adkins 1987, pp. 94-98.

imparziale, ossia sottratta dal giogo delle passioni. Seppur l'*Odissea* confermi questo sistema di valori, si inizia a percepire che il «senso dell'umana impotenza sconfina nella considerazione dell'onnipotenza divina».<sup>41</sup> Nell'*Iliade* si pone l'accento sulla dimensione eroica molto più che sulla giustizia, mentre nell'*Odissea* la concezione di una divinità giusta inizia a delinearsi chiaramente.<sup>42</sup> L'orizzonte dell'etica omerica esclude ogni ribellione umana alla volontà divina, poiché l'uomo di Omero è «imprigionato in un ruolo immobile»,<sup>43</sup> gli eventi che si susseguono non dipendono dalla sua volontà. Infatti «nelle scene dei poemi omerici in cui l'uomo medita su ciò che dovrà fare, manca» scrive Bruno Snell «l'elemento che trasforma la decisione in azione vera. In Eschilo la scelta diventa un problema che l'uomo può risolvere soltanto da sé, che anzi si sente in dovere di risolvere».<sup>44</sup> Nel mondo di Eschilo vi è un cambio di piano: tra il giusto e l'ingiusto il confine è labile; il personaggio tragico è rappresentato costantemente sull'orlo di una scelta, l'atto di volontà è messo in discussione e dà vita alla drammaticità del testo.

Il cammino della tragedia, che da Eschilo porta a Sofocle e ad Euripide, troverà la propria risposta nelle parole finali che Elettra pronuncia nell'omonima opera di Euripide:<sup>45</sup> αἰτία δ' ἐγώ.<sup>46</sup> Eschilo, tuttavia, è ancora lontano da Euripide<sup>47</sup> e dal razionalismo greco; più correttamente si può dire che egli sia contemporaneo di Pindaro, difatti crede ancora all'incrollabile giustizia di Zeus. Narrando la saga degli

---

<sup>41</sup> Jellamo 2005, p. 39

<sup>42</sup> Kelsen 1953, p. 295.

<sup>43</sup> Jellamo 2005, p. 42

<sup>44</sup> Snell 2002, pp. 155-156.

<sup>45</sup> Baldry 1971, p. 157: «Il contrasto tra le *Coefore* e l'*Elettra* di Euripide illustra in modo singolare la vasta gamma di possibilità della tragedia attica, malgrado tutte le limitazioni di forma e soggetto. La tragedia euripidea è originale in tutto tranne che in pochi elementi indispensabili: la trama, i personaggi, il significato stesso della storia sono visti in una nuova luce. Ma Euripide non si è limitato a ricominciare da capo; alcuni accenni della sua *Elettra* e certi particolari della versione eschilea confermano ciò che del resto appare ovvio dall'opera nel suo complesso, e cioè che, fossero state o no da poco rappresentate le *Coefore*, egli scrisse una nuova versione drammatica della leggenda con l'intento dichiarato di confutare la versione eschilea».

<sup>46</sup> Euripide, *Elettra*, v. 1182: «sono io la colpevole», in Albin 2006, p.194.

<sup>47</sup> Snell 2002, p. 162: «I personaggi di Euripide poi si sciolgono ulteriormente dagli antichi legami, poiché Euripide cerca di cogliere sempre con maggior chiarezza ciò che dal tempo di Eschilo in poi era considerato come la realtà dell'uomo e della sua azione: la spiritualità, l'idea, il motivo dell'azione. Tutto ciò che in epoca anteriore era onorato attraverso l'immagine della luce, come un valore universalmente riconosciuto: la gloria raggianti, l'azione luminosa, la splendida rappresentazione della figura degli eroi, impallidisce sempre di più di fronte alle nuove questioni: Quale impulso li spinse all'azione? Era giusto ciò che essi fecero? E questo splendore divino impallidisce tanto più rapidamente in quanto Euripide ha un senso esasperato del divario che passa fra sostanza e apparenza».

Atridi, Eschilo mette a confronto i diversi volti di Δίκη: la giustizia di Clitennestra di fronte a quella di Oreste, la giustizia delle Erinni di fronte alla giustizia di Apollo.

In Eschilo, e specificatamente nell'*Oresteia*, il tema della giustizia è tanto centrale quanto - talvolta - sfumato, ovvero viene da porsi il dubbio: cosa sia giusto e cosa sia sbagliato. Ciò accade anche all'animo di Oreste, cosicché risulta evidente l'importanza del δρᾶν per il dramma. La tradizione di questo termine, strettamente legato alla tragedia, è interessante poiché ci obbliga a riflettere, non solo sulla tragedia come unità di azione, ma anche - e soprattutto - sul valore di quella stessa azione. Nell'*Iliade* si trova δραίνειν, che significa «avere in animo, voler fare qualcosa». Dunque risulta evidente la differenza tra il generico πράττειν, «fare», che si rivolge all'azione compiuta, e il δρᾶν, che si rivolge ad un'azione che si deve ancora compiere, sulla quale si sta riflettendo. Perciò il valore semantico del δρᾶν si concentra nel punto decisivo, «nell'atto che sta all'inizio dell'agire, nel quale risiede la scelta fra la colpa e l'innocenza, nella decisione in cui si rivela la contraddizione del mondo».<sup>48</sup> Snell<sup>49</sup> scrive che lo spirito dell'Attica entra in crisi con il sorgere della domanda, rivolta a Pilade da Oreste, τί δράσω;<sup>50</sup> Sulla stessa linea interpretativa si pone Simone Goldhill, il quale, ragionando sulla base di un confronto tra il personaggio di Oreste nell'*Odissea* e nell'*Oresteia*, ricorda come la storia di Oreste venga narrata a Telemaco, figlio di Ulisse, affinché apprenda le corrette norme di comportamento di un giovane uomo. Da questo punto di vista ciò che per Eschilo è espressione del dubbio tragico, per Omero è esempio di retta educazione.<sup>51</sup> Goldhill segue questo ragionamento per poter marcare al meglio l'importanza di quel τί δράσω;. Infatti nell'animo dell'Oreste omerico mai vi sarebbe stato spazio per questa domanda, mentre l'Oreste eschileo «asks what becomes the archetypal tragic question, the archetypal sign of doubt and confusion: “What am I to do?”. Homer's Orestes was an example of what one must do».<sup>52</sup> La storia di Oreste mostra chiaramente come un modello del passato possa, attraverso l'abilità dello

---

<sup>48</sup> Snell 1969, p. 17.

<sup>49</sup> Ivi, p. 45.

<sup>50</sup> Eschilo, *Coefore*, v. 899: Πυλάδῃ, τί δράσω; «Pilade che cosa devo fare?», in Di Benedetto 1995, p. 448.

<sup>51</sup> Goldhill 1992, pp. 48-51.

<sup>52</sup> Ivi, p. 51.

scrittore, trasformarsi in materia atta a esplorare i problemi, le tensioni e le ambiguità della vita.<sup>53</sup>

Concludendo, si possono riprendere le parole di Snell:

«L'uomo può trovare ancora rifugio in un mondo che non conosce il dubbio, che gli parla con voce chiara e a cui egli risponde allo stesso modo, e il divino, che trascende l'umano soltanto in quanto è superiore ad esso, ha esistenza certa e stabile, indipendente dal pensiero umano. In Eschilo questo mondo degli dei è già più dubbio; nell'*Orestide*, due divinità propongono il loro volere a Oreste: Apollo che ordina il matricidio e le Eumenidi che puniscono il matricida. E in mezzo a questa duplice esigenza del divino, sta l'uomo, solitario, e non trova altro appoggio che in se stesso. E se Atena, alla fine delle *Eumenidi*, porta la conciliazione, come tutto ciò è ormai lontano dalla duplice naturalezza del mondo omerico! Per Eschilo, Zeus è ancora il vigile protettore della giustizia, ma si stacca già dalla realtà immediata del mondo»<sup>54</sup>

L'*Oresteia* pone inoltre il problema del rapporto tra destino umano e volontà degli dei. Nodo cruciale della speculazione eschilea, è stato oggetto di riflessione di molti studiosi. A partire da Snell, il quale sostiene che nella drammaturgia di Eschilo vi sia la nascita della civiltà greca e dell'individuo quale libero agente. Di parere opposto è River, il quale sostiene che a generare la decisione dell'uomo vi sia sempre al principio ἀνάγκη, la necessità, imposta dagli dei. Albin Lesky ricerca la via media, proponendo entrambe le soluzioni: riconosce l'importanza delle forze soprannaturali senza silenziare la volontà umana.<sup>55</sup> La trilogia dell'*Oresteia* può essere letta come «una tappa dell'evoluzione dell'uomo»,<sup>56</sup> nella quale la volontà umana era sì presente ma ancora legata ad un mondo deterministico proiettato sugli dei. Questo è stato il limite della dimensione innovativa del teatro di Eschilo:

---

<sup>53</sup> «The *Oresteia* demonstrates most strikingly how tragedy engages in a dialogue with the texts and models of the past to explore the problems, tensions and ambiguities within an accepted and traditional viewpoint», *Ibidem*.

<sup>54</sup> Snell 2002, pp. 161-162: «...Non è più il dio che guida gli avvenimenti con l'azione e con la parola, ma è già quasi un ideale, è già prossimo a identificarsi con l'immagine della giustizia. L'uomo, abbandonato così alle sue forze, trova in Eschilo ancora un saldo appoggio nella giustizia, ma già lo sentiamo onerato del peso che potrà farsi troppo greve: può accadere che il terreno gli sfugga sotto i piedi».

<sup>55</sup> Manunta 1989, p. 16.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

«La dinamica sottesa al suo universo si è arrestata una volta per sempre, con l'avvento del marmoreo ed equilibrato universo di Zeus l'ordine è stato instaurato per sempre. Ancora ci troviamo di fronte a una contraddizione, ma questa volta non più aperta verso uno sviluppo dialetticamente produttivo, bensì racchiusa in un ordine ideologico, giustificatore degli equilibri attuali, nell'universo e nella città».<sup>57</sup>

Perciò Eschilo ha certamente dato una traccia, aperto una strada con quel τί δράσω; ad un orizzonte di riflessione che potesse valicare la volontà divina; tuttavia non si è, nella forma delle sue tragedie, concesso il coraggio di oltrepassare quella linea. Ciò non deve stupire, poiché tra Eschilo ed Euripide intercorrono cinquant'anni, nei quali, via via, si conoscono razionalismo e sofistica per approdare sul terreno della consapevolezza, ossia quella σύνεσις<sup>58</sup> dell'Oreste di Euripide,<sup>59</sup> la quale comprende di essere lei sola la causa di sé stessa.

Vicino a questi argomenti si pone la riflessione a proposito del πάθει μάθος,<sup>60</sup> la conoscenza attraverso sofferenza. La legge del πάθει μάθος si inserisce perfettamente nell'insieme dei valori delle culture tipicamente autoritarie. Se infatti tramite il dolore si giunge alla conoscenza, ne deriva che il dolore sia un fatto positivo per la comunità. In questi termini si esprime Citti in relazione all'assunto espresso dal Coro dell'*Agamennone*: «la società greca, che attraverso un rigoroso sistema di strutture subordinante divideva l'umanità in classi dominanti e classi soggette, non poteva sottrarsi a questa tendenza».<sup>61</sup>

Anche la ricerca della libertà, individuale e della città, si innesta nella trilogia in relazione alle tematiche appena elencate. Il dolore che porta alla conoscenza, il dubbio imposto da quel τί δράσω; e la divinità portatrice di giustizia contrapposta all'etica

---

<sup>57</sup> Citti 1996, p. 73.

<sup>58</sup> In Euripide compare questo termine nel momento successivo al matricidio da parte di Oreste e Elettra. Oreste è in preda al delirio, come se fosse malato. Il rimorso si trasforma in un dolore anche fisico. Eschilo poneva rimorso e pena fuori dall'uomo, personificandoli nella presenza delle Erinni. Eschilo "scagiona l'uomo", fornisce una via d'uscita d'emergenza, propone il tribunale e trasforma Erinni in *Eumenidi*. In Euripide alla domanda, rivolta a Oreste, inerente a cosa lo sconvolge, la risposta è: «la consapevolezza» (ἡ σύνεσις). Termine modernissimo. Euripide accentra nell'animo umano tutte le forze di rimorso e pentimento, non silenzia il dolore portandolo fuori da sé, ma lascia che i suoi personaggi comprendano di essere loro stessi la causa dei propri mali. Tra Eschilo ed Euripide ci sono i sofisti di mezzo, c'è lo sviluppo del pensiero greco.

<sup>59</sup> Euripide, *Oreste*, v. 396: ἡ σύνεσις, ὅτι σύννοϊδα δεῖν' εἰργασμένοσ. «La coscienza. Io so cosa ho fatto», in Medda 2001, pp. 150-151.

<sup>60</sup> Eschilo, *Agamennone*, vv. 176-178: «A Zeus che ha avviato i mortali ad essere saggi, che ha posto come valida legge saggezza attraverso la sofferenza», in Di Benedetto 1995, p. 244.

<sup>61</sup> Citti 1996, p. 73

personale partecipano al cammino di Oreste verso la propria libertà. Così pure il finale della trilogia libera, attraverso il tribunale istituito da Atena, la città di Argo dalla contaminazione perpetrata dagli Atridi. I meccanismi funzionano in Eschilo, poiché ancora Oreste non è Amleto. Ricordarsi di Pirandello<sup>62</sup> funge, in questo caso, da mera metafora al fine di comprendere non solo quale sia la differenza fra la tragedia antica e la moderna, ma anche se la libertà ottenuta nelle *Eumenidi* possa o meno essere una libertà ancora valida nella nostra contemporaneità. Dopo lo strappo nel cielo di carta del teatrino, non sono più possibili i generi “puri”, con la loro pretesa di un’interpretazione univoca delle cose, di un giudizio secco e senza sfumature, di una retorica rigida. Eschilo invece rassicura gli uditori ateniesi di V secolo, concede a Oreste la libertà. Non vi è nessuno strappo nel suo “teatrino”, non vi è - per tornare ad Euripide - quella σύνεσις di Oreste.

Un altro aspetto interessante della civiltà ateniese del V secolo che si desume dalla drammaturgia eschilea è il concetto di ἄτη.<sup>63</sup> Questo termine ricorre numerose volte all’interno della trilogia, specificatamente nelle *Coefore*.<sup>64</sup> Nella maggior parte dei casi l’ἄτη viene moralizzata così da esser rappresentata come un castigo. Dodds evidenzia come questi usi del termine «abbiano radici nel sentimento piuttosto che nella logica, ed esprimono la coscienza di un misterioso nesso dinamico, il μένος ἄτης come lo chiama Eschilo, che lega insieme delitto e castigo».<sup>65</sup> Ne deriva una sorta di sciagura che porta la propria vittima, come in un circolo vizioso, a compiere errori, avvicinandosi sempre più alla rovina. Contrariamente a ciò che credono altri studiosi, Dodds sostiene che

---

<sup>62</sup> Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, pp. 467-468: «“[...] si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? Dica lei”. — “Non saprei, – risposi, stringendomi ne le spalle. — ‘Ma è facilissimo, signor Meis! Oreste rimarrebbe terribilmente sconcertato da quel buco nel cielo”. — “E perché?”. — “Mi lasci dire. Oreste sentirebbe ancora gl’impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta”», Giunti 2010.

<sup>63</sup> Dodds 2016, dedica ampio spazio all’analisi semantica di ἄτη riferendola all’intervento psichico nella mente dell’uomo.

<sup>64</sup> Eschilo, *Coefore*, si vedano ad esempio: v. 339: οὐκ ἀτρίακτος ἄτα; «non è invincibile la sciagura?», in Di Benedetto 1995, p. 398; v. 382 Ζεῦ Ζεῦ, κάτωθεν ἀμπέμπων, «Zeus, Zeus tu che fai salire l’Ate dagli Inferi»; ivi, p. 402; vv. 1075-1076 ποῖ καταλήξει μετακουμισθὲν μένος ἄτης; «Dove terminerà, dove verrà placata nel sonno la forza di Ate», ivi, p. 464.

<sup>65</sup> Dodds 1951, p. 81.

Eschilo ci guidi attraverso questo mondo per aiutarci a uscirne.<sup>66</sup> Si viene a creare una civiltà basata sulla colpa, come si diceva precedentemente; una colpa che si può ereditare o dalla quale si può essere contaminati. Una colpa dalla quale nascono sventure ed errori, e dunque ἄται. La civiltà del V secolo era permeata di questi aspetti; viene da chiedersi quale fosse la relazione tra la precedente civiltà della vergogna e la contemporanea civiltà della colpa. Non si possono separare in maniera univoca e rigida, poiché il contrasto è meno assoluto di quello che si crede. Tuttavia si possono rintracciare alcune differenze che corrispondono ad autentici cambiamenti di civiltà. Nella religione greca arcaica vi è un aumentare progressivo di ansia ed angoscia. È in questa età che vengono diffuse e condivise a teatro le saghe di Oreste e di Edipo, trasformandole in orrende storie di violenze ed espiazione. Certamente l'analisi della società arcaica può fornire un'immagine di evidente crisi sociale, nella quale le condizioni di vita poco sicure potevano favorire lo sviluppo di angoscia e timore nei confronti di divinità "capricciose". Tuttavia Dodds non si accontenta di questa riflessione e ricerca le basi del sentimento religioso arcaico, desumibile dalle tragedie di Eschilo, nella dimensione della famiglia. La famiglia rappresentava un'unità organizzata, a potere patriarcale, ma accade che «col rilassamento dei vincoli familiari, quando l'individuo cominciò a rivendicare in misura sempre maggiore i suoi diritti e le sue responsabilità personali, dovevano sorgere quelle tensioni interne che da tanto tempo caratterizzano la vita familiare nelle società occidentali».<sup>67</sup> Questo discorso ben si allaccia alla storia di Oreste, poiché anch'egli vive in una condizione in cui il padrone di casa (ὄικοιο ἄναξ) è scomparso e perciò gli equilibri familiari sono invertiti ed instabili.

Oltre all'aspetto divino, alla dimensione ambivalente di δίκη e al valore paideutico del πᾶθος, la trilogia di Eschilo è interessante per le sue implicazioni con l'οἶκος e la πόλις. Citti scandaglia i vari piani della società ateniese contemporanea ad Eschilo

---

<sup>66</sup> Ivi, pp. 83-84: «[...] Un recente autore tedesco ha affermato che 'Eschilo risuscitò il mondo dei demoni, specialmente dei demoni maligni'. A mio giudizio chi parla così ha completamente frainteso sia il fine di Eschilo, sia il clima religioso del suo tempo. Eschilo non ebbe bisogno di risuscitare il mondo dei demoni, poiché in quel mondo lui era nato. E non si propose di condurre i suoi connazionali a quel mondo: al contrario, li volle guidare attraverso quello per uscirne».

<sup>67</sup> Ivi, p. 89.

attraverso lo studio delle sue tragedie.<sup>68</sup> La trilogia dell'*Oresteia* è basata per due terzi sul tema del ritorno, prima di Agamennone e poi di Oreste. Quest'ultimo ha vissuto come esule, senza patria e senza beni. Al suo ritorno non si ricrea un'intimità familiare conciliante e serena, ma l'orizzonte dell'*oἶκος*-palazzo si trasforma in «casa degli orrori».<sup>69</sup> L'*oἶκος*<sup>70</sup> non si pone più su una dimensione familiare, piuttosto è luogo di espropriazione, di risentimenti e di vendetta. La crisi dell'*oἶκος*-palazzo chiarifica la crisi di un'aristocrazia arcaica e quasi mitica: «ad essa subentrerà ἀγορά mentre la tragedia ripercorre all'infinito il modo in cui a questo si arriva».<sup>71</sup>

Sia nelle parole di Elettra che in quelle di Oreste risuona limpidamente la necessità di riappropriarsi dei propri beni, della casa del padre e dello *status* sociale che gli spetta. Vengono utilizzati largamente i termini relativi all'espropriazione, all'esilio, alla mancanza di beni, alla situazione servile cui è ridotta Elettra.<sup>72</sup> Perciò per i due fratelli non si tratta solamente di δίκη, ma anche di potere e di denaro.<sup>73</sup> I due giovani aristocratici vivono la condizioni di ξένοι, senza patria, concetto molto importante per la società greca. È necessario attendere l'ultima tragedia, le *Eumenidi*, per scorgere nel personaggio di Oreste l'immagine del cittadino.

Oreste non si è cristallizzato in un'unica forma; la modificazione del sé ha reso possibile la sua trasformazione nel ruolo di normale cittadino sottoposto alla pari di chiunque altro alla giustizia di un tribunale. Si tratta di un cammino di formazione. Come scrive Antonio Manunta,<sup>74</sup> si può considerare la trilogia come uno snodo del processo di sviluppo dell'uomo all'interno della πόλις. A tal proposito Goldhill scrive:

---

<sup>68</sup> Citti 1996, pp. 35-73.

<sup>69</sup> Carpanelli 2012, p. 134.

<sup>70</sup> Il termine *oἶκος* rinvia a tre aree semantiche: la casa come luogo di abitazione, la casa come famiglia, la casa come proprietà. In età ellenistica, come bene mostrano le commedie di Menandro, il termine si chiude nella dimensione privata e intima della casa familiare. La separazione tra spazio della casa e spazio pubblico costituisce un problema per il pensiero e l'immaginario dell'uomo greco, per il quale esiste una percezione molto alta delle tensioni implicite ed esplicite tra *oἶκος* e πόλις.

<sup>71</sup> Carpanelli 2012, p. 43.

<sup>72</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 132-133: πεπραμένοι γὰρ νῦν γέ πως ἀλώμεθα πρὸς τῆς τεκούσης, «ora infatti vaghiamo come in esilio, venduti da chi ci ha generato», in Di Benedetto 1995, p. 380; vv. 135-136: κἀγὼ μὲν ἀντίδουλος· ἐκ δὲ χρημάτων φεύγων Ὀρέστης ἐστίν, «E io sono come una serva, e Oreste è in esilio dalla sua proprietà», in Di Benedetto 1995, p. 380.

<sup>73</sup> Questi elementi saranno presenti anche nelle relative *Elettra* di Sofocle ed Euripide. Euripide porta alle estreme conseguenze questo processo di umanizzazione; non vi è più religiosità, ma solamente desiderio di vendetta, di rivalsa sociale e di riappropriazione di questi beni.

<sup>74</sup> Manunta 1989, p.16



«Aeschylus can be seen to be rewriting the privileged and paradigmatic stories of the past for the new context of the *polis*. The political focus of the *Oresteia*, then, develops not merely when the scene of the work shifts to Athens. [...] The transgression, violence and revenge of the *Odyssey* can find resolution within the *oikos*. In Aeschylus' trilogy, the *oikos* itself needs to be relocated within the frame of the city». <sup>75</sup>

Quindi in Eschilo la dimensione dell'οἶκος deve essere inserita nell'ampio telaio (*frame*) della πόλις.

Altro elemento interessante che emerge dalla drammaturgia eschilea in rapporto con la πόλις e la sua stratificazione sociale, è quello del ruolo della donna. Ad esempio nel primo stasimo delle *Coefore* è rilevante la contrapposizione tra l'ardimento dell'uomo, che rientra nei valori del φρόνημα, e la furia della donna trattata al pari di un desiderio animale: <sup>76</sup>

ἀλλ'ὑπέρολμονᾶν-  
δρὸς φρόνημα τίς λέγοι  
καὶ γυναικῶν φρεσὶν τλημόνων  
παντόλμους ἔρωτας, ἄ-  
ταισι συννόμους βροτῶν;  
συζύγους δ' ὀμαυλίας  
θηλυκρατῆς ἀπέρωτος ἔρωσ παρανικᾶ  
κνωδάλων τε καὶ βροτῶν. <sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> S. Goldhill 1992, pp. 52-53.

<sup>76</sup> Cfr. Citti 1996, p. 40: «Una concezione non differente si trova nel primo stasimo del coro delle *Coefore*. Il Coro ripensa alla impresa terribile di Clitemnestra, all'inganno tramato alle spalle di Agamennone. Pensa ai mostri terribili che la terra produce, e riflette che sono più terribili gli atti cui superbia e passione trascinano gli uomini [...] e gli amori che sospingono a tutto osare delle donne sfornate nell'animo».

<sup>77</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 594-60: Ma per l'arroganza sfrontata dell'uomo chi potrebbe trovare parole, e per le passioni sfrenate di donne dall'animo audace, passioni compagne alla rovina dei mortali? Una passione - perversa passione - padrona delle femmine sconvolge il giogo concorde dei connubii dei mostri e dei mortali», in Di Benedetto 1995, p. 420.

Similmente si esprimeva il Coro degli anziani dell'*Agamennone*: si riferivano alla donna quale «credulona» e capace di scarso temperamento, sensibile agli slanci delle passioni.<sup>78</sup>

Perciò la donna viene mostrata quale essere instabile e volubile, incapace di possedere un pensiero stabilmente e vicina ai mostri per la propria audacia.<sup>79</sup>

Per quanto riguarda il rapporto tra Clitennestra ed Egisto, Eschilo rende un'immagine della donna dotata di un «equilibrio anomalo di autorità».<sup>80</sup> Oltretutto è da notare come la regina sia connotata, in certi momenti, da termini maschili fin dall'*Agamennone*,<sup>81</sup> tanto che nelle *Coefore*<sup>82</sup> l'appellativo ingiurioso di “donna” è rivolto a Egisto, non a Clitennestra. Il riferire ad un uomo un appellativo femminile riflette i numerosi passi in cui si lamenta l'uccisione di un uomo da parte di una donna. È bene espresso nell'*Agamennone*:

καὶ γυναικὸς οὐνεκα πόλιν  
διημάθουνεν Ἀργεῖον δάκος<sup>83</sup>

e, sempre nell'*Agamennone*:

πολέα τλάντος γυναικὸς διαί; πρὸς γυναι-  
κὸς δ' ἀπέφθισεν βίον.<sup>84</sup>

---

<sup>78</sup> Eschilo, *Agamennone*, vv. 479-482: τίς ὧδε παιδνὸς ἢ φρενῶν κεκομμένος, φλογὸς παραγγέλμασιν νέοις πυρωθέντα καρδίαν ἐπειτ' ἄλλαγᾶ λόγου καμεῖν; «Chi è così ingenuo e così sconvolto nella mente da infiammarsi nel cuore per le notizie appena portate da un fuoco, per poi abbattersi quand'esse cambiano?», in Di Benedetto 1995, p. 268.

<sup>79</sup> Cfr. Citti 1996, pp. 40-41. Citti, riferendosi in particolare modo a Thomson e Schmidt, riporta la corrente di pensiero la quale, in relazione alle *Danaidi* di Eschilo, sostiene che «Il dramma dell'emancipazione della donna, costretta a maritarsi entro il genos per soddisfare la propria funzione di trasmettere e conservare la proprietà privata». Citti è in disaccordo con questa idea, poiché vorrebbe dire attribuire all'età di Eschilo una «conoscenza della funzione repressiva della proprietà privata nei confronti della donna che difficilmente è concepibile prima di Marx e di Engels, non che nel mondo antico».

<sup>80</sup> Ivi, p. 45.

<sup>81</sup> Eschilo, *Agamennone*, vv. 10-11; ὧδε γὰρ κρατεῖ γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ. «così infatti impone il cuore di una donna capace di maschi pensieri», in Di Benedetto 1995, p. 230.

<sup>82</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 304-305: δυοῖν γυναικοῖν ὧδ' ὑπηκόους πέλειν. θήλεια γὰρ φρήν· † εἰ δὲ μή, τάχ' εἴσεται. «non siano soggetti a due donne in questo modo; di donna è infatti il suo animo, se non lo è ben presto lo saprà», ivi, p. 394.

<sup>83</sup> Eschilo, *Agamennone*, vv. 823-824: «e a causa di una donna la città è stata ridotta in polvere dalla belva argiva», ivi, p. 294.

<sup>84</sup> Eschilo, *Agamennone*, vv. 1453-1454: «che molto patì per causa di una donna; e per mano di una donna h perduto la vita», ivi, p. 346.

Ciò si avverte anche in altre tragedie, non solo all'interno della trilogia, ad esempio nelle *Supplici*. Quando le Danaidi chiedono aiuto, il re si preoccupa per la guerra imminente e si chiede: «Se dovrò venire a battaglia.. come non sarà una dura perdita che uomini insanguinino il suolo a motivo di donne?». <sup>85</sup>

Nelle *Coefore* i termini della mascolinità contrapposta alla femminilità sono lampanti in uno dei Cori. <sup>86</sup> Il riferimento è al momento in cui Oreste non accetta le suppliche della madre di non ucciderla, la quale mostra il seno per ricordare al figlio il loro legame. Il Coro esprime il proprio volere:

ὄφθαλμὸν οἴκων μὴ πανώλεθρον πεσεῖν.

Dunque si augura che possa portare a termine il proprio compito e che si erga a protettore della casa paterna. Non vi è cenno di Elettra. L'unico erede del casato è Oreste, nè Elettra nè, tantomeno, Clitennestra. L'aspetto della vita pubblica è destinato al maschio. <sup>87</sup> La condizione di subordinazione all'uomo è espressa dalla stessa Clitennestra, la quale in una sticomitia con il figlio, gli rammenta come per una donna sia una disgrazia rinunciare a un uomo. <sup>88</sup> Come ricordava Citti, l'uomo si dedica alla vita pubblica mentre la donna si occupa della casa, e, infatti, la risposta di Oreste alla madre rende chiara l'immagine della posizione della donna all'interno della società greca del tempo:

τρέφει δέ γ' ἀνδρὸς μόχθος ἡμένας ἔσω. <sup>89</sup>

Ciò che si evince da questi brevi passaggi della tragedia eschilea è che la donna greca, seppur di condizione agiata, spesso sta seduta, nella casa, a tessere, filare, dirigere il lavoro delle ancelle. <sup>90</sup>

---

<sup>85</sup> Eschilo, *Supplici*, vv. 475-477: σταθεῖς πρὸ τειχέων διὰ μάχης ἦζω τέλους, πῶς οὐχὶ τὰνάλωμα γίγνεται πικρὸν, ἄνδρας γυναικῶν οὐνεχ' αἰμάξαι πέδον; in Ferrari 2003, p. 268.

<sup>86</sup> Eschilo, *Coefore*, v. 934: «che l'occhio della casa non cada in rovina», in Di Benedetto 1995, p. 452.

<sup>87</sup> V. Citti 1996, p. 47.

<sup>88</sup> Eschilo, *Coefore*, v. 920: ἄλγος γυναιξὶν ἀνδρὸς εἶργεσθαι, τέκνον., «È un dolore per le donne star lontane dal marito, figlio mio», in Di Benedetto 1995, p. 450.

<sup>89</sup> Ivi, v. 921: «La fatica dell'uomo dà da mangiare a chi se ne sta seduta in casa», p. 450.

<sup>90</sup> Cfr. Citti 1996, p. 48.

Goldhill dedica un'ultima sezione della propria riflessione attorno all'*Oresteia* alla figura del femminile. Sia Sofocle che Euripide riflettono sulla figura di Elettra a tal punto da dedicarle, entrambi, una tragedia omonima. L'indagine di Goldhill si sviluppa a partire dalle influenze che la dimensione della donna nell'*Oresteia* ha avuto fino ai movimenti femministi.<sup>91</sup> Nel 1830 J.J. Bachofen pubblica *Das Mutterrecht*, ossia *Il Matriarcato*.<sup>92</sup> Egli rintracciava un originale matriarcato antecedente al potere dell'uomo. In questo caso l'*Oresteia* divenne una chiave di lettura molto importante, nel passaggio da *Agamennone* a *Coefore*. Secondo Bachofen il primo stadio della storia universale è contraddistinto dalla superiorità della donna nei confronti dell'uomo.<sup>93</sup> La teoria evuzionistica che dominò l'antropologia culturale e la sociologia del XIX secolo, riteneva che nello sviluppo delle società umane si poteva rintracciare una successione di stadi, un'evoluzione da forme più semplici e primitive, nelle società arcaiche, a forme più complesse e differenziate, nelle società contemporanee. Il campo si divise tra quanti sostenevano che la forma originaria della società fosse il patriarcato, e quanti sostenevano invece l'ipotesi del matriarcato.

Bachofen basava le proprie riflessioni certamente su nozioni storiche, ma soprattutto «il vero fondamento delle argomentazioni di Bachofen è nella interpretazione dei miti».<sup>94</sup> Egli si concentra in particolare sulla saga di Oreste nel momento in cui, il giovane Atride per vendicare il padre uccide la madre. Nelle *Eumenidi*, quando Apollo vince sulle Erinni, vi è, secondo Bachofen, la vittoria del potere patriarcale su quello matriarcale.<sup>95</sup> «Eschilo descrive realmente il passaggio dal vecchio al nuovo ordinamento» scrive Uwe Wesel «quello dove, al posto delle madri, comandano i padri».<sup>96</sup> Su posizioni opposte, pochi anni dopo Bachofen, Henry Sumner Maine,<sup>97</sup> riflettendo sulla giurisdizione antica, sostenne che essa fosse la chiave per spiegare l'evoluzione delle società umane. Influenzato dagli studi sull'antichità classica greca e romana, egli sostenne che le prime società fossero basate su relazioni familiari. Al pari

---

<sup>91</sup> Goldhill 1992, p. 93-99.

<sup>92</sup> Cfr. Bachofen 1830.

<sup>93</sup> Cfr. Wesel 1985, p. 17: «Secondo Bachofen, il diritto matriarcale, la cosiddetta ginecocrazia, ossia il dominio delle donne, caratterizzerebbe il primo stadio della storia universale».

<sup>94</sup> Ivi, p. 22.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> Wesel 1985, p. 23.

<sup>97</sup> Cfr. Maine 1861.

di quella descritta nella Bibbia e nell'epica antica, la società originaria ipotizzata da Maine era di tipo patriarcale, strutturata come una famiglia estesa, cioè un gruppo domestico formato da due o più coppie che vivono sotto lo stesso tetto e in cui il patriarca, cioè il maschio più anziano, esercita un'autorità illimitata. Solo dopo un lunghissimo periodo i gruppi di parentela avrebbero lasciato il posto a un ordinamento sociale su base territoriale e a forme di autorità centralizzata. Nel complesso, l'ipotesi del patriarcato come forma dominante di organizzazione sociale nelle prime comunità umane ha finito per prevalere tra gli antropologi e gli etnologi.

L'ipotesi matriarcale tuttavia non è caduta completamente nell'oblio. La tesi di uno scomparso potere femminile è stata riproposta negli anni Ottanta del XX secolo da Marija Gimbutas.<sup>98</sup> Dopo aver raccolto, classificato e analizzato all'incirca duemila manufatti preistorici, Gimbutas ha affermato che in Europa tra il 7000 e il 3500 a.C. sarebbe esistita un'organizzazione sociale precedente al patriarcato, caratterizzata dal ruolo dominante che vi avrebbero avuto le donne, come capi clan o come sacerdotesse.

Anche la filosofia si è avvicinata alla drammaturgia di Eschilo. Engels<sup>99</sup> fonda su quest'opera le sue argomentazioni sullo sviluppo della famiglia, della proprietà privata e dello stato. Secondo il suo parere, lo stato non sarebbe nato per volontà divina, ma per l'egoismo degli uomini.<sup>100</sup> Per questo motivo egli riflette a lungo sui primi sviluppi della storia greca.

Jules Millet,<sup>101</sup> osservando la condizione della donna dai tempi antichi fino all'era moderna, riflette sull'importanza del mito per la posizione della donna nella sfera sociale della Grecia classica. La studiosa riprendendo le tesi di Bachofen,<sup>102</sup> ricorda come l'*Oresteia* funga da tappa essenziale per capire come e quando si sia passati alla

---

<sup>98</sup> Cfr. Gimbutas 1989.

<sup>99</sup> Cfr. Engels 1950.

<sup>100</sup> Wesel 1985, p. 35: «Engels si sofferma invece sull'origine dello stato, quell' "apparato di potere" di cui era tanto nemico, per dimostrare che esso non è nato per volontà divina e indiscussa, bensì è sorto dall'egoismo umano e, più esattamente, dall'uomo».

<sup>101</sup> Cfr. Millett 1971, pp. 108-115.

<sup>102</sup> Ivi, p. 112: «[...] Bachofen looked to myth and literature for evidence of how early society construed biological event in terms one might call sexual-political. One factor undeniably inherent in the situation, but certainly difficult to place in historical order, is the discovery of paternity. Bachofen, who heard in ancient myth a thousand echoes both of the ancient matriarchate and of a patriarchal dispossession of its deities and values, had pointed out the usefulness of fables, such as the one Aeschylus employed in the *Oresteia*, for pinpointing a moment when knowledge of paternity (an undoubtedly much earlier discovery) came to be used support patriarchal rule».

società patriarcale. Nelle *Eumenidi* Eschilo presenta «a confrontation drama between patriarchal or paternal authority and what appear to be the defeated claims of an earlier order, one which had placed emphasis upon maternal claims and was in Bachofen's view matriarchal».<sup>103</sup> Quando Oreste compie il matricidio, accende la furia delle Erinni e Millett ricorda a tal proposito la rivisitazione *Le Mosche* di Sartre.<sup>104</sup> Il filosofo francese tace completamente la persecuzione delle Erinni ai danni di Oreste, eliminando, di fatto, ogni potere matriarcale.

La studiosa ritiene che vi sia una politica di supporto all'uomo a discapito della donna. Millett conclude scrivendo che «five pages of local chamber of commerce rhapsody that charts this triumph of patriarchy».<sup>105</sup>

L'esplorazione dei rapporti sociali che si strutturano all'interno dell'*Oresteia* è marcata certamente dai rapporti tra padre e figlio, e tra uomo e città, tuttavia non è da tralasciare la discussione in termini di gender.

Clitennestra si espone sulla scena pubblica e domina Agamennone. La posizione della donna si apre verso una zona, quella politica, che non le appartiene. Oreste capovolge questa condizione, ristabilendo il potere maschile come unico barlume di salvezza per la casata. Elettra è un personaggio più complicato, poiché vive quell'età di passaggio dalla subordinazione al padre alla subordinazione al marito. Tuttavia ella proviene da una casata contaminata e la sua possibilità di matrimonio è legata alla purificazione dell'*oïkos* e al ristabilirsi di un uomo a capo della famiglia. Genere e politica inevitabilmente si intrecciano nel loro sviluppo all'interno della *πόλις*.

In questo modo, seguendo le riflessioni di Bachofen ed Engels, rieste da Citti e Wesel, è evidente come, nel corso degli studi eschilei sull'*Oresteia*, parte della critica si sia soffermata sul particolare sviluppo che, da una società a struttura matriarcale, porta ad una società di tipo patriarcale. Nello svolgersi di questa modificazione della struttura sociale, si forma il rapporto dell'uomo con l'*oïkos* e con la *πόλις*, da cui avremo, nella conclusione delle *Eumenidi*, la consacrazione dell'uomo-cittadino

---

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> Millett 1971, p. 113: «In *The Flies*, Sartre passed off these dark avengers as guilt, remorse, or force of public opinion. But in Aeschylus they appear as the deposed powers of a matriarchate, reduced already to the level of harridans».

<sup>105</sup> Ivi, p. 115.

## CAPITOLO II

### 2.1 Le *Coefore*: tradizione del testo e messa in scena

Solamente il Mediceo (M) conserva le *Coefore*. Tuttavia in esso non sono complete, poiché manca un numero difficilmente definibile di versi iniziali. È stato possibile rintracciare parte del prologo poiché si sono riconosciuti alcuni frammenti in altri autori, ossia nelle *Rane* di Aristofane a proposito della disputa di Euripide contro Eschilo, e frammenti in un uno scolio a Pindaro.<sup>106</sup>

Il codice M venne comprato da Giovanni Aurispa, incaricato dal Niccoli, a Costantinopoli, sicuramente prima del 1493. In seguito venne esaminato a Firenze da Ambrogio Traversari. Gli stadi della storia di M si possono riassumere così: 1. Testo curato da Eschilo stesso; 2. Edizioni del IV sec. a.C.; 3. Edizione ufficiale ordinata da Licurgo; 4. Edizione Alessandrina a cura di Aristofane di Bisanzio; 5. Edizione curata da Didimo, grammatico di età romana, che scrive un commento ad Eschilo; 6. In età adriana venne fatta un'edizione di sette tragedie; 7. Nel IV sec. d.C., quando si iniziò a vergare codici in pergamena, si continuò a prestare fede alla selezione di sette tragedie. In tale modo ebbe origine un archetipo scritto in onciale di V o VI sec. d.C.; 8. Fozio (IX sec. d.C.) guida una trascrizione del codice di V o VI sec. in lettere minuscole. Il Mediceo (che è del X-XI sec.) deriva da una copia dipendente da questa trascrizione.<sup>107</sup>

Nel teatro di Dioniso ad Atene non esistevano ancora, al tempo di Eschilo, strutture rialzate fisse. Lo spazio scenico era fruibile nella sua totalità da coro e attori.<sup>108</sup>

Nell'*Agamennone* la scena era situata nel palazzo degli Atridi; nelle *Coefore*, seppure il palazzo rimanga da sfondo, s'inserisce un nuovo elemento scenico: la tomba del defunto Re di Argo. Nella parte iniziale delle *Coefore* la reggia viene trascurata a favore del tumulo, attorno al quale avvengono le preghiere, vengono versate le libagioni e si svolge il *kommos*. Tuttavia la reggia non scompare mai dalla scena, ma rimane sullo sfondo. La casa si pone al centro delle azioni degli attori a partire dal secondo episodio,

---

<sup>106</sup>Lapini, Citti 2002, pp. 162-163.

<sup>107</sup>Ivi, pp. 78-81.

<sup>108</sup>Di Benedetto, Medda 2002, p. 31.

quando Oreste camuffato da straniero vuole entrarvi. Tuttavia, nella prima parte del dramma non mancano riferimenti al palazzo, infatti Oreste al v. 554 ordina ad Elettra di andare dentro, e ancora al v. 579 le ribadisce di badare bene a ciò che accade dentro la casa. Al contrario accade che nel secondo episodio, ai vv. 722, vi sia un riferimento del Coro al tumulo di Agamennone. Questo interesse di Eschilo nello spostare l'attenzione dello spettatore dall'uno all'altro degli elementi costitutivi della scena riprende qualcosa di già sperimentato nei *Persiani*.<sup>109</sup>

La casa degli Atridi era presumibilmente una facciata collocata nella parte più profonda della scena, costituita da una parete con porte rivolte verso l'orchestra, in modo tale da offrire l'impressione di una casa. Una facciata di edificio era, verosimilmente, già stata utilizzata da Eschilo nei *Persiani*, ciononostante nell'*Agamennone* e nelle *Coefore* sorgono elementi innovativi. Ad esempio la posizione di vedetta della reggia era utile alla guardia che nell'*Agamennone* vede il segnale luminoso del ritorno del Re. Inoltre, nelle *Coefore*, vi era una porta laterale, riservata alle donne. Lo si nota poiché nel testo della medesima tragedia vengono specificati gli spostamenti, ad esempio le entrate e le uscite di scena di Clitennestra. A differenza dei *Persiani* gli spettatori vedevano in questo caso l'interno della casa; non si trattava dunque solo di una facciata ma di una struttura vera e propria dalla quale gli attori entravano e uscivano. Di Benedetto osserva come, tuttavia, Eschilo non facesse mai uso dell'*ekkuklema*,<sup>110</sup> ossia una piattaforma scorrevole mediante la quale i personaggi potevano essere trasportati sulla scena.

Lo spettatore scorge fin dall'inizio i due elementi scenici del tumulo e della reggia, ma si deve immaginare per la prima parte della tragedia un'azione gravitante attorno la tomba di Agamennone, mentre nella seconda parte della rappresentazione l'azione sarà rivolta alla reggia. Quindi non pensiamo ad un cambiamento di scena, ma ad una vicinanza di questi due elementi entrambi presenti. La tomba doveva trovarsi in un punto in cui si potevano raccogliere attori e Coro, e dunque tra *skènè* e orchestra. Non trovandosi al centro ma in posizione quasi isolata, per Oreste non doveva essere difficile

---

<sup>109</sup> Eschilo, *Persiani*, in Ferrari 2003, p. 105.

<sup>110</sup> Di Benedetto, Medda, Battezzato, Pattoni 2016, pp. 140-163.



nascondersi, dovendo percorrere pochissimo spazio. Nelle vicinanze doveva trovarsi un simbolo di Hermes, forse una statua.<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> Cfr. Lapini, Citti 2002, pp. 160-161

## 2.2. Per una lettura delle *Coefore*

La premessa essenziale alla trilogia dell'*Orestea* fu per Eschilo la mancanza di una grande visione d'insieme, capace di sollevare il mito a un senso universale.<sup>112</sup> Eschilo volle affrontare un racconto che era stato interpretato nei modi più differenti prima di lui e che, ogni volta, aveva ricevuto maggiore attenzione su motivi diversi, a seconda dell'indirizzo spirituale di ogni poeta. Come sottolineato da Untersteiner,<sup>113</sup> è difficile riconoscere con tutta precisione quali siano questi motivi, tuttavia è possibile ricavare i fondamentali del mito, quali: le colpe di Agamennone, Clitennestra, Egisto ed Oreste. Baldry<sup>114</sup> ricorda che le vicende che si susseguirono dopo il ritorno di Agamennone erano certamente note al pubblico ateniese del 458 a.C., tuttavia non rappresentavano una storia univoca. La narrazione della storia di Oreste appare per la prima volta nell'*Odissea*:

κτείνας Ἀτρεΐδην, δέδμητο δὲ λαὸς ὑπ' αὐτῷ.  
ἐπτάετες δ' ἦνασσε πολυχρύσοιο Μυκῆνης,  
τῷ δέ οἱ ὀγδοάτω κακὸν ἦλυθε δῖος Ὀρέστης  
ἄψ ἅπ' Ἀθηνάων, κατὰ δ' ἔκτανε πατροφονῆα<sup>115</sup>

«La ragione principale per cui questa storia è introdotta nell'*Odissea*» scrive Harold C. Baldry «è che essa poteva servire da esempio per il giovane Telemaco, figlio di Ulisse». <sup>116</sup> Da ciò si può intuire la reticenza nei confronti di Clitennestra. Penelope, madre di Telemaco, non è un'usurpatrice, anzi è un raro esempio di fedeltà coniugale. Come sottolineato precedentemente,<sup>117</sup> la differenza fra la narrazione omerica e quella di Eschilo sta nel fatto che la prima voleva fungere da esempio di rettitudine, mentre la

---

<sup>112</sup> Ivi, p. 55: «Mancava una grande visione d'insieme, capace di sollevare il mito a un senso universale».

<sup>113</sup> Ivi, pp. 56-57.

<sup>114</sup> Baldry 1971, p. 148: «La storia del ritorno di Agamennone in Grecia e la sua continuazione erano senza dubbio ben note al pubblico che si radunò per le Dionisie urbane nel 458 a.C. Ma non era una storia univoca: alcuni frammenti letterari e i resti di alcune opere figurative dimostrarono che le versioni correnti erano diverse».

<sup>115</sup> *Odissea*, III, 304-307: «Ucciso l'Atride, il popolo rimase da lui sottomesso. Per sette anni fu signore di Micene ricca di oro, ma nell'ottavo giunse, rovina per lui, il nobile Oreste, di ritorno da Atene, e ammazzò l'assassino del padre», in Di Benedetto, Fabrini 2016, pp. 258-160.

<sup>116</sup> Baldry 1971, p. 149.

<sup>117</sup> Cfr. Snell 1969; Goldhill 1992.

seconda, quella tragica, si interroga sulla correttezza etica o meno dell'azione di Oreste e sulle sue conseguenze. Nell'antecedente omerico non viene nominato né il personaggio di Elettra e nemmeno quello di Pilade, il quale viene introdotto secondariamente in un'altra versione del mito.<sup>118</sup> Inoltre, in Omero, la figura di Agamennone non era considerata colpevole, come invece accadrà nelle rivisitazioni drammatiche successive.

Eschilo, oltre alla versione omerica della saga di Oreste, doveva conoscere anche l'*Oresteia* di Stesicoro.<sup>119</sup> Quest'ultimo nella propria opera introduce alcuni elementi nuovi alla narrazione, quali: la nutrice di Oreste, il sogno sinistro di Clitennestra, la difesa di Oreste grazie all'arco di Apollo contro le Erinni che lo incalzano. Sia in Esiodo e che in Stesicoro si sottolinea la morte di Ifigenia e dunque il desiderio di vendetta di Clitennestra. Pindaro lascia la questione impregiudicata, considerando l'uccisione della figlia come una delle possibili cause della rovina del re. Nei *Nostoi* si pone l'accento su Cassandra e il delitto di Atreo come determinanti della morte di Agamennone. Eschilo complicherà il problema etico-religioso, considerandolo responsabile delle colpe dei suoi ascendenti.

Prima di iniziare l'analisi specifica del testo delle *Coefore*, è ancora interessante riflettere sull'ambiente ateniese contemporaneo alla messa in scena della trilogia eschilea. Occorre tuttavia fare un passo indietro, verso le riforme di Draconte prima e di Solone poi. Dopo che Draconte aveva spezzato l'unità del γένος in modo tale da abolire gli abusi della vendetta, Solone ne completò l'opera. Il suo tentativo fu quello di fondare il diritto sulla comunità della πόλις contro l'ὑβρις, così da accentuare il valore etico dell'individualità. Eschilo dunque trovava al contempo una decisa opposizione ateniese alla legge del sangue e di contro l'insopprimibile istinto della vendetta che si perpetrava di generazione in generazione all'interno dei clan familiari.

Quando il nostro autore decise di fare della saga di Oreste materia poetica, usa un mito che *ab antiquo* era in rapporto con Atene. Ripensando a Pisistrato: egli scelse come moglie una principessa di Argo al fine di stringere un'alleanza anti-spartana. In questo

---

<sup>118</sup> Baldry 1971, p. 149.

<sup>119</sup> Esteso poema lirico, scritto probabilmente all'inizio del VI secolo a.C., del quale rimangono solamente pochi frammenti.

modo Atene si legava alla saga degli Atridi. Ai tempi delle guerre persiane Atene, per raggiungere l'egemonia, doveva aspirare alla presa di Argo; dunque si comprende facilmente come i tragici attici non si stancassero di insistere sui rapporti dell'Argivo con Atene.

Il mito in ogni suo momento presenta un proprio senso e porta con sé richiede dubbi, tormenti e disperazioni. Albin, riferendosi all'*Oresteia* e, *lato sensu*, a tutti i testi antichi scrive: «I testi greci antichi sono uno specchio a doppio, triplo fondo che ci rinviano la nostra immagine, e tuttavia moltiplicata, deformata, sfumata».<sup>120</sup> Su questa scia si potrebbe affermare che Eschilo tenti di dar luce al mistero etico del mondo ricreando una costruzione polimorfa del mito. L'*Oresteia* si svolge con ansia continua verso il suo obiettivo finale, la giustizia e la libertà. Sono queste davvero raggiungibili?

È legittimo interrogare i Greci e ascoltare quello che ci dicono, non già nella possibilità di un messaggio di sapienza arcana, quanto più nella speranza che l'atto dell'apprendere possa chiarire a noi, cittadini del nostro tempo, qualche dubbio e al contempo sollecitare certe riflessioni.

Nelle *Coefore* ritorna il tema, che era stato dell'*Agamennone*, della vendetta. Il dramma nuovo di questa tragedia è quello che avverrà nel cuore di Oreste, il quale per vendicare il padre dovrà uccidere non solo Egisto, ma - e soprattutto - la madre Clitennestra.

L'inizio delle *Coefore* si dipana attraverso formule assolutamente liturgiche, in modo tale da conferire al prologo un tono solenne. Alcuni hanno osservato come Eschilo sia poeta religioso per eccellenza.<sup>121</sup> D'altronde già Aristofane, nelle *Rane*,<sup>122</sup> lo presentava come il pio, in opposizione a Euripide, che ha "altri dei". Eschilo riteneva che le vicende umane, di per sé contraddittorie, fossero governate da una volontà superiore. Se pure la divinità permette l'accadere di ingiustizia o malvagità, ciò è solo perché saprà ricavarne un'occasione di bene maggiore. Nell'*Oresteia* accade che dalla riflessione sulla condizione umana scaturisca la sofferenza del protagonista, al quale è imposto,

---

<sup>120</sup> Albin 1987, p. 15.

<sup>121</sup> Citti 1962.

<sup>122</sup> Aristofane, *Rane*, vv. 887-889: Καλῶς· ἕτεροι γάρ εἰσιν οἷσιν εὐχομαι θεοῖς. «Grazie, ma gli dei che prego io sono altri», in Paduano 2002, p. 138.

dopo una serie di dissidi interiori, di conoscere la legge divina e di metterla in atto. Tutta la tragedia eschilea trova la propria origine nello iato che si produce tra la volontà dell'uomo e quella della divinità. Solo dopo aver scontato le conseguenze del proprio agire, il personaggio tragico, trascinato nelle spire dell'errore iniziale, può giungere al μάθος, alla comprensione della legge divina, e dunque alla conoscenza. Delle tragedie di Eschilo giunte a noi, ben cinque si aprono con una preghiera: le *Supplici*, i *Sette contro Tebe* e la trilogia dell'*Oresteia*. Solamente i *Persiani* e il *Prometeo* non presentano, in posizione incipitaria, la preghiera a una divinità.

Per quanto riguarda la trilogia dell'*Oresteia*, nelle *Coefore* la preghiera ha spazio più ampio che nell'*Agamennone*.

Oreste è tornato nella città natale, dopo molti anni di esilio, per compiere la propria missione di vendetta. Le *Coefore* sono per la maggior parte una preparazione all'azione. Tutta la prima sezione vive in attesa di un atto - quello di Oreste - e proprio con una preghiera ha inizio la tragedia. Oreste si rivolge ad Hermes affinché gli sia alleato:

Ἑρμῆ Χθόνιε, πατρῶ' ἐποπτεύον κράτη  
σωτήρ γενοῦ μοι σύμμαχος τ' αἰτοθμένῳ  
ἦκω γὰρ ἐς γῆν τένδε καὶ κατέρχομαι.<sup>123</sup>

Vi sono varie ragioni per invocare Hermes.<sup>124</sup> Innanzitutto: Oreste si presenta agli spettatori quale straniero e viaggiatore, deve quindi, secondo il costume religioso, salutare la divinità. Inoltre il dio viene invocato perché conceda l'aiuto degli dei inferi e riporti lo spirito di Agamennone in soccorso dei figli. Perciò Oreste avverte subito come Hermes sia il suo dio nell'imminente impresa. Con questa invocazione il figlio di Agamennone disvela un atteggiamento conoscitivo che per i Greci è anche tonalità etica. La religiosità ellenica poteva sentire nelle sue parole qualcosa di assolutamente sacro. Questa sacralità è per noi accessibile mediante ragionamento: per gli Elleni, conformemente alla dimensione della vita umana data dalla religiosità omerica, il fenomeno coscienza si manifestava come oggettiva forma dell'essere. Non deve perciò

---

<sup>123</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 1-3: «Hermes Ctonio, che sorvegli il regno paterno, sii per me salvatore e combatti al mio fianco, poiché te lo chiedo, poiché te lo chiedo», in Di Benedetto 1995, p. 368

<sup>124</sup> Citti 1962, p. 75.

stupire che Eschilo ci presenti i suoi personaggi o i Cori nell'atto di invocare una divinità nella quale si attua il loro stato spirituale.

Interessanti sono le implicazioni del verbo ἐποπτεύειν che ricorre a proposito dello sguardo degli dei sui mortali. Πατρῶ' ἐποπτεύον κράτη, dunque il potere del padre, la potenza magica che gli si riconosce, come perenne forza vendicatrice dell'anima di Agamennone. Ἐποπτεύειν si collega a εποπτεία, ossia la visione quale momento culmine del processo dei misteri di Eleusi. È il manifestarsi del sacro nella sua pienezza, il nucleo divino su cui la vita si fonda.<sup>125</sup> Ἐποπτεία, la visione, è il primo gesto verso l'esperienza, la quale cammina di pari passo al πάθος, un dolore che Oreste dovrà - non solo conoscere - ma attraversare, per poter arrivare al τέλος.

Conclusa la preghiera, Oreste si fa da parte poiché sorpreso dall'arrivo del Coro, formato da donne abbigliate con vesti scure. Oreste ricomparirà nel primo episodio, quando dovrà farsi riconoscere da Elettra e organizzerà la messa in atto del suo progetto di vendetta.

Il Coro esce dalla reggia, e dunque dalle porte della σκηνή, per intonare il proprio canto. Le coreute sono seguite da Elettra, ed insieme portano le libagioni al defunto. Queste offerte agli dei o ai defunti consistevano nel versare a terra miele, vino e acqua; dunque la libagione è intesa come nutrimento. Qui l'azione religiosa è presupposta da un sistema di metafore che vuole che la terra beva il sangue così come beve le offerte.<sup>126</sup> Un luogo simile lo abbiamo nell'*Agamennone*, quando il sangue del morto era versato in onore di Zeus.<sup>127</sup>

Le donne avanzano in tre file di quattro o in quattro di tre.<sup>128</sup> Queste donne dicono una sola cosa di sé, nella *parodos*, ossia che sono prigioniere di guerra e furono portate

---

<sup>125</sup> Susanetti 2017, pp. 21-23.

<sup>126</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 66-67: δι' αἵματ' ἐκποθένθ' ὑπὸ χθονὸς τροφοῦ τίτας φόνος πέπηγεν οὐ διαρρύδαν, «Per gocce di sangue bevute dalla terra nutrice si è incrostato un delitto che punisce e non si lascia dissolvere», in Di Benedetto 1995, p. 374.

<sup>127</sup> Eschilo, *Agamennone*, vv. 1385-1387: καὶ πεπρωκότι τρίτην ἐπενδίδωμι, τοῦ κατὰ χθονός, Διὸς νεκρῶν σωτήρος εὐκταίων χάριν, «e un terzo colpo lo aggiungo quando è già a terra, come gradita offerta che accompagna la preghiera a Zeus sotterraneo salvatore dei morti», ivi, p. 340.

<sup>128</sup> Valgimigli 1926, p. 80.

ad Argo da giovani.<sup>129</sup> Più avanti nel dramma si legge che giovani non sono più;<sup>130</sup> quindi si può concludere che non siano schiave troiane, ma presenti nella casa ancor prima della spedizione di Agamennone. Eschilo ci rende un'immagine di schiave affezionate alla casa del re di Argo. Tutti i cori di Eschilo sono funzionali all'azione, così accadeva per i vecchi di Argo nell'*Agamennone*, i vecchi di Susa nei *Persiani*, le vergini de *I sette contro Tebe*. Nel caso delle *Coefore*, le anziane donne sono le prime a pronunciare il nome di Oreste per ricordarlo ad Elettra, cosicché lei, una volta riconosciuto, si possa riferire a lui quale unico seme di salvezza.<sup>131</sup>

Eschilo riesce a creare un'atmosfera religiosa e poetica al contempo, in modo tale che il ritorno di Oreste sia simultaneo al sogno profetico di Clitennestra. Ed è a causa di quel sogno che la regina ordina che siano mandate libagioni sull'ara. Il sogno della regina di Argo trova un omologo nell'episodio che vedeva la regina Atossa dei *Persiani* turbata da una visione notturna. In entrambi i casi, la protagonista femminile è impensierita da una sogno funesto e, al fine di alleviare l'impatto della visione, ordina che siano mandate libagioni. Ciò che accade in questo sogno non viene esplicitato nella parodo, il Coro si limita ad evocare la mostruosità. Una narrazione particolareggiata ad inizio dramma avrebbe svuotato l'atmosfera di suspense che caratterizza le *Coefore*.

Clitennestra è certamente preoccupata, il Coro si è espresso in maniera lapidaria:

μέμφεσθαι τοὺς γὰρ νέρθεν περιθύμως  
τοῖς κτανούσι τ' ἐγκοτεῖν<sup>132</sup>

Le coreute, avanzando, a un tratto s'arrestano per dare inizio alla narrazione dell'accaduto. Coloro che interpretano i sogni - i profeti della casa - hanno annunciato l'ira degli assassinati, i quali non ammettono pacificazioni. Interessante notare come il Coro si muova partendo dall'idea di giustizia per arrivare alla sicurezza fornita dalla legge del sangue. Si legge infatti:

---

<sup>129</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 76-77: θεοὶ προσήνεγκαν· ἐκ γὰρ οἴκων πατρώων δούλιόν <μ'> ἐσάγαγον «E dalle case dei padri mi portavano a un destino di schiava», in Di Benedetto 1995, p. 376.

<sup>130</sup> v. 171: πῶς οὖν παλαιὰ παρὰ νεωτέρας μάθω; «Come posso imparare, io vecchia, da una più giovane?», ivi, p. 384.

<sup>131</sup> v. 236: δακρυτὸς ἐλπίς σπέρματος σωτηρίου «lacrimata speranza di un seme di salvezza», ivi, p. 388.

<sup>132</sup> vv. 40-41: «Chi sta sotto terra con ira condanna, per gli assassini conserva il rancore», ivi, p. 372

ῥοπή δ' ἐπισκοτεῖ δίκας  
ταχεῖα τοῖς μὲν ἐν φάει<sup>133</sup>

Ῥοπή esprime il traboccare della bilancia da una parte e rappresenta il momento critico di un evento. La bilancia attende il segno di Δίκη. È la prima volta che compare il concetto di Giustizia nel dramma. Spesso il canto eschileo tende a portare al culmine il proprio pensiero per poi volgere verso un'altra direzione. Perciò la parte centrale di un coro prende spesso un significato speciale.

Successivamente si legge:

δι' αἵματ' ἐκποθένθ' ὑπὸ χθονὸς τροφοῦ  
τίτας φόνος πέπηγεν οὐ διαρρύδαν<sup>134</sup>

Questa metamorfosi di idee non è illogica, anzi. Affinché si attui la giustizia, nonostante talvolta sembri svanire nel dubbio, bisogna sostenere che essa, prima o dopo, interverrà in modo concreto; e questa concretezza d'azione si sintetizza nella legge del sangue che prevede per un delitto un altro delitto. La macchia di sangue è, per così dire, l'autentica prova della colpa: essa non si cancella e dunque garantisce che la pena verrà prima o poi soddisfatta.

διαλγῆς ἄτη διαφέρει τὸν αἴτιον<sup>135</sup>

Citti concorda con Untersteiner e Manara Valgimigli nel ritenere che qui Ἄτη sia da intendere come l'invasamento che coglie l'uomo singolo per il volere di Giustizia. Dunque in questo passo Ἄτη non riguarda lo stato di offuscamento e invasamento in cui si trova chi è colpito da catastrofe.<sup>136</sup>

---

<sup>133</sup> vv. 61-62: «Ma la bilancia di Giustizia volge ben presto il suo sguardo su chi sta nella luce», ivi, p. 374.

<sup>134</sup> vv. 66-67: «Per gocce di sangue bevute dalla terra nutrice si è incrostato un delitto che punisce e non si lascia dissolvere», ivi, p. 374.

<sup>135</sup> v. 168: «Ate trascina fra continui dolori il colpevole sino alla fine», ivi, p. 374.

<sup>136</sup> Lapini, Citti 2002, pp. 178-179.



Il tono religioso in cui è immersa la prima sezione di questa tragedia si avverte anche nella scelta del corredo terminologico di Eschilo. Si legge successivamente ai passi appena citati:

θιγόντι δ' οὔτι νυμφικῶν ἐδώλιων  
ἄκος, πόροι τε πάντες ἐκ μιᾶς ὁδοῦ  
† βαίνοντες τὸν χερομυσῆ  
φόνον καθαίροντες ἴθυσαν μάταν.<sup>137</sup>

θιγόντι è termine cultuale e si richiama a ἄθικτος. L'espressione corrisponde al tono religioso della strofe e di tutto il canto. Anche l'espressione νυμφικὰ ἐδώλια partecipa all'atmosfera sacra voluta dall'autore. Secondo Untersteiner è riconducibile ad un frammento del poeta Ibico: παρθένων κῆπος ἀκήρατος,<sup>138</sup> e si riallaccia all'idea della non contaminazione, pari a quella delle vergini. Nel caso di Eschilo κῆπος viene sostituito da un più efficace ἐδώλια.

Nei versi successivi Eschilo riporta il motivo dell'impossibilità di detergere la macchia di sangue neppure con tutte le acque dei mari e dei fiumi. Immagine evocativa che ritornerà spesso nelle letterature mondiali, a partire da Sofocle fino al *Macbeth* di Shakespeare.<sup>139</sup>

Elettra, che era rimasta muta durante il compianto delle ancelle, prende ora la parola. Ci si trova nel primo episodio, costituito da una sola scena corrispondente ai vv. 84-151. Questa scena appartiene a Elettra, ai suoi angosciosi dubbi nell'adempimento del rito funebre ordinato dalla madre.

Si chiede innanzitutto come si debba rivolgere al defunto padre. Come una sposa a uno sposo o come un' amica nei confronti di un amico caro? Lei sa cosa sarebbe giusto: chiedere il bene per gli amici e il male per i nemici, tuttavia questa sarebbe la premessa

---

<sup>137</sup> Eschilo, *Coefore*, v. 70: «Una volta toccato il sesso di una vergine non esiste rimedio; e tutte le correnti venendo da un solo cammino purificare la mano impura di sangue si sforzano invano», in Di Benedetto 1995, pp. 374-376.

<sup>138</sup> Frammento 6.4 Diehl, 1925: «inviolato giardino delle vergini».

<sup>139</sup> Shakespeare, *Macbeth*, atto V: Out, damned spot! Out, I say! [...] Here's the smell of the blood still. All the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand «Via, macchia maledetta! Via, dico! [...] Ancora puzzo di sangue, qui. Tutti i profumi d'Arabia non tergeranno questa piccola mano», in D'Agostino, 2011, pp. 138-143,

per la vendetta contro la madre. Elettra teme che anche una tale preghiera possa essere tacciata di empietà, e dunque chiede consiglio alle coreute.

La figlia di Agamennone si trova dinnanzi tre possibili vie: la prima consiste nell'adempire il rito secondo il volere della madre, la seconda sta nell'invocare il male per la madre, la terza ed ultima possibilità la porta a un ragionamento per assurdo, perciò sembrando impossibili sia la prima che la seconda scelta, crede di dover rinunciare alle libagioni. Ma tutte queste tre alternative sfociano nel peccato di empietà.

È il Coro a vincere i suoi dubbi, richiamandole alla memoria il fratello:

μέμνησ' Ὀρέστου, κεί θυραῖός ἐσθ' ὄμως.<sup>140</sup>

Nell'interpretazione fornita da Antonio Maddalena sembrerebbe che, per mezzo del canto corale, fosse Agamennone stesso a parlare alla figlia,<sup>141</sup> consentendole così di vincere le perplessità e salire sul tumulo per la preghiera.

Elettra si esprime secondo il costume rituale, ὡς νόμος βροτοῖς.<sup>142</sup> Nelle parole della figlia di Agamennone ritorna il riferimento ad Hermes ctonio. Lo spettatore greco poteva avvertire, sia nelle parole di Oreste che in quelle della sorella, una natura liturgica, sebbene non vi sia abbastanza materiale di confronto per affermare che Eschilo ricalchi pedissequamente un brano religioso.<sup>143</sup>

Interessanti sono i vv. 127-128:

«καὶ γαῖαν αὐτήν, ἥ τὰ πάντα τίκτεται  
θρέψασά τ' αὔθις τῶνδε κῦμα λαμβάνει»<sup>144</sup>

Κῦμα vale propriamente: «ciò che si gonfia, embrione, frutto della terra». Πάντα identifica ogni forma di vita, dalle piante agli animali, compresi gli uomini. Γαῖα è in

---

<sup>140</sup> Eschilo, *Coefore*, v. 115: «Ricordati di Oreste, anche se è fuori casa; ricordalo ugualmente», in Di Benedetto 1995, p. 378.

<sup>141</sup> Maddalena 1951, p.34

<sup>142</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 94-95: «Dare in cambio l'uguale a chi manda queste corone? un dono che meriti i mali?», in Di Benedetto 1995, p. 376.

<sup>143</sup> Citti 1969, p. 78.

<sup>144</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 127-128: «e alla Terra stessa, che a tutte le cose da nascita e, dopo averle nutrite, ne riprende a sua volta il germoglio», in Di Benedetto 1995, p. 380.

questo senso erede dell'originaria Πότνια θηρῶν e Πότνια ψυτῶν mediterranea, dunque πάντα si riferisce tanto ai vegetali quanto agli animali. L'idea religiosa, forse di origine eleusina, trova in questo passo una delle sue migliori espressioni ed è di particolare importanza per l'interpretazione della tragedia. Questo pensiero, che trae la propria origine alla religiosità mediterranea, è importante per Eschilo poiché fa riaffiorare alla memoria dei suoi uditori quella festività attica in cui aveva luogo un sacrificio in onore della Terra e che era chiamata Γενέσια e Νεκύσια.<sup>145</sup> In questa celebrazione vita e morte provengono dalla madre Terra e di conseguenze la nascita e il perire stanno sotto la sua protezione. L'idea di un'unica potenza universale capace di controllare nascita e morte, e dunque il ciclo vitale per esteso, si ricollega all'antica idea religiosa di *mana*. Eschilo in questi due versi attinge al patrimonio religioso dell'Attica e riporta in superficie il ricordo di un'antica divinità capace non solo di controllare il ciclo della vita, ma - e soprattutto - capace di condannare i delitti che, avvenuti anzitempo, spezzano la naturale ciclicità voluta dalla divinità stessa. I due versi<sup>146</sup> sono il presupposto teologico atto a giustificare la comunità spirituale fra padre e figlio, che verrà sempre più accentuata fino al *commos* e nelle battute che seguono immediatamente.

La tragedia ha dunque inizio con due preghiere, rivolte alla stessa divinità, pronunciate dai due fratelli, e ciò conferisce al dramma un tono di azione sacra. Come si è detto, buona parte delle *Coefore* vive in attesa dell'atto di Oreste; se a questo si aggiunge il tono religioso in cui è avvolta la scena ne risulta che l'atto di Oreste è qualcosa di voluto dagli dei.

Elettra passa in rassegna la propria condizione di serva e quella di Oreste esiliato senza beni e proprietà. Si trovano nella condizione di essere esuli infelici dopo essere stati annientati.<sup>147</sup> Ἀλάομαι esprime il concetto di esule, da riferirsi tanto a Oreste quanto a Elettra, che è da ritenere straniera nella sua stessa patria.

Nel finale, ritorna sul motivo della Giustizia:

---

<sup>145</sup> Cfr. Lapini, Citti, 2002, pp. 197.

<sup>146</sup> Cfr. Citti 1969; Lapini, Citti 2002, pp. 197-198.

<sup>147</sup> Eschilo, *Coefore*, v. 132: πεπραμένοι γὰρ νῦν γέ πως ἀλώμεθα πρὸς τῆς τεκούσης «Ora infatti vaghiamo come in esilio, venduti da chi ci ha generato», in Di Benedetto 1995, p. 380.

ἡμῖν μὲν εὐχὰς τάσδε, τοῖς δ' ἐναντίοις  
λέγω φανῆναί σου, πάτερ, τιμάορον,  
καὶ τοὺς κτανόντας ἀντικαθθανεῖν δίκη.  
ταῦτ' ἐν μέσῳ τίθημι τῆς κακῆς ἀράς,  
κεῖνοις λέγουσα τήνδε τὴν κακὴν ἀράν·  
ἡμῖν δὲ πομπὸς ἴσθι τῶν ἐσθλῶν ἄνω,  
σὺν θεοῖσι καὶ γῆ καὶ δίκη νικηφόρῳ.<sup>148</sup>

La Giustizia portatrice di vittoria, che già era risuonata nel Coro dell'*Agamennone*, viene ribadita nelle parole di Elettra. Ma insieme ci sono altri, diversissimi, motivi: lei è ridotta a schiava, e vuole liberazione. Oreste è esule, e deve poter tornare nella propria città. D'altronde anche per lui si tratta di liberazione; liberazione da una condizione che non gli appartiene, in quanto unico legittimo erede dei beni di Agamennone. Nel concludere la preghiera, Elettra si rivolge alla divinità in maniera differente che all'inizio. Infatti non viene nominata la potenza demoniaca di Hermes bensì solamente Γαῖα, inoltre al posto di δαίμονες appaiono θεοί. La ragione sta nel fatto che Elettra, pur bramando vendetta, ambisce a quel καλῶς φρονεῖν tipicamente greco. Per avere lo scioglimento della legge del sangue si dovrà aspettare il pronunciamento di Atena nelle *Eumenidi*, la quale proprio per liberare l'uomo da questo ceppo inesorabile e cieco, dirà alle antiche dee: φρονεῖν δὲ κάμοι Ζεὺς ἔδωκεν οὐ κακῶς.<sup>149</sup> In definitiva Elettra vorrebbe che la propria preghiera seguisse l'εὖ φρονεῖν e si augura che alla vendetta non susseguia un altro delitto.

Mentre la figlia di Agamennone compie il proprio rito, il Coro l'accompagna con il peana. Il peana era il canto tipico utilizzato nelle circostanze gioiose, quali vittorie militari o feste religiose. L'espressione di Elettra "peana del morto"<sup>150</sup> è fortemente ossimorica e trova un parallelo nell'*Agamennone*, in quel caso si trattava del "peana delle Erinni".<sup>151</sup>

---

<sup>148</sup> vv. 66-67: «Per noi queste preghiere, ma per i nostri nemici io dico che appaia, padre, un tuo vendicatore, e che chi uccise muoia in cambia con giustizia. Questo io pongo nel mezzo, dicendo per loro questa cattiva preghiera. Tu manda sopra per noi il bene con l'aiuto degli dei e della Terra, e di Giustizia che porta la vittoria», ivi, p. 374.

<sup>149</sup> Eschilo, *Eumenidi*, v. 850: «Anche a me Zeus ha concesso una non disprezzabile sapienza», ivi, p. 540.

<sup>150</sup> Eschilo, *Coefore*, v. 151: παιᾶνα τοῦ θανόντος ἐξασθωμένας, ivi, p. 382

<sup>151</sup> Eschilo, *Agamennone*, v. 645: πρέπει λέγειν παιᾶνα τόνδ' Ἐρινύων, ivi, p. 282.

Serve qualcosa per illuminare Elettra: la ciocca di capelli che Oreste aveva lasciato sulla tomba del padre.<sup>152</sup> Il figlio di Agamennone infatti aveva donato un ricciolo per l'Inaco:<sup>153</sup> il sacrificio dei capelli, che rappresentano la persona alla quale appartengono, appare prima per il compimento di un «rito di passaggio», in questo caso di Oreste all'efebia, mentre in seguito quest'offerta costituisce un rito funebre, allo scopo di stabilire un legame con il defunto quale viene dedicato il dono.

Il secondo episodio è strutturato in tre scene: il riconoscimento di Elettra e di Oreste, il *commos* e la preghiera dei fratelli, l'organizzazione della vendetta.

Il riconoscimento del fratello avviene su tre indizi:<sup>154</sup> la ciocca di capelli, le impronte dei piedi,<sup>155</sup> e il tessuto fatto da Elettra.<sup>156</sup> Secondo Aristotele il riconoscimento che avviene nelle *Coefore* rientra nella quarta tipologia da lui elencata, ossia quella del sillogismo: «è arrivato qualcuno di somigliante, ma non c'è nessuno di somigliante tranne Oreste, dunque è costui che è arrivato».<sup>157</sup>

Il discorso di Oreste costituisce la continuazione di quella che era stata la preghiera di Elettra. Dopo essersi fatto riconoscere dalla sorella, non si perde in manifestazioni di gioia per aver riveduto Elettra ed inizia il proprio monologo. Le sue parole si snodano fra la necessità di riappropriarsi di potere e ricchezza e il volere del dio. L'epiteto per designare Agamennone è quello di «aquila padre»<sup>158</sup> e l'immagine evocata è quella di

---

<sup>152</sup> Eschilo, *Coefore*, v. 168: ὀρθῶ τομαῖον τόνδε βόστρυχον τάφῳ «Ecco, vedo una ciocca recisa sulla tomba», ivi, p. 384.

<sup>153</sup> v. 6: πλόκαμον Ἰνάχῳ «un ricciolo per l'Inaco», ivi, p. 368.

<sup>154</sup> Ai vv. 169-171 inizia il riconoscimento di Elettra e di Oreste. Le modalità con le quali il riconoscimento avviene sono state oggetto di molteplici discussioni già nell'antichità, a partire da Euripide. Quest'ultimo nella sua *Elettra* esercitò contro Eschilo una critica intenzionale, osservando la scena logicamente, secondo l'estetica razionalizzante, e non pateticamente. Il problema di questa scena è stato studiato da M. Valgimigli, il quale sottolinea come negli interessi di Eschilo vi sia la linearità. Perciò il nostro tragico non si è concesso deviazioni al racconto, tutta l'anima del suo dramma affonda nella vendetta imminente e non si disperde in intrecci collaterali.

<sup>155</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 205-210: καὶ μὴν στίβοι γε, δεύτερον τεκμήριον, ποδῶν ὅμοιοι τοῖς τ' ἐμοῖσιν ἐμπερεῖς. καὶ γὰρ δὴ ἔστων τῷδε περιγραφὰ ποδοῖν, αὐτοῦ τ' ἐκείνου καὶ συνεμπόρου τινός. πτέρναι τερόντων θ' ὑπογραφαὶ μετρούμεναι εἰς ταῦτό συμβαίνουσι τοῖς ἐμοῖς στίβοις «Ma ecco le impronte dei piedi, secondo segnale, simili ai miei e somiglianti. E difatti sono due questi contorni dei piedi: di lui in persona e di un compagno di viaggio. Se misuriamo i talloni e il contorno dei tendini hanno misura uguale alle mie impronte», in Di Benedetto 1995, p. 386.

<sup>156</sup> v. 231: ἰδοῦ δ' ὕφασμα τοῦτο, σῆς ἔργον χερρός «E guarda questo tessuto, opera della tua mano», ivi, p. 388.

<sup>157</sup> Aristotele, *Poetica*, 55a 4-5: ὅτι ὁμοίός τις ἐλήλυθεν, ὁμοίος δὲ οὐθεὶς ἀλλ' ἢ Ὀρέστης, οὗτος ἄρα ἐλήλυθεν. in Lanza 2001, p. 172.

<sup>158</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 247: ἰδοῦ δὲ γένναν εὖνιν αἰετοῦ πατρός «guarda la stirpe priva dell'aquila padre», in Di Benedetto 1995, p. 390.

un groviglio di serpente.<sup>159</sup> L'aquila simboleggia una grandezza sfortunatamente caduta in rovina. La stretta del serpente è un *leitmotiv* delle *Coefore*. In questo dramma il serpente si collega a due personaggi: come serpe appare Clitennestra ma anche Oreste, basti pensare al sogno funesto della regina in cui una vipera succhia del sangue dal suo seno.

Il passaggio al nuovo ordine di idee è favorito dall'immagine dell'aquila: i figli di Agamennone diventano i pulcini dell'aquila regale che aspettano un segnale per prestare aiuto al focolare paterno.

Nella conclusione del dialogo Oreste, prima del *commos*, dirà che molti desideri coincidono con la necessità di questa azione: gli ordini di un dio, il dolore per il padre e la mancanza di ricchezza.<sup>160</sup> Queste necessità che egli elenca spaziano in tutte le manifestazioni della vita fisica, psichica e sociale. È fiducioso nel dio, ma questo non lo affranca dal peso che l'ordine gli reca, perché lascia irrompere i segni dei suoi eccessi.

Le *Coefore* portano alla crisi estrema il problema di dio, mettendone in luce i termini nella loro nudità dialettica, e sarà proprio per questo che - pur adempiendo i dettami di Giustizia, il figlio di Agamennone sarà costretto ad un'azione eticamente scorretta: l'uccisione di colei che l'ha generato.

L'unica via percorribile è quella della sofferenza, ed egli la sceglierà poiché è in quella scelta che vi è - per Oreste - possibilità di *essere*. Τό ὄν sta per lui nell'adempimento di questo sacro volere. Ma l'azione - seppur in nome di δίκη - necessità di ἄδικα.

Sebbene sia desiderio divino vendicare Agamennone, ciò non basta ad eludere il πάθει μάθος<sup>161</sup> di Oreste, ossia il suo dolore. Πάθει μάθος significa letteralmente conoscenza attraverso sofferenza. Si esprimeva in questi termini il Coro dell'*Agamennone* riferendosi alla stirpe dei mortali, i quali per conoscere sono costretti ad attraversare un cammino colmo di dolori. Oreste, per quanto sciagurata sia la sua

---

<sup>159</sup> vv. 248-249: θανόντος ἐν πλεκταῖσι καὶ σπειράμασιν δεινῆς ἐχίδνης «morto nei grovigli e nelle spire di una vipera tremenda», ivi, p. 390.

<sup>160</sup> vv. 299-301: πολλοὶ γὰρ εἰς ἐν συμπίτνουσιν ἡμεροί, θεοῦ τ' ἐφετμαὶ καὶ πατρός πένθος μέγα, καὶ πρὸς πιέζει χρημάτων ἀχηνία «perché molti desideri coincidono, gli ordini del dio ed il grande dolore per mio padre; e inoltre mi angustia la mancanza di ricchezza», ivi, p. 394.

<sup>161</sup> Eschilo, *Agamennone*, vv. 176-178: «A Zeus che ha avviato i mortali ad essere saggi, che ha posto come valida legge saggezza attraverso la sofferenza», ivi, p. 244.

azione - assassinare la madre - è costretto a compiere il proprio atto poiché: κρατεῖ πῶς τὸ θεῖον.<sup>162</sup> Egli appare sia come l'esecutore di un ordine divino che non si può sciogliere, sia come il difensore dei diritti del padre usurpati da Clitennestra ed Egisto. Oreste, seguendo la linea voluta dalla legge del sangue, deve espiare un delitto mediante un altro delitto. Ma che cosa è giusto e cosa non è giusto verrebbe da chiedersi. Il figlio esiliato, tornato ad Argo, pare essere impigliato in questa successione di vendette e assassini. Vendicare il padre è il suo destino.<sup>163</sup>

Da un lato appare evidente che è costretto a prendere parte in una trama che ebbe inizio molti anni prima, con il sacrificio di Ifigenia;<sup>164</sup> dall'altro si rivela essere una sua scelta affrontare la madre. A ciò si aggiunge l'intervento divino, il quale impone una valenza universale - e dunque trascendente - all'atto di Oreste. Lesky<sup>165</sup> si interroga riguardo questa duplice motivazione dell'azione tragica sostenendo come il personaggio drammatico debba interpretare simultaneamente l'espressione dell'intenzionalità umana e della costrizione divina. Claudio Magris<sup>166</sup> riflette a proposito del nesso che unisce azione umana e trascendenza divina. In questo caso egli afferma che ἄτη - nel senso di trascendenza divina quale accecamento - rimanga un enigma insondabile.

La decisione che Oreste ha preso durante la ῥῆσις costituisce la premessa per la successiva preghiera della corifea alle Μοῖραι.

Il Coro ripete l'antico detto:

ἀλλ' ὦ μεγάλαι Μοῖραι, Διόθεν  
τῆδε τελευτᾶν,  
ἢ τὸ δίκαιον μεταβαίνει.

---

<sup>162</sup> Eschilo, *Coefore*, v. 957: «Il divino ha le sue vie per prevalere», ivi, p. 454.

<sup>163</sup> Si ricordi ciò che scrive Benjamin 2014, a proposito delle *Affinità elettive* di Goethe: «Destino è il nesso colpevole di ciò che vive», ed è quindi espressione di una condanna che, *de facto*, precede l'adempimento dell'azione e dunque la colpa stessa. Si presenta come una necessità ineluttabile. Si può ripensare anche a quell'espressione di Eraclito: ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων, il carattere dell'uomo è il suo destino; intendendo Oreste capace di operare delle scelte - che dunque sono il suo carattere - e che determineranno il suo destino.

<sup>164</sup> Si potrebbe fare riferimento anche a Platone, il quale in *Repubblica*, II, v. 380a., così scrive: «Un dio fa sorgere ai mortali una causa, quando voglia del tutto rovinare una casa». Alla luce dell'imminente guerra di Troia, Agamennone, prima di salpare da Argo, sacrificò la figlia Ifigenia. Da questo delitto si avviò una catena di vendette che portò all'uccisione dello stesso Agamennone per mano di Clitennestra e di Egisto e alla morte di questi ultimi due da parte di Oreste.

<sup>165</sup> Lesky 1996, pp. 78-85.

<sup>166</sup> Cfr. Magris 1984.

ἀντὶ μὲν ἐχθρᾶς γλώσσης ἐχθρὰ  
γλῶσσα τελείσθω· τοῦφειλόμενον  
πράσσουσα Δίκη μέγ' αὐτεῖ·  
ἀντὶ δὲ πληγῆς φονίας φονίαν  
πληγὴν τινέτω. δράσαντα παθεῖν,  
τριγέρων μῦθος τάδε φωνεῖ.<sup>167</sup>

Con «In cambio di un lingua che odia, una lingua che odia sia il prezzo», il Coro precisa un pensiero di carattere generale che trova una corrispondenza nei *Sette contro Tebe*,<sup>168</sup> quando Eteocle ascoltando le parole del nunzio relative ai guerrieri che assediano la città, risponde con altrettanta inimicizia.

Nietzsche, nel settimo capitolo della *Nascita della tragedia*, accoglie la tesi schilleriana secondo cui il coro tragico, in quanto dimensione fondante della rappresentazione, deve essere concepito come un muro vivo che la tragedia edificava attorno a sé per conservare il proprio terreno ideale e la propria libertà poetica. Nietzsche aggiunge una puntualizzazione ulteriore: «Non si tratta di un mondo di fantasia situato arbitrariamente tra cielo e terra; bensì di un mondo di realtà e di credibilità pari a quelle che possedeva, per il Greco religioso, l'Olimpo con tutti i suoi abitanti». <sup>169</sup> Dunque il Coro è riflessione dell'esistenza in modo più completo di quanto sia accessibile all'uomo civile,<sup>170</sup> ed è a partire da questo punto che, provando a declinare la riflessione di Nietzsche all'intero delle *Coefore*, si potrebbe affermare che il canto corale si presti non soltanto a dialogo con i protagonisti, ma soprattutto svolga una

---

<sup>167</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 305-314: «E dunque, o Moire potenti, secondo il volere di Zeus si arrivi al compimento là dove volge ciò che è giusto. “In cambio di un lingua che odia, una lingua che odia sia il prezzo”, grida forte Giustizia riscuotendo il dovuto, “e in cambio di un colpo che uccide, un colpo che uccide si paghi” subisca chi ha agito. Questo dice un vecchissimo detto», in Di Benedetto 1995, pp. 394-396.

<sup>168</sup> Eschilo, *Sette contro Tebe*, vv. 69-77: ὦ Ζεῦ τε καὶ Γῆ καὶ πολιτισσοῦχοι θεοί, Ἄρα τ' Ἐρινὺς πατρὸς ἡ μεγασθενῆς, μὴ μοι πόλιν γε πρυμνόθεν πανώλεθρον ἐκθαμνίσῃτε δηάλωτον, Ἑλλάδος φθόγγον χέουσας, καὶ δόμους ἐφεστίους· ἐλευθέραν δὲ γῆν τε καὶ Κάδμου πόλιν ζεύγλῃσι δουλίῃσι μήποτε σχεθεῖν· γένεσθε δ' ἄλκῃ· ξυνὰ δ' ἐλπίζω λέγειν· πόλις γὰρ εὖ πράσσουσα δαίμονας τίει «Zeus, Terra, dei tutelari della città, e tu, Maledizione, Erinni strapotente del padre mio, non schiantatemi alla radice, non distruggetemi al tutto questa città dell'Ellade, non fatene una prigioniera di guerra nè consegnate ai gioghi servili la libera terra, la libera città di Cadmo. Siate forza che protegge. Mi augur di parlare per il bene di tutti: città fiorente onora gli dei», in Ferrari 2003, p. 148.

<sup>169</sup> Nietzsche 2014, p. 41.

<sup>170</sup> Cfr. Valentini 2013, pp. 86-108. Ragionando sull'opera di Nietzsche deduce che la molteplicità di forme, immagini e significati che la tragedia riesce a produrre è qualcosa che si genera dal suo stesso interno, vale a dire con i mezzi sensibili dei quali dispone, dunque il coro. Da questo punto di vista il coro è il fattore che riesce a portare visibilità su quel fondo oscuro, e mai totalmente rappresentabile, che l'apparenza delle cose sempre presuppone.



funzione rivelatrice per Oreste: è giusto agire perché è Giustizia a volerlo ed è il Coro a riferirlo.

I due fratelli si accingono a compiere il *commos* sul tumulo. Il *commos* delle *Coefore* è il più lungo delle tragedie greche conservate. La tragedia ha fin qui percorso un processo ascensionale. Le grandi idee delle anime tumultuose - prima del Coro, poi di Elettra, infine di Oreste - prendono un tono più intimo e necessitano di una comprensione più intensa. Il canto si presenta come un γόος, un lamento che segna il contrasto tra il morto e i sopravvissuti, tra il passato e il presente. Il canto può inoltre rientrare nell'ambito del θρήνος, poiché è presente l'elogio al defunto. Tuttavia nessuno di questi due bacini terminologici contiene tutto il significato del *commos*, poiché quest'ultimo è una creazione del poeta nel quale riecheggiano i problemi della tragedia. Sebbene siano presenti i tratti tipici dei canti funebri e della lode del defunto, il *commos* si apre a una destinazione che non corrisponde precisamente all'uso originario. L'esaltazione magica, secondo cui i figli vogliono una comunione con l'anima del padre, è nel mondo ellenico un mezzo per la conquista di una più alta conoscenza di sé e delle cose; anche questo è un aspetto del πάθει μάθος.

Agamennone dopo essere stato ucciso non ha ricevuto il compianto che spetta ai defunti, solamente ora, con il ritorno di Oreste e il ricongiungimento dei due figli dell'Atride, si provvede al rito sacro. Il lamento deve assicurare a Oreste l'aiuto del padre e delle divinità inferie (già invocate nelle preghiere dei due fratelli), aiuto al quale va aggiunto quello di Zeus.<sup>171</sup> Alcuni interpreti delle *Coefore*, tra cui Wilamowitz<sup>172</sup> e Lesky,<sup>173</sup> hanno sostenuto che il *commos* porti una motivazione psicologica alla scelta del matricidio, ricostruendo il movimento dell'animo di Oreste in tre fasi: la speranza irrealista, la disperazione e l'assunzione della responsabilità. Tuttavia queste posizioni hanno trovato opposizione in Karl Reinhardt,<sup>174</sup> il quale sostiene che la decisione di Oreste è fermamente stabilita già all'inizio del dramma. Untersteiner<sup>175</sup> sottolinea come il brano funga da accompagnamento per Oreste nella comprensione del senso della

---

<sup>171</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 246 e sgg.

<sup>172</sup> Cfr. Willamowitz-Moellendorff 2011, pp. 36 sgg.

<sup>173</sup> Cfr. Lesky 1943, pp. 101 e sgg.

<sup>174</sup> Cfr. Reinhardt, 1949, pp. 112 e sgg.

<sup>175</sup> Cfr. Untersteiner 1949, pp. 171-92 e 250-262.

sofferenza, così da attingere al μάθος. La consapevolezza del dolore mancava fino a questo momento. Il *commos* riuscirà a delineare la congiuntura tra il volere divino, che si attua nell'uomo come πάθος, e il suo sviluppo nella coscienza dell'uomo come μάθος. La Corifea aveva posto l'azione come imminente già con quel τὸ δίκαιον μεταβαίνειν ed Oreste aveva espresso la propria intenzione già nella ῥῆσις precedente al *commos*: ora costui si sente spinto nel regno delle Madri, dimensione in cui le cose acquistano il valore assoluto della realtà.<sup>176</sup> La vicinanza con il padre tanto desiderata sembra essere raggiunta, e questo contatto coincide con la chiara visione delle cose da parte di Oreste. Come scrive Untersteiner,<sup>177</sup> vedere significa pensare dubitando, e ciò porta al μάθος.

Oreste si domanda se vi possa essere armonia e unità tra σκότος e φάος<sup>178</sup> e il Coro, che ha compreso il suo dramma, gli dimostra che il morto può operare e che dunque il γόος otterrà un risultato efficace.<sup>179</sup> Di conseguenza il mondo della tenebra, apparentemente imperscrutabile, appare ora trasparente. Quest'immagine di Agamennone offerta da Eschilo è interessante: il defunto re sarà la tenebra che viene nella luce; sarà ancora una volta portatore di vittoria. Si ricordi l'esperienza di Eschilo in Sicilia, durante la quale potrebbe essere stato ispirato dalle riflessioni di Parmenide.<sup>180</sup> In Eschilo avviene che da un contrasto materiale di luce e tenebra si arrivi a un dissidio di valori concettuali. I due ἀντί presenti nel passo citato precedentemente sono sì antitetici, ma contengono in sé anche la possibilità di una sintesi.

In φρόνημα è concentrato sia il concetto di φρήν sia di φρονεῖν, ossia l'organo e l'attività sua trovano espressione in questo concetto astratto. Mediante l'attività di φρήν, che è opera di θεός, l'uomo è in contatto con la realtà più profonda del mondo. Qui

---

<sup>176</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 315-318: ὃ πάτερ αἰνόπατερ, τί σοι φάμενος ἢ τί ῥέξας τύχοιμ' ἂν ἕκαθεν οὐρίσας, ἔνθα σ' ἔχουσιν εὐναί; «O padre, padre sventurato, con quale gesto o con quale parola potrei riuscire ad inviarti da lontano un prospero vento là dove ti tiene il tuo giaciglio?», ivi, p. 396.

<sup>177</sup> Lapini, *Citti* 2002, pp. 256-257.

<sup>178</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 319-322: σκότω φάος ἀντίμοιρον; χάριτες δ' ὁμοίως κέκληνται γόος εὐκλεῆς † προσθοδομοῖς Ἀτρεΐδαις «Alla tenebra è opposta la luce; sono anche un pianto datore di gloria i rendimenti di grazie per gli Atridi sepolti davanti al palazzo», in Di Benedetto 1995, p. 396.

<sup>179</sup> vv. 323-325: τέκνον, φρόνημα τοῦ θανόντος οὐ δαμά-ζει πυρὸς μαλερὰ γνάθος «Figlio, la mascella feroce del fuoco non doma la mente di chi è morto», ivi, p. 398.

<sup>180</sup> Cfr. Reinhardt 1916. La dottrina parmenidea è un continuo trapassare e trascorrere reciproco di concetti e materia, cosicché negli elementi della materia si deve comprendere anche il loro significato concettuale, come nei concetti il loro valore materiale.

Eschilo mediante le parole del Coro, vuole dire che la morte non pone fine al φρόνημα per il quale l'uomo non è più in contrasto con il mondo, ma in armonia.

Elettra dubita e si disperava; ella, come sostiene Untersteiner, non è figura tragica ma esponente del tragico.<sup>181</sup>

τί τῶνδ' εὔ, τί δ' ἄτερ κακῶν;  
οὐκ ἀτρίακτος ἄτα;<sup>182</sup>

Elettra percepisce tutta l'insolubile rovina rovesciarsi su di lei e sul fratello; a questa cupa visione contrappone il desiderio di bene. La figlia di Agamennone, priva delle sublimi visioni metafisiche di Oreste, ritorna verso le proprie contraddizioni: ἄτα salverà la famiglia, ma la sospingerà nelle spire che l'hanno avvolta finora.

Elettra si tormenta lasciando che la decisione si impadronisca di lei. Il Coro, nell'innalzare il proprio canto, utilizza la parola come dimensione capace di creare la realtà desiderata, oltrepassando ogni dissidio.<sup>183</sup> Oreste, Elettra e il Coro cantano il proprio lamento ciascuno secondo il proprio animo. Il *commos* di Cassandra nell'*Agamennone*, aveva detto l'inevitabilità dei delitti e delle pene della casa degli Atridi, qui il *commos* delle *Coefore* dice la stessa inevitabilità: Oreste è trascinato dal canto a cui partecipa. Sembra abbia superato ogni dissidio interiore accogliendo in sé l'animo irato del padre, ma non è così. Il tormento non è ancora vinto e la ripugnanza non è ancora superata del tutto.

Verso la fine del *commos*, Oreste riconosce che la vendetta si deve compiere secondo il volere di Zeus:

τοῦτο διαπερὲς οὔς  
ἴκεθ' ἄπερ τε βέλος.  
Ζεῦ Ζεῦ, κάτωθεν ἀμπέμπων  
ὑστερόποινον ἄταν,  
βροτῶν τλάμονι καὶ πανούργῳ

<sup>181</sup> Lapini, Citti 2002, p. 65.

<sup>182</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 338-339: «Che cosa è bene, cosa è senza mali in tutto questo? Non è invisibile la sciagura?», in Di Benedetto 1995, p. 398.

<sup>183</sup> Valentini 2013, pp. 16-17.

χειρί, τοκεῦσι δ' ὅμως τελεῖται.<sup>184</sup>

Successivamente il Coro si esprime in un canto di gioia, che traduce il greco ὄλολυγμός. Si trattava di un grido che le donne elevavano durante le cerimonie religiose e in circostanze liete.<sup>185</sup> Sempre il Coro nei versi successivi evoca l'immagine del vento e del cuore:

ἐκ δὲ πρόρας  
δριμύς ἄηται κραδίας  
θυμός, ἔγκοτον στύγος<sup>186</sup>

Il Coro intende dire: φρήν mi ha rivelato il vero, e ora decido di attuarlo. La decisione è rappresentata con un'immagine altamente espressiva come un soffio impetuoso che percuote il cuore.

Per non annientarsi come personalità, il Coro prospetta ad Oreste la successione di ἄται.<sup>187</sup> La sua personalità, senza la vendetta, è destinata a scomparire, ed è questa la filigrana del canto. L'orizzonte della legge di sangue coincide adesso con la conservazione del sé che Oreste deve attuare. Clitennestra non solo assassinò Agamennone, ma rompe ogni legame tra il padre e i due figli, esiliando Oreste e riducendo Elettra al rango di serva.

Oreste ed Elettra concludono il *commos* e scendono dal tumulto. Gli dei sono favorevoli alle preghiere dei figli di Agamennone. Con il loro aiuto Oreste potrà raggiungere il proprio τέλος.

Che cosa dovrà essere Oreste è il Coro a ribadirlo, egli dovrà essere δαίμων e θεός al contempo, e imprimerà i suoi ragionamenti nel cuore:

---

<sup>184</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 380-385: «Come una freccia questa parola ha trapassato il mio orecchio. Zeus, Zeus, tu che fai salire atte dagli inferi, la rovina che alla fine punisce la mano dell'uomo criminale e audace - e anche su un genitore, la rovina si compie lo stesso», in Di Benedetto 1995, p. 402.

<sup>185</sup> Si potrebbe confrontare il grido di gioia che Clitennestra innalza nell'*Agamennone* (v. 1236) con il grido di gioia che viene invocato alla fine delle *Coefore* (v. 942). Conclusa la catena di delitti, lo stesso grido conclude l'Oreste (*Eumenidi*, vv. 1043-47).

<sup>186</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 390-393: «Dal proprio del cuore soffia un'aspra rabbia, odio pieno di rancore», in Di Benedetto 1995, p. 402-404.

<sup>187</sup> v. 402: βῶα γὰρ λοιγὸς Ἐρινῶν «La strage chiama a gran voce le Erinni», ivi, p. 404.

δι' ὧτων δὲ συν-  
τέτραινε μῦθον ἡσύχῳ φρενῶν βάσει.<sup>188</sup>

Prima di scendere dal tumulto, Oreste si assicura che non siano cancellati dal libro del destino:

καὶ μὴ ἕξαλείψῃς σπέρμα Πελοπιδῶν τόδε,  
οὔτω γὰρ οὐ τέθνηκας οὐδέ περ θανῶν.  
[παῖδες γὰρ ἀνδρὶ κληδόνες σωτήριοι  
θανόντι· φέλλοι δ' ὧς ἄγουσι δίκτυον,  
τὸν ἐκ βυθοῦ κλωστήρα σῶζοντες λίνου.  
ἄκου', ὑπὲρ σοῦ τοιάδ' ἔστ' ὀδύρματα,  
αὐτὸς δὲ σῶζῃ τόνδε τιμήσας λόγον.<sup>189</sup>

Successivamente il Coro, per giustificare il motivo delle libagioni, avvia il racconto del sogno di Clitennestra a Oreste, al termine del quale Elettra verrà mandata dal fratello dentro la casa.

Durante un incubo notturno apparve alla regina di partorire un serpente. Già nell'*Oresteia* di Stesicoro, Clitennestra ha una visione simile. Sognò un serpente macchiato di sangue sul capo, e da lì le apparve il re Plistenide, un antenato di Agamennone. Tuttavia Eschilo innova nei confronti di Stesicoro; infatti la regina ha un modo di porsi del tutto nuovo. Fascia il serpente e lo avvicina al proprio seno quasi si trattasse di un bimbo, quindi l'immagine di Clitennestra è quella di vittima di un'aggressione. Proseguendo nel racconto il Coro spiega come, per cibarsi, il serpente si sia allattato al seno della regina, succhiando un grumo di sangue nel latte. In questo caso l'accostamento di Oreste al serpente acquista una valenza nuova, poiché egli s'impadronisce della capacità distruttiva che fu di Clitennestra:

ἐκδρακοντωθεὶς δ' ἐγὼ

---

<sup>188</sup> vv. 450-451: «Ed attraverso il tuo orecchio fai trapassare il discorso col tranquillo cammino del pensiero», ivi, p. 408.

<sup>189</sup> vv. 503-509: «E non cancellare questo seme dei discendenti di Pelope: così infatti non sei morto neppure nella morte; perché i figli per un uomo sono la fama che lo salva quando è morto, e come sugheri portano la rete salvando il filo di lino che sta al fondo. Ascolta: proprio a tuo favore sono questi lamenti, e tu stesso ti salvi se onore queste nostre parole», ivi, p. 412.

κτείνω νιν, ὡς τοῦναιρον ἐννέπει τόδε.<sup>190</sup>

È interessante notare come in precedenza Oreste avesse parlato della madre definendola una vipera, mentre ora è lui che si fa serpente per ucciderla.

Il sogno della madre vale da garanzia che il padre ha risposto all'appello di venire in soccorso al figlio. Oreste interpreta tutti i segni ricevuti durante la giornata: il sogno, i libami, il ritorno, e alla luce di queste coincidenze riesce a procedere sicuro.

Così si conclude la prima parte della tragedia e per un istante anche il dramma interiore di Oreste prende fiato.

Lo stasimo successivo ci mostra Oreste nella reggia quale straniero. È pronto all'azione e si presenta alle porte del palazzo con Pilade. Entra in scena dalla porta del gineceo. Si trovano di fronte madre e figlio. Il figlio sa di lei mentre lei lo tratta da straniero con riluttanza. Oreste riporta alla regina il finto messaggio della propria morte con un abile discorso menzognero fitto di significati riposti:

ξένος μὲν εἰμι Δαυλιεὺς ἐκ Φωκέων·  
στείχοντα δ' αὐτόφορτον οἰκεία σαγῆ  
εἰς Ἄργος, ὥσπερ δεῦρ' ἀπεζύγην πόδας<sup>191</sup>

L'immagine dei piedi sciolti dal giogo non alluderebbe ad altro se non alla vera identità di Oreste, che finalmente è giunto alla meta del proprio viaggio e dunque al λυέν, allo sciogliersi del proprio percorso. Anche il successivo riferimento agli amici e ai genitori è ambiguo:<sup>192</sup> quali amici potrebbe possedere un giovane che è stato esiliato quand'era molto piccolo, così come il riferimento ai genitori: di quali genitori si tratta se il padre è stato assassinato e la madre lo ha esiliato. Inoltre riferisce che Strofio<sup>193</sup> desiderava sapere se seppellirlo da ξένος per sempre, o portarlo alla casa paterna. Viene

<sup>190</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 549-550: «ed io fattomi serpente, sono io che la uccido, come dice questo sogno», ivi, p. 416.

<sup>191</sup> vv. 674-676: «Sono uno straniero di Daulis della Focide; camminavo caricato dal peso del mio bagaglio verso Argo, proprio verso questo luogo in cui ho sciolto i miei piedi dal giogo», ivi, p. 428.

<sup>192</sup> vv. 680-682 : ἑπίπερ ἄλλως, ὃ ξέν', εἰς Ἄργος κίεις, πρὸς τοὺς τεκόντας πανδίκως μεμνημένος τεθνεῶτ' Ὀρέστην εἰπέ, μηδαμῶς λάθη. «Visto che comunque vai ad Argo, straniero, ai suoi genitori, tienilo bene a mente, di che Oreste è morto, e non dimenticarlo», ivi, p. 428.

<sup>193</sup> Strofio è un personaggio fittizio, utilizzato da Oreste ai fini della narrazione della propria presunta morte.

utilizzato anche il termine meteco, che in Grecia designava chi viveva in una città senza possedere i diritti di cittadino, quindi uomo senza una sua propria patria. Il discorso di Oreste si potrebbe definire falso e anche vero. Falso, perché il vero Oreste non è mai morto, ma vero nei sentimenti che porta: εἰς τὸ πᾶν ἀεὶ ζένον.<sup>194</sup>

Appresa la notizia della morte del figlio, la regina rompe in un grido di dolore, ma in realtà gioisce. Con i servi fingeva sofferenza mentre nascondeva il riso beffardo, poiché sarebbe stata finalmente libera dall'angoscia di subire la vendetta per l'uccisione di Agamennone. Il vero pianto sarà quello della nutrice, madre d'Oreste nel cuore.<sup>195</sup> Clitennestra esce utilizzando la porta del gineceo, mentre Oreste la porta centrale. La regina ordina a Kilissa, quella che fu la nutrice di Oreste, di chiamare Egisto ed il suo seguito armato di lance. Tuttavia Kilissa, e del resto tutti i servi della reggia, le è ostile e chiama solamente Egisto. È il Coro a darle questo suggerimento. La scena rimane vuota e lascia il tempo al Coro per invocare il proprio canto. La corifea evoca Agamennone affinché la casata possa sollevare lo sguardo per vedere la luce della libertà dopo il velo del buio.<sup>196</sup> Il Coro si esprime fra invocazioni a potenze demoniache e parole liberatrici, capaci di creare la realtà desiderata in modo tale da sciogliere ogni dissidio e condurre all'azione in modo deciso. Così la parola crea la realtà che nomina. La potenza magica del canto mira a ottenere un soffio di prospero vento.<sup>197</sup> La parola poetica è tutta la realtà.<sup>198</sup> Di lì a poco Egisto, appena entrato dalla porta centrale, viene assassinato. L'azione procede rapida. Clitennestra, sebbene siano state sprangate le porte delle donne, riesce a uscire dal gineceo e si reca lì dove l'amante giace esanime. Si rende

---

<sup>194</sup> Eschilo, *Coefore*, v. 684: «straniero per l'eternità», in Di Benedetto 1995, p. 428.

<sup>195</sup> vv. 743-746: ὃ τάλαιν' ἐγώ· ὡς μοι τὰ μὲν παλαιὰ συγκεκριμένα ἄλγη δύσοιστα τοῖσδ' ἐν Ἀτρέως δόμοις τυχόντ' ἐμῆν ἤλγυνεν ἐν στέρνοις φρένα «Ah povera me! come i dolori del passato siano mescolati, duri a sopportare, capitati in questa casa di Atreo, mi addoloravano il cuore nel petto, ivi, p. 434.

<sup>196</sup> vv. 807-811: τὸ δὲ καλῶς κτίμενον ὃ μέγα ναίων στόμιον, εὖ δὸς ἀνιδεῖν δόμον ἀνδρός, καὶ νιν ἐλευθερίας φῶς λαμπρὸν ἰδεῖν φίλοις ὄμμασιν <ἐκ> δνοφερᾶς καλύπτρας «O tu che abiti il grande, ben costruito vestibolo, favorevolmente concedi che la casa dell'uomo risollevi lo sguardo, e che essa veda con occhi amichevoli la luce splendente della libertà dopo il velo del buio», ivi, p. 438.

<sup>197</sup> vv. 819-826: καὶ τότε ἤδη † πλοῦτον δωμάτων λυτήριον, θῆλον οὐριοστάταν † ὁμοῦ κρεκτὸν γοήτων νόμον μεθήσομεν· πλεῖ τάδ' εὖ· ἐμὸν ἐμὸν κέρδος αὖξεται τόδ', ἅτα δ' ἀποσταεῖ φίλωνι. «Ed allora oramai lanceremo lo splendido canto, liberatore della casa, canto di donne, che soffia un prospero vento, che stride acuto, incantatore: Per la città questo è bene; il mio guadagno, il mio, s'accresce, e la rovina si tiene lontana dagli amici», ivi, vv. 819-826, p. 440.

<sup>198</sup> Valentini 2013, pp. 16-17.

conto, udendo le parole del servo,<sup>199</sup> che è giunta la sua ora e che sarà uccisa così come è stata capace di uccidere. Comprende l'ingannevole notizia della morte del figlio e capisce che egli è qui, nella sua casa, per portare vendetta.

Oreste, brandendo la spada ancora insanguinata rientra in scena dalla porta centrale. La madre scopre il seno di fronte al figlio come a ricordargli il legame biologico che li unisce; è l'appello più forte di cui ella sia capace. Un momento simile lo abbiamo in Ecuba quando invitava Ettore a rimandare la lotta contro Achille mostrandogli il proprio seno di madre.

In Clitennestra fermenta la femminilità tutta. S'appella al ragionamento logico, alla sensibilità per il senso delle cose ed infine scopre il proprio corpo.

Il suo gesto serve a ritardare l'azione e si riallaccia al finale del sogno; inoltre mette in luce la debolezza della madre presagendo l'inutilità del suo gesto.

Oreste, in un attimo di titubanza, chiede consiglio al fidato Pilade:<sup>200</sup>

Πυλάδη, τί δράσω; μητέρ' αἰδεσθῶ κτανεῖν;<sup>201</sup>

La domanda sottesa a questo τί δράσω è: è lecito che io uccida colei che mi ha generato e che ora mi mostra, in pegno del nostro legame, il proprio seno? Oreste, esitante, s'arresta per un attimo e si rivolge a Pilade, il quale pronuncia i suoi unici tre versi nell'intera tragedia. È la novità del terzo attore in scena. La risposta di Pilade è interessante: s'appella alla legge divina, quella dell'oracolo del Lossia, tralasciando ogni πᾶθος terreno. Egli amplia il compito di Oreste da dovere personale ad adempimento di una responsabilità universale; è un impegno preso con un dio. Il nome di Apollo ritorna ben tre volte nel discorso di Oreste, che nel dio vuole trovare un protettore e una giustificazione.

---

<sup>199</sup> Eschilo, *Coefore*, v. 886: τὸν ζῶντα καίνειν τοὺς τεθνηκότας λέγω «Io dico che i morti uccidono chi è vivo», in Di Benedetto 1995, p. 446.

<sup>200</sup> Cfr. Di Benedetto 1995. Pilade è certamente presente nel prologo e anche nei tre episodi. Tuttavia è difficile che fosse presente anche nell'esodo, quando Oreste appare all'interno della casa. Dunque doveva sparire dalla scena dopo il terzo episodio.

<sup>201</sup> Eschilo, *Coefore*, v. 899: «Pilade, che cosa devo fare? Devo avere ritengo ad uccider mia madre?», in Di Benedetto 1995, p. 448.



Segue una sticomitia tra madre e figlio durante la quale Clitennestra lancia un avvertimento al figlio: le cagne rabbiose - le Erinni - lo inseguiranno.<sup>202</sup> La madre entra nella porta centrale della reggia ed il Coro, intonando il proprio canto, ritorna sul motivo della Giustizia. È giunto un doppio Ares, riferendosi ad Oreste e Pilade, per portare a compimento l'oracolo pitico. Nel linguaggio del Coro si avverte la necessità di far coincidere il giusto modo di parlare con la realtà. Ciò accade manifestamente soprattutto a proposito di contesti rituali o religiosi. Correttezza di linguaggio e realtà collimano così come la realtà si accorda con Giustizia: è questa la più forte attestazione di fiducia nell'ordine del mondo instaurato da Zeus. Il valore del parlare bene è corroborato dalla Persuasione, di fatto sarà lei a porre fine all'accanimento delle Erinni nelle *Eumenidi*,<sup>203</sup> dopo aver aiutato Oreste a compiere la vendetta.<sup>204</sup>

Ormai il matricidio è imminente, il Coro annuncia agli spettatori che:

τάχα δὲ παντελῆς χρόνος  
ἀμείψεται πρόθυρα δωμάτων.<sup>205</sup>

All'interno del palazzo giacciono Egisto e Clitennestra. Come accadeva nell'*Agamennone*, la vendetta riproduce il delitto originario, con i due corpi stesi a terra al posto di Cassandra e Agamennone.

Oreste s'appella al padre che tutto sorveglia, il Sole. Il compimento della vendetta mostra che l'invocazione di Cassandra al Sole non fu vana. Nell'*Agamennone* si rivolgeva al dio della luce affinché vi fosse vendetta. Oreste si rivolge al Coro e giustifica la morte di Egisto tramite la legge. Infatti, secondo una legge che Plutarco attribuisce a Solone,<sup>206</sup> un adultero colto in flagranza di reato poteva essere punito con la morte. In questo caso la colpevolezza di Egisto è patente, sebbene non l'abbia colto sul momento. Si passa poi ad esaminare la colpevolezza di Clitennestra, che utilizzò la

---

<sup>202</sup>v. 924: ὄρα, φύλαξαι μητρὸς ἐγκότους κύνας «Bada, stai attento alle cagne rabbiose di tua madre», ivi, p. 450.

<sup>203</sup> Eschilo, *Eumenidi*, vv. 970-972: στέργω δ' ὄμματα Πειθοῦς, ὅτι μοι γλώσσαν καὶ στόμ' ἐπόπα πρὸς τάσδ' ἀγρίως ἀπανηναμένας «Mi sono cari gli occhi di Persuasione, poiché ha rivolto il suo sguardo sulla mia lingua e sulla mia bocca», in Di Benedetto 1995, p. 548.

<sup>204</sup> Eschilo, *Coefore*, v. 726-727: νῦν γὰρ ἀκμάζει Πειθῶ δολίαν ξυγκαταβῆναι «ora è il momento che Persuasione ingannevole scenda in campo assieme», ivi, p. 432.

<sup>205</sup> vv. 965-966: «Presto il tempo che compie ogni cosa passerà la soglia della casa», ivi, p. 454.

<sup>206</sup> Plutarco, *Vita di Solone*, in Carena, 1965, pp. 131-159.

spada di Egisto per colpire a morte il marito. Nelle parole di Oreste ricompaiono i tessuti,<sup>207</sup> che sembrano essere materia unificante nell'*Orestea*. Rossi erano i drappi che Agamennone calpesta, e ancora di rosso sangue si tingono le vesti in cui Clitennestra lo avvolge per ucciderlo. Sempre nell'*Agamennone*, quando il cadavere del re è presente sulla scena, lo si vede avvolto «nel peplo intessuto dalle Erinni».<sup>208</sup> Nella conclusione della trilogia ritroviamo ancor le vesti rosse: questa volta sono le Erinni a indossare gli abiti che i meteci portavano alle Panatenee, e, come osserva Anne Lebeck,<sup>209</sup> viene sostituito il nero del Coro delle *Coefore* e dell'*Eumenidi* con il rosso con cui le due tragedie precedenti si erano concluse. Vi è un cambiamento di registro e per renderlo ancor più esplicito allo spettatore ellenico, si utilizza anche il contrasto cromatico delle vesti.

Oreste ha liberato Argo dalla tirannide macchiata di ὕβρις, ma non sé stesso. Il vincitore e i vinti qui si confondono. Oreste ha sopraffatto gli usurpatori, ha seguito la legge del sangue, ciononostante non si considera vincitore, anzi.

Oreste come un auriga volge le briglie fuori dalla pista,<sup>210</sup> è sconfitto e necessita di una purificazione. Andrà a Delfi e la partenza è urgente poiché, come visioni, gli compaiono le Erinni irate. In questo segmento finale delle *Coefore* il personaggio eschileo è presentato sulla soglia del baratro. Infatti nelle intenzioni di Eschilo Oreste vede realmente le Erinni, mentre il Coro e gli spettatori no. È come se ci fosse una presa di coscienza del proprio turbamento. Oreste respinge l'opinione del Coro, ossia che esse sono delle illusioni, e anzi ribadisce come siano sempre più numerose. Queste δόξαι, come le definisce il Coro, lo stravolgono tanto che solamente una potrà essere la liberazione: il tocco del Lossia.<sup>211</sup>

---

<sup>207</sup> vv. 1010-1013: ἔδρασεν ἢ οὐκ ἔδρασε; μαρτυρεῖ δέ μοι φᾶρος τόδ', ὡς ἔβαμην Αἰγίσθου ξίφος. φόνου δὲ κηκίς ξὺν χρόνῳ ξυμβάλλεται, πολλὰς βαφὰς φθείρουσα τοῦ ποικίλματος «L'ha fatto o non l'ha fatto? Questo manto mi è testimone: lo tinse la spada di Egisto. E il succo sanguinoso contribuisce, aiutato dal tempo, a cancellare le molte tinture del telo ricamato», ivi, p. 458.

<sup>208</sup> Eschilo, *Agamennone*, v. 1580: «ὀφραντοῖς ἐν πέπλοις Ἐρινύων», ivi, p. 356.

<sup>209</sup> Lebeck 1971, pp. 85 e sgg.

<sup>210</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 1021-1024: ἀλλ' ὡς ἂν εἰδῆτ', οὐ γὰρ οἶδ' ὅπῃ τελεῖ, ὥσπερ ξὺν ἵπποις ἠνιοστροφῶ δρόμου ἐξωτέρῳ· φέρουσι γὰρ νικώμενον φρένες δύσαρκοι «Ma perché lo sappiate, - non so infatti dove andrò a terminare -, come un auriga io volgo le briglie fuori dalla pista: la mente non si lascia comandare, e mi porta via sconfitto», in Di Benedetto 1995, p. 460.

<sup>211</sup> vv. 1059-1060, : εἷς σοι καθαρμός· Λοξίας δὲ προσθιγὼν ἐλεύθερόν σε τῶνδε πημάτων κτίσει «Una sola è per te la purificazione: il Lossia toccandoti ti farà libero da queste sofferenze», ivi, p. 462.

Nella prima sezione delle *Eumenidi*, non vi sarà cenno a questo invasamento di Oreste, il quale apparirà lucido e del tutto consapevole di sé. Dunque, seppur le Erinni continuano a perseguitarlo anche nelle *Eumenidi*, non notiamo nessun cedimento mentale di Oreste in quest'ultima tragedia.

Sono le battute finali delle *Coefore* prima di passare alle *Eumenidi*, il vero scioglimento. Oreste è uscito di scena, ma ancora il suo percorso non si è concluso. Il vero τέλος della sua avventura, che ha a che fare con quel τό ὄν - il raggiungimento della personalità, dell'essere tanto desiderato dal figlio esiliato - è ancora di là da venire.

Rimane solo il Coro a domandarsi:

ποῖ δῆτα κρανεῖ, ποῖ καταλήξει  
μετακοιμισθὲν μένος ἄτης;<sup>212</sup>

---

<sup>212</sup> v. 1075-1076: «Dove mai avrà fine? Dove terminerà, dove verrà placata nel sonno la forza di Ate?», *ivi*, p. 464.

## CAPITOLO III

### 3.1 La ricezione dell'*Oresteia* nel Novecento

L'analisi della figura di Eschilo, dal punto di vista storico e sociale, insieme all'esame del testo, è stata funzionale per il seguente capitolo. Infatti, rintracciare le tematiche che affiorano nelle *Coefore* è utile nel momento in cui si vogliono individuare le differenze, e le eventuali analogie, che emergono nella riscrittura di una tragedia antica, in questo caso *Le mosche* di Sartre. Il processo di rielaborazione di un testo antico presuppone uno studio preliminare, a partire dal quale l'autore moderno procede nella riscrittura, talora mantenendo alcune strutture, talora modificandole, talaltra aggiungendo di *sua sponte*.

A questo punto, prima di trattare l'opera drammatica di Sartre, è opportuno avvicinarsi al lavoro di rivisitazione della trilogia eschilea, individuando il prodursi delle linee generali di pensiero che intervengono nella mente dell'autore moderno.

Molte epoche si sono appropriate del modello classico quale termine di paragone, ma certamente è il XX secolo a sottoporre il mito ad una radicale rivisitazione. Il mito greco ispira tutti i settori della cultura moderna, a partire dalla letteratura, fino alla musica, alle arti figurative e, di conseguenza, anche il teatro. È necessario porsi il seguente interrogativo: perché un autore, sia esso uno scrittore moderno, un filosofo o un regista, si appropria di una materia antica, quale è il mito d'Oreste? Nell'avvicinamento all'analisi de *Le Mosche* di Sartre, è interessante rintracciare quali sono le dinamiche comuni a coloro che, in ambito moderno, intendono riscrivere un'opera antica.

È la rappresentazione dell'*Oresteia* di Wilamowitz-Moellendorff a porre la pietra miliare per le successive messinscene.<sup>213</sup> La sua traduzione si poneva su una via media, le cui sponde più estreme erano rappresentate da Christopher Donner, il quale ne dava una resa classicistica e filologicamente fedele al testo, e da Adolf Wilbrandt, il quale si interessava maggiormente al gusto teatrale della borghesia colta, tralasciando alcuni

---

<sup>213</sup> Bierl 2004 , p. 32.

aspetti del testo originale.<sup>214</sup> Wilamowitz cercò di restituire al testo la sua impronta politica, difatti la sua traduzione divenne testo fondante per la preparazione scolastica del buon cittadino prussiano.<sup>215</sup> Successivamente Reinhardt si oppose alla visione di Wilamowitz, cercando sia di avvicinare la tragedia a un teatro di massa, sia di trasferirle il carattere di festa, tipico della tragedia antica.<sup>216</sup>

Dunque appaiono chiare fin dal principio le modalità con cui ci si accosta alla riscrittura dell'*Oresteia*: l'intento politico e l'avvicinamento al teatro di massa.

Le motivazioni generali che potrebbero suscitare l'interesse dei moderni verso la rielaborazione di un dramma antico, quale la trilogia di Eschilo, si possono riassumere nei seguenti punti: anzitutto, l'indiscutibile situazione di crisi dovuta alle due Guerre Mondiali e di conseguenza la possibilità di esprimere, con parole altre, ossia quelle del mito, la situazione di tirannia e assoggettamento alla Germania nazista nella quale si è trovata l'Europa; l'attenzione alle tematiche politiche sottese nell'*Eumenidi*, unita alla volontà di suggerire al lettore/spettatore contemporaneo una riflessione, calata sì nelle parole di Eschilo, ma estremamente attuale; infine, ed è il caso particolare di Sartre, la possibilità di esporre teorie filosofiche tramite il linguaggio del teatro, declinando nella prassi riflessioni puramente teoretiche, e, così facendo, rendendole attuali, vicine e comprensibili allo spettatore.

La situazione di crisi dovuta dai conflitti susciterebbe nell'animo di uno scrittore moderno la necessità e la volontà di affidarsi ad un modello antico. Trattandosi dell'*Oresteia*, cosa può offrire la trilogia di Eschilo ad un autore del XX secolo? Quando alla nostra coscienza affiora il problema della fatalità e il tema dell'imperfezione e del limite umano riemerge, si può affermare che l'uomo esperisce il *tragico*. Il tragico, nelle parole di Annamaria Cascetta, è:

«Pathos della finitezza, colta nella sua irriducibile spinta all'infinito propria dell'uomo, ed è l'urgenza, non elusa, della domanda sul senso di questa contraddizione paradossale, che è la condizione stessa dell'uomo».<sup>217</sup>

---

<sup>214</sup> *Ibidem*.

<sup>215</sup> *Ibidem*.

<sup>216</sup> *Ibidem*.

<sup>217</sup> Cascetta 1991, p. 3.

Dunque la situazione di στάσις prodotta dalle due Guerre Mondiali genera una sensazione comune di instabilità e provvisorietà simile a quella che si può ravvisare nel corso della storia greca, a ridosso della messa in scena dell'*Oresteia*. Poiché la trilogia viene rappresentata nel 458 a.C., dunque successivamente alle Guerre persiane e prima della Guerra del Peloponneso, è facilmente intuibile il legame stretto che essa può intrattenere con le suggestioni provenienti dalla prima metà del XX secolo. Conseguente a questa prima motivazione, vi è un'ulteriore giustificazione del fatto che uno scrittore moderno scelga di rielaborare, fra le molte tragedie greche, la trilogia di Eschilo. Osservando le metamorfosi della scena politica europea nel corso della seconda Guerra Mondiale, si assiste a un generale assoggettamento alla Germania nazista. Dunque si instaura un regime di tirannia,<sup>218</sup> il quale necessita di liberazione. È questo il sentire comune avvertito dagli intellettuali. Julien Benda<sup>219</sup> è fra i primi a lanciare un grido d'allarme contro i regimi totalitari:

«Proprio perché il vero tradimento sarebbe stato da identificare nell'approvazione attiva data ai valori particolari del nazionalismo e del razzismo - non a caso *La trahison des clercs* aveva parole di disapprovazione soprattutto per l'*Action française*»<sup>220</sup>

Il percorso di Fabio Guidali mira a spiegare lo sviluppo dell'essere *engagé* in relazione all'instaurarsi dei regimi totalitari in Europa. Il Novecento pone a dura prova il ruolo della cultura nel panorama politico che andava delineandosi. Raymond Aron<sup>221</sup> anticipa il senso dell'*engagement*, «cogliendo nell'urgenza di organizzare la libertà»<sup>222</sup> l'unica possibilità per opporsi ai regimi totalitari. È Emmanuel Mounier ad introdurre la percezione di un mondo borghese angosciato dal *néant* insito nei totalitarismi;<sup>223</sup> concetto che verrà ripreso e ampliato da Sartre. André Gide si avvicina all'*engagement*

---

<sup>218</sup> Sui rapporti fra i intellettuali e regimi totalitari, Cfr. Guidali 2018, p. 39-51.

<sup>219</sup> Ivi, p. 39. Julien Benda (1867-1956), nella propria opera del 1927 *La trahison des clercs*, sottolineava la diversa inclinazione, a partire dal XIX secolo, degli intellettuali nei confronti della politica. Nelle opere di letteratura, Benda notava che essi davano sempre più spazio alla difesa degli interessi della loro nazione.

<sup>220</sup> Ivi, p. 40.

<sup>221</sup> Cfr. Aron 1935.

<sup>222</sup> Guidali 2018, p. 45.

<sup>223</sup> *Ibidem*.

attivo divenendo «un testimone vivente di come la gravità della crisi mondiale potesse trascinare in prima linea anche artisti schivi e riservati». <sup>224</sup> Sono queste le basi da cui prenderanno avvio le riflessioni di Sartre, il quale assumerà il ruolo fondamentale di filosofo dell'engagement, pubblicando numerosi articoli su *Les Lettres françaises*. <sup>225</sup>

Ancora si devono attendere poco più di una decina di anni dalla futura stesura de *Le mosche*, tuttavia una panoramica introduttiva alla situazione storica e politica che accompagnerà le considerazioni future di Sartre è opportuna poiché in tal modo, osservando in filigrana lo sviluppo del pensiero a lui precedente, si potranno comprendere le tematiche esposte nel dramma oggetto di questa ricerca. <sup>226</sup>

La trama delle *Coefore* propone, attraverso il personaggio di Egisto, una riflessione sulla tematica riguardante i regimi di tirannia. Argo è governata dal re Egisto e richiede un liberatore. Elettra attende la venuta del fratello Oreste, affinché egli possa spodestare l'usurpatore. Si potrebbe ravvisare nell'antica Argo una moderna Europa, nel tiranno Egisto, la sagoma di un dittatore, nell'attesa di Elettra, l'attesa della popolazione soggiogata. L'intellettuale che vive i cambiamenti storici che hanno attraversato i primi quarant'anni dello scorso secolo, non può non rivolgersi alla trilogia di Eschilo quale terreno pacificatorio. In altre parole: lo scrittore moderno guarda alla saga di Oreste come luogo di proiezioni utopiche, e perciò, osservando il finale delle *Eumenidi*, egli si affaccia alla trilogia eschilea con la speranza di trovarvi quella soluzione che, volgendo lo sguardo sulla propria contemporaneità, non sembra ottenere. È prassi comune rileggere la trilogia alla luce della storia contemporanea. Così avviene per l'*Orestide* di Vittorio Gassman, <sup>227</sup> nella quale si intravede la connessione con l'Italia del dopoguerra, la Rivoluzione industriale, la Questione meridionale e la politica del Partito Comunista

---

<sup>224</sup> Flores 2002, p. 79.

<sup>225</sup> Con un riferimento particolare a *La littérature cette la liberté*, 1944.

<sup>226</sup> Guidali riflette la particolare posizione assunta dagli intellettuali dal primo dopoguerra fino agli anni sessanta. In sintesi, egli evidenzia le tappe fondamentali del rapporto tra politica e cultura, riprendendo le tesi di Benda, Rolland, Berl, Nizan, de Rougemont, Aron, Gide, fino ad arrivare a Sartre. Inoltre, riserva particolare attenzione alla funzione svolta dalle riviste francesi "*Esprit*" e "*Les temps modernes*".

<sup>227</sup> L'*Orestide* di Gassman viene rappresentata nel 1960 al Teatro greco di Siracusa. La sua rielaborazione si basava sul testo proposto da Pasolini, al quale commissionò, l'anno precedente, il lavoro di traduzione, come testimonia la *Lettera del traduttore*, (Pasolini 2001, p. 1008) in cui si legge: «Ho cominciato a tradurre l'*Orestide* su richiesta di Gassman, il che significa del tutto impreparato». Tuttavia Gassman si era già avvicinato alla materia eschilea, infatti, in qualità di attore e di regista, nel 1957 a Reggio Emilia aveva riproposto l'*Oreste* di Alfieri.

Italiano; per l'*Oresteia* tedesca di Peter Stein,<sup>228</sup> nella quale ha luogo la riflessione profonda sull'essenza della democrazia tedesca dopo la seconda Guerra Mondiale e il rapporto tra Germania Est e Germania Ovest; per *Les Atrides* di Ariane Mnouchkine,<sup>229</sup> in cui si osservano la connessione con i profondi rivolgimenti storici dopo la caduta del muro di Berlino, il crollo dell'Impero Sovietico e la prima Guerra del Golfo.

Proseguendo nell'analisi delle motivazioni che portano alla scelta della rielaborazione dell'*Oresteia*, vi è, senza dubbio, la ragione politica, che si intreccia in modo peculiare con ciò espresso precedentemente in relazione al contesto storico. Pasolini, riguardo alla trilogia eschilea, sostenne che «Il significato delle tragedie di Oreste è solo, esclusivamente, politico».<sup>230</sup> Tuttavia, come sottolinea Massimo Fusillo, riferendosi a Pasolini, evidenziare la politicità dell'*Oresteia* era un «gesto volto contro l'accademismo dominante della cultura italiana di allora»,<sup>231</sup> ed aggiunge che sicuramente Pasolini seguiva la linea dettata dall'opera di Thomson,<sup>232</sup> tenendosi lontano dallo schematismo marxista troppo rigido, e preferendo, piuttosto, dare alla propria *Oresteia* un tono antropologico e cercando una sintesi tra cultura arcaica e moderna.

La visione politica della trilogia di Eschilo è preponderante nel corso del Novecento. Tra le messinscene italiane non si può fare a meno di ricordare quella di Luca Ronconi<sup>233</sup> sulla traduzione di Mario Untersteiner (1972) e, la già citata, rappresentazione di Gassman sulla traduzione di Pasolini (1980). In quest'ultima si è cercato di mostrare come l'Oreste rappresenti il passaggio dalla società matriarcale a

---

<sup>228</sup> Cfr. Cascetta 1989; Galletti 2014. Stein perviene alla rappresentazione dell'*Oresteia* nel 1980, dopo due anni di studio. Il regista tedesco porterà in scena nuovamente la propria *Oresteia* in Russia nel 1994.

<sup>229</sup> Cfr. Glynn 2017. La prima rappresentazione di *Les Atrides* di Mnouchkine avviene nel 1990. La scelta di Mnouchkine è singolare poiché antepone a *Les Atrides*, la messinscena di *Iphigénie à Aulis* di Euripide, in tal modo crea l'antefatto alla successiva uccisione di Agamennone da parte di Clitennestra.

<sup>230</sup> Pasolini 2001, pp. 1007- 1009.

<sup>231</sup> Bierl 2004, p. 13; Cfr. Fusillo 1996, p. 143. Fusillo sottolinea l'importanza del pensiero di Thomson all'interno del lavoro di traduzione operato da Pasolini. Tuttavia, evidenzia come le considerazioni del filosofo inglese siano uno degli esempi più infelici di critica marxista, poiché egli ricerca corrispondenze meccaniche tra l'evoluzione sociale e letteraria della trilogia di Eschilo.

<sup>232</sup> *Lettera del traduttore*, in TE, p. 1008: «Con la brutalità dell'istinto, mi sono disposto intorno alla macchina da scrivere tre testi: *Eschyle* (Tome II, texte établi et traduit par Paul Mazon, "Le belles lettres" Paris, 1949, M. A.), George Thomson, *The Oresteia of Aeschylus*, 2 voll. (Cambridge University Press, 1938) e Eschilo: *Le Tragedie*, a cura di Mario Untersteiner (Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1947)».

<sup>233</sup> Cfr. Agosti 2019, pp 224-226; Cfr. Quadri 1973. Il debutto dell'*Oresteia* di Ronconi viene bloccato a Roma, a causa della pretesa insicurezza del complesso di ascensori, sicché si devono aspettare le messinscene di Belgrado nell'estate del 1972.



quella patriarcale, poiché essa muove da una epoca lontana e barbara per concludersi con la nascita del regno della legge.<sup>234</sup>

In ambito europeo, notevole rilevanza possiede il già citato Stein, il quale si dedica allo studio dell'*Oresteia* per ben due anni, pervenendo alla rappresentazione dell'intera trilogia nel 1980. La scelta di riscrivere l'opera di Eschilo è dovuta a due fattori: in primo luogo il fatto che essa sia l'unica giunta integralmente fino a noi; in secondo luogo, la scelta scaturisce dalla poetica eschilea, in cui «il regista tedesco individua forti legami con il mito e con le origini rituali del genere tragico».<sup>235</sup> Si tratta di un'opera che flette verso una razionalizzazione storica, ossia è un testo che narra il passaggio da un sistema giudiziario primitivo a quello civile, al pari di quanto accadeva nella rappresentazione italiana di Gassman. Stein decide di intraprendere un discorso politico sulla nascita della democrazia occidentale.<sup>236</sup> L'esperienza di Stein è altamente significativa poiché svolge un ruolo primario fra le re-interpretazioni dell'*Oresteia* sul piano politico.

Seguire lo svolgersi delle linee guida all'interno dei processi di riscrittura dell'*Oresteia* è determinate in relazione all'analisi che seguirà del dramma *Le mosche*, poiché in esso Sartre muove un ulteriore interrogativo alla trilogia eschilea: è possibile veicolare attraverso la tragedia delle *Coefore* un messaggio filosofico?

Dunque, oltre alla motivazione politica, alla possibilità di calare nelle parole del mito talune riflessioni contemporanee e al raffronto storico, riguardante le due guerre mondiali e la situazione bellica della Grecia di Eschilo, si aggiunge la possibilità di esporre teorie filosofiche tramite il linguaggio del teatro, declinando nella prassi riflessioni puramente teoretiche. Scelta che verrà riutilizzata molti anni in seguito anche in ambito italiano. La rappresentazione italiana di Franco Parenti nel 1985 ne è un esempio. Il regista adotta la nuova traduzione di Emanuele Severino, il quale ritiene che

---

<sup>234</sup> Cfr. Lucignani 1959.

<sup>235</sup> Galletti 2014, p. 261.

<sup>236</sup> Quadri, Stein 1984, p. 89: «Per me la motivazione principale a fare l'*Oresteia* è stata che si tratta del testo teatrale più politico che io conosca, politico nel senso originario della parola, e anche molto greco. Il senso dell'*Oresteia* è che racconta la nascita dell'assemblea, del giudizio democratico, naturalmente in modo molto semplice».

con Eschilo i Greci abbiano scoperto la morte e il nulla.<sup>237</sup> L'*Oresteia* di Parenti risulta chiara e distesa, in essa «manca soprattutto qualsiasi esasperazione neoclassica nelle scenografie storicizzanti e nei costumi, o nella dizione esageratamente declamatoria».<sup>238</sup> Si assiste al crearsi di un'atmosfera malinconica, nella quale particolare attenzione viene data alle Erinni. Difatti, secondo Parenti, noi tutti siamo le Erinni, poiché, privati della nostra individualità, rimaniamo condizionati dalla nostra nuda esistenza.<sup>239</sup> Anton Bierl nota che nell'opera di Parenti viene data importanza alla ciclicità di vendetta e sangue, la quale non finisce con l'assoluzione di Oreste, ma continua nei meandri della storia sino ai giorni nostri. Infatti:

«La concezione ottimistica di Eschilo viene dunque smascherata dal punto di vista odierno come fantasia di desiderio. La storia ci ha insegnato infatti che non c'è ancora fine alla vendetta e allo spargimento di sangue»<sup>240</sup>

È necessario sottolineare che la rappresentazione di Parenti, in particolare le *Eumenidi*, perde l'originaria dimensione politica, a favore di un maggiore consolidamento del significato della trilogia nella cultura del presente come testo chiave di tutto il pensiero occidentale.<sup>241</sup>

Dall'esame complessivo delle rappresentazioni novecentesche dell'*Oresteia*, appaiono chiari due fattori: le scelte dei registi volgono, nella maggior parte dei casi, verso una totale riscrittura dell'intera trilogia; qualora fosse stata posta attenzione su una tragedia in particolare, essa difficilmente avrebbe riguardato le *Coefore*.

Le motivazioni che portano alla volontà di riprendere l'intera materia eschilea, e dunque la rappresentazione della trilogia *in toto*, sono facilmente rintracciabili: rielaborare l'intera *Oresteia* permette, al regista che voglia riproporre il passaggio da una società primitiva a una società democratica, di esporre le vicende in maniera lineare, giustificandone il senso, e talora le assurdità, con il finale delle *Eumenidi*.

---

<sup>237</sup> Ivi, p. 123: «Severino pone l'*Oresteia* nel contesto di questo eterno ciclo del divenire e del morire, affermando che chi si trova in questo mondo deve, per questo, sacrificare al nulla un altro individuo».

<sup>238</sup> Ivi, p. 124.

<sup>239</sup> Ivi, p. 125.

<sup>240</sup> *Ibidem*.

<sup>241</sup> Ivi, p. 127.

Talvolta alla scelta di rappresentare l'intera trilogia, si è preferito volgere l'attenzione su un singolo personaggio. In questo caso, maggiore interesse ha destato Agamennone.<sup>242</sup>

La tragedia delle *Coefore* è difficilmente rappresentabile se privata del dramma che la precede e di quello che la sussegue. Questa difficoltà è dovuta al fatto che essa si pone come anello di raccordo tra l'omicidio di Agamennone e l'istituzione del tribunale, e dunque, senza *Agamennone* ed *Eumenidi*, apparirebbe priva dei fatti antecedenti ed anche di una conclusione adatta.

Nelle pagine seguenti si esaminerà l'opera drammatica di Sartre, con due intenti: il primo riguarda la ricerca delle assonanze, e talora delle somiglianze, con il modello greco; il secondo mira a individuare le principali correnti del pensiero di Sartre, celate nella costruzione della saga di Oreste. In tal modo, alcuni personaggi riceveranno maggior rilevanza di quanta non avessero avuto nell'opera di Eschilo, e viceversa. Anche questa è una conseguenza del lavoro di riscrittura.

Dopo aver individuato ed analizzato le linee guida che conducono gli autori moderni ad avvicinarsi al testo di Eschilo, verrà ora preso in esame il particolare caso de *Le Mosche* di Sartre, cercando di ritrovare i medesimi fattori comuni agli altri registi, e talvolta sottolineandone le differenze.

---

<sup>242</sup> Il personaggio di Agamennone attrae registi e scrittori moderni maggiormente di quanto accada per altri personaggi. Il caso di Elettra è differente, poiché sebbene siano molte le riscritture in ambito moderno, esse fanno riferimento, non già al personaggio delle *Coefore*, ma alle due tragedie omonime di Sofocle ed Euripide. Per quanto concerne Agamennone, si può ricordare come egli compaia in *Fuochi* di Yourcenar (1935), *Agamennone* di Ghiannis (1972), all'interno di *Quarta dimensione*.

### 3.2. Jean Paul Sartre tra filosofia e letteratura: l'esperienza de *Le mosche*

Dedicarsi all'analisi de *Le mosche* di Sartre non può non prescindere da una, seppur breve, revisione delle esperienze che portarono il filosofo ad avvicinarsi al teatro e alla letteratura filosofica.

Sartre nasce a Parigi il 21 giugno del 1905.<sup>243</sup> La capitale francese era, in quel periodo, uno dei centri più prestigiosi della cultura europea.<sup>244</sup>

Nel corso della sua formazione universitaria,<sup>245</sup> Sartre strinse amicizia con altri intellettuali francesi, i quali, nel corso degli anni, influenzeranno profondamente il suo pensiero. Così accadde con il coetaneo Paul Nizan, scrittore e saggista. Un'amicizia, questa, che fu prematuramente spezzata per la morte dell'amico agli inizi della seconda Guerra Mondiale. Il legame stretto con Raymond Aron, pur travagliato dai frequenti litigi dovuti a differenti visioni politiche, avrà invece corso per tutta la loro vita.<sup>246</sup> Furono le frequentazioni dei seminari sulla *Fenomenologia dello Spirito* hegeliana del

---

<sup>243</sup> L'infanzia del filosofo, della quale si possono tratteggiare gli estremi tra il 1905 e il 1917, trascorse a Meudon come egli stesso racconterà nella propria autobiografia (Brabazon 1975, p. 28). I travagli di Sartre ebbero natura personale: nel clima lieto della famiglia egli tese presto a sviluppare un certo narcisismo. La precoce scoperta della letteratura fu una rivelazione e segnò profondamente la sua vita: egli, infatti, alternava tratti di asocialità ed egocentrismo, tanto che alcuni studiosi avanzarono l'ipotesi di un qualche disturbo neurologico, presumibilmente la sindrome di Asperger (Lyons, Fitzgerald 2005, p. 246; Morris, 2008, pp. 142-177). Fu però il trasferimento a La Rochelle e la frequentazione del liceo ad esasperare l'animo del poeta: l'odio che mai verrà meno per il nuovo marito della madre (Drake 2005, p. 16.), si associava agli scherni e all'emarginazione da parte dei coetanei a causa del suo strabismo, del suo carattere e della sua altezza sotto la media (Laek 2006, pp. 16-18.). Successivamente Sartre si trasferisce a Parigi, ove ottiene la maturità e inizia gli studi all'*École Normale Supérieure*, dove, nel 1929, ottenne la laurea in Filosofia, occupandosi inoltre di psicologia, sociologia, fisica.

<sup>244</sup> L'ambiente parigino del primo ventennio del XX secolo vantava uno stile di vita opulento della ricca borghesia, la quale imbevuta di positivismo e sogni visionari di progresso, plasmava una società complessa e sfaccettata, non priva di contraddizioni. Si guardava con fiducia a un futuro considerato l'arena di uno sviluppo tecnologico incessante, d'altro canto si avvertiva un senso nostalgico persistente nei riguardi di un passato a tratti reputato superato, a tratti vezzeggiato come l'ancora di salvezza che sola poteva garantire certezze. Del resto, mentre potenze coloniali, quali la Francia stessa e il Regno Unito, si muovevano verso nuovi orizzonti ecumenici, altre aree europee vivevano ancora il decadente e anacronistico sogno di imperi territoriali di stampo tradizionale: l'impero Austro-ungarico, per esempio, che pur annoverava Vienna come il centro indiscusso della cultura europea di inizio Novecento, innestava un moderno stile di vita urbano e un pensiero libero in seno a una compagine politica ultra-tradizionale e a una società ancora prettamente agricolo-pastorale.

<sup>245</sup> Dopo la laurea, Sartre insegnò per circa un decennio in vari licei francesi, presso Le Havre, Laon e la stessa Parigi. Nel 1933-1934 si trovò a Berlino all'*Institut français d'Allemagne*, come successore del già menzionato amico Raymond Aron. Furono anni intensi di studio, didattica, ricerca filosofica e letteraria che culminarono nella pubblicazione del saggio *La trascendenza dell'Ego* (1936) e del romanzo *La nausea* (1938), scritti che gli valsero l'attenzione della critica. È con la pubblicazione della raccolta di racconti *Il muro* (1939) che il nome di Sartre si afferma definitivamente nel panorama europeo.

<sup>246</sup> Cfr. Aron 1990.

filosofo Alexandre Kojève ad influenzare maggiormente il pensiero di Sartre,<sup>247</sup> unitamente alla lettura del cupo e visionario romanzo di Louis-Ferdinand Céline *Viaggio al termine della notte*.<sup>248</sup> Nel 1929 conobbe Simone de Beauvoir: scrittrice femminista, con cui egli non cesserà mai di condividere affetto, lavoro e impegno politico fino alla morte, e il cui reciproco pensiero esistenzialista si consoliderà, basandosi su una profonda, e corrisposta, stima intellettuale.<sup>249</sup>

Nel 1940 Sartre vince il “Premio del romanzo populista” con l’opera *Il muro*.<sup>250</sup> Più che scrittura d’esordio, in cui i temi cari all’autore si possono ritrovare in forma embrionale, *Il muro* presenta già, in maniera compiuta e con forza vigorosa, le questioni che Sartre aveva analizzato teoreticamente nei trattati filosofici.<sup>251</sup> Il concetto di esistenza e la sua contingenza, la morte, l’impotenza, la fragilità, ma anche la perversione, la sessualità. La narrativa di Sartre mette a nudo la morale borghese, analizzando l’umano ed utilizzando la letteratura quale specchio della filosofia esistenzialista.<sup>252</sup>

Tuttavia, fin dagli albori, il personaggio di Sartre risulta essere un bersaglio per coloro che nutrono pensieri politici differenti. Infatti, la Santa Sede ne mette all’indice le opere; altrettanto prevedibilmente, il gruppo nazionalista e fascista francese di *Action Française* lo attacca ferocemente e lo considera inaccettabile. Addirittura, in Italia, l’Associazione Nazionale del Buon Costume, supportata da buona parte dei critici letterari, sporge denuncia per oltraggio al pudore all’editore Einaudi, primo a dare alle stampe *Il muro* in traduzione italiana.<sup>253</sup>

Furono poi le esperienze dolorose della seconda Guerra Mondiale a segnare profondamente Sartre e ad arricchirne il pensiero filosofico di spiccati elementi socio-

---

<sup>247</sup> Cfr. Auffret 2002.

<sup>248</sup> De Beauvoir 1960, p. 158.

<sup>249</sup> Siegel 1990, p. 182; Desan 1960, p. 14; Bair 1990, pp. 145-146.

<sup>250</sup> Sartre 1939.

<sup>251</sup> Goldmann 1970, p. 8.

<sup>252</sup> Tuttavia, la soddisfazione dell’essersi guadagnato un posto di primeggio nel panorama culturale europeo non è bilanciata dai giudizi sulle sue opere. Si possono ricordare le valutazioni positive di critici autorevoli, quali: Edmond Jaloux, Marcel Arland, Jean Danielou (Ribalka, Contat 1981, pp. 1701-1711); mentre altri, come ad esempio Albert Camus, mantengono alcune riserve nei confronti del neo filosofo francese. In particolare modo, secondo Camus, la narrativa sartriana non convince appieno a causa della pervasività della tematica sessuale, la quale, se in sé non rappresenta un limite ma anzi un’occasione di grandezza, è presentata in modo forse troppo gratuito (Camus 1984, pp. 1419-1422.).

<sup>253</sup> Lombardi 1995, pp. 6-12.

politici. Nel 1939, infatti, fu arruolato nell'esercito francese, in qualità di meteorologo.<sup>254</sup> Nel 1940 fu catturato a Padoux dalle truppe tedesche e subì nove mesi di prigionia in vari campi nazisti, tra cui il campo Stalag XII-D,<sup>255</sup> presso Treviri, luogo in cui scrisse e mise in scena il suo primo pezzo teatrale *Bariona, o la figlia del tuono*.<sup>256</sup> In questo periodo, Sartre ebbe la possibilità di leggere l'opera di Heidegger<sup>257</sup> e di conoscerne, in maniera approfondita, il pensiero.<sup>258</sup>

Al suo ritorno,<sup>259</sup> si impegnò attivamente sul fronte politico.<sup>260</sup> Ciononostante non ebbe fortuna, poiché molti degli intellettuali non si potevano considerare uomini d'azione, e di conseguenza Sartre decise di dedicarsi alla scrittura, veicolando, in tal modo, il messaggio auspicato.

Nel 1943 con il trattato di ontologia *l'Essere e il Nulla*,<sup>261</sup> influenzato già nel titolo dall'opera di Heidegger, egli sonda la tragica natura dell'essere umano condannato ad essere libero. L'esistenza dell'uomo ne precede l'essenza: spetta dunque all'uomo stesso, dotato di libero arbitrio, dare un significato alla vita, che rimanga ancorato ad un orizzonte materiale, senza la possibilità di raggiungere la fallace compiutezza, sempre e dolorosamente auspicata dall'uomo, di re-incontro con l'Essere.

Lo scritto, tuttavia, passa quasi inosservato.<sup>262</sup> Nello stesso anno Sartre compone il dramma *Le mosche*,<sup>263</sup> lo specifico oggetto di studio di questa ricerca. Si tratta di un dramma che risente particolarmente degli studi di Sartre sul concetto di libertà ed impegno. Nei due anni successivi si dedica alla fondazione e redazione, assieme ad altri importanti intellettuali, tra cui il filosofo Merleau-Ponty e i già citati Simon de Beauvoir e Raymond Aron, della rivista *Les Temps Modernes*. Avrà modo di dar voce non solo

---

<sup>254</sup> Van den Hoven, Leak 2005, p. 8; Barilier 1987, p. 20; Fulton 1999, p. 7.

<sup>255</sup> Cfr. Boulé 2005, p. 114.

<sup>256</sup> Pubblicato solo successivamente: Sartre 1967.

<sup>257</sup> Heidegger 1927.

<sup>258</sup> Cfr. Bakewell 2016.

<sup>259</sup> Ivi, p. 158. A causa delle deboli condizioni di salute, legate a scarsità visiva e strabismo che ne avrebbero influenzato la capacità motoria, nell'aprile del 1941 Sartre venne rilasciato e poté tornare a Parigi come civile, riprendendo l'attività di insegnamento in alcuni licei della capitale.

<sup>260</sup> Ivi, p. 159; Sartre partecipò attivamente alla fondazione di un movimento clandestino denominato *Socialisme et Liberté*, insieme ad altri intellettuali francesi ed alla compagna Simone de Beauvoir.

<sup>261</sup> Sartre 1943.

<sup>262</sup> Lombardi 1995, pp. 30-31.

<sup>263</sup> Sartre 1943.

alle sue riflessioni filosofiche ma anche, e soprattutto, a quelle letterarie e politiche. Quando, l'anno successivo, nel 1945, esordisce il primo numero della rivista, il nome di Sartre ha ormai acquisito una fama enorme tanto in patria quanto all'estero ed egli decide di abbandonare l'insegnamento per dedicarsi interamente all'attività filosofica e letteraria. È questo il momento in cui diventa noto come il filosofo dell'esistenzialismo.<sup>264</sup>

I rapporti di Sartre con il marxismo e l'Unione Sovietica iniziano ad allentarsi a partire dal 1946, con la pubblicazione del saggio *Materialismo e rivoluzione*, in cui critica il dogmatismo degli intellettuali comunisti francesi.<sup>265</sup> Le sue critiche confluiranno in seguito in numerose opere, fra cui: il dramma *Le mani sporche*,<sup>266</sup> che scatena una turbolenta reazione nell'Unione Sovietica, impedendone la rappresentazione; *I comunisti e la pace*,<sup>267</sup> in cui si auto-definisce «compagno di strada critico»,<sup>268</sup> *Il fantasma di Stalin*,<sup>269</sup> un atto di accusa verso l'URSS interamente dedicato

---

<sup>264</sup> Inizialmente era avverso all'uso di tale epiteto, tanto che in una conferenza nello stesso periodo afferma «la mia è una filosofia dell'esistenza; l'esistenzialismo non so cos'è» (Lombardi 1995, p. 32). Tuttavia, nel 1946 accetta di utilizzare tale epiteto per definire la corrente di pensiero cui sente d'appartenere e intitola *L'esistenzialismo è un umanismo* (Sartre 1946). In tale conferenza, Egli espone la propria proposta teorica e mette a confronto le sue posizioni con quelle del marxismo e del cristianesimo. La conferenza, che ebbe un'eco formidabile, verrà poi pubblicata con lo stesso titolo, finendo per diventare immediatamente il manifesto degli esistenzialisti. Come Sartre avrà modo di confidare alla de Beauvoir: «finimmo per accettare questo epiteto di esistenzialisti che tutti usavano per definirci» (Lombardi 1995, p. 32).

<sup>265</sup> Lombardi 1995, p. 34: «la politica del comunismo staliniano è incompatibile con l'onesto esercizio del mestiere letterario».

<sup>266</sup> Sartre 1948.

<sup>267</sup> Sartre 1950.

<sup>268</sup> Il saggio viene pubblicato su *Les temps modernes*. Da questo momento in poi Sartre si avvicinò come «compagno di strada» al Partito Comunista Francese. Seguirà la rottura con Camus e Marleau-Ponty, il quale nelle *Avventure della dialettica* (1955) definì Sartre «ultrabolscevico».

<sup>269</sup> Sartre 1957.

alle vicende d'Ungheria del 1956;<sup>270</sup> il saggio filosofico *Questioni di metodo*,<sup>271</sup> in cui tenta un confronto tra esistenzialismo e socialismo, e le rinnovate accuse verso le repressioni della “Primavera di Praga” nel 1968.

Seppur dedicandosi costantemente alla produzione teatrale,<sup>272</sup> ricevendo notevole successo nel panorama culturale italiano,<sup>273</sup> Sartre non declina mai l'impegno politico.<sup>274</sup>

Nel 1964 viene informato che è intenzione dell'Accademia di Stoccolma conferirgli il più alto riconoscimento letterario, il Premio Nobel per la letteratura, «per la sua opera che, ricca di idee e piena di spirito di libertà e ricerca della verità, ha esercitato un'influenza di vasta portata nel nostro tempo».<sup>275</sup> Egli lo rifiuta, sostenendo da un lato che lo scrittore sarebbe viziato nei suoi fini dal conferimento di un simile premio, poiché in tal modo sarebbe trasformato in un'istituzione; dall'altro lato, che il suo sforzo di avvicinare la cultura occidentale e quella orientale verrebbe vanificato se

---

<sup>270</sup> Nel 1956 il rapporto Krushev al XX congresso del PCUS e la repressione della rivolta antisovietica in Ungheria incrinarono pesantemente i rapporti fra gli intellettuali ed i partiti comunisti europei; di conseguenza avvenne il netto distacco di Sartre dal PCF, in seguito alla pubblicazione dell'articolo *Il fantasma di Stalin*.

<sup>271</sup> Il saggio sarà successivamente incluso nella *Critica della ragion dialettica*, 1960. In *Questioni di metodo* il filosofo parte dalla constatazione che, a fronte del realismo e dell'empirismo originari di Marx, la dottrina marxista è diventata dogmatica, determinista e incapace di presa sulla realtà concreta: con il risultato che la politica dei comunisti ha smesso di poter produrre un reale cambiamento nella società. La proposta di Sartre è dunque quella di un'integrazione del marxismo con un'altra filosofia, che logicamente è l'esistenzialismo; e bisogna dire che, per quanto lo studio del marxismo comporti finalmente un approfondimento del concetto di situazione (emerso nelle analisi de *L'essere e il nulla*) e dunque a una più adeguata considerazione dell'essere sociale e storico dell'uomo, le linee di fondo della filosofia di Sartre restano immutate, come dimostrano questi passi di *Questioni di metodo*: «l'uomo si definisce in base al suo progetto. Questo essere materiale supera di continuo la condizione che trova già fatta; svela e determina la propria situazione trascendendola per oggettivarsi, con il lavoro, l'azione o il gesto» (Sartre 1963, p. 111).

<sup>272</sup> *Le mosche* (1943), *A porte chiuse* (1944), *La sgualdrina timorata* (1946), *Le mani sporche* (1948), *Il diavolo e il buon Dio* (1951), *Nekrassov* (1955), *I sequestrati di Altona* (1959).

<sup>273</sup> *La mondana rispettosa* (1952) e *I sequestrati di Altona* (1962), diretto da Vittorio De Sica. Tra le produzioni televisive italiane, si ricorda *Le mani sporche* diretto da Elio Petri (1982).

<sup>274</sup> Negli anni Cinquanta, oltre al già citato impegno a favore degli Ungheresi insorti contro il dominio sovietico, prende posizione contro l'intervento francese in Algeria, condannando le torture dell'esercito francese e perorando la causa dell'indipendenza degli insorti. La sua sottoscrizione del *Manifeste des 121*, apologia del diritto di insubordinazione dei militari francesi stanziati nella colonia nordafricana, ne fa una delle voci più importanti degli intellettuali contrari alla prosecuzione del conflitto (*Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie*, Paris, 1960). Inoltre la forza delle sue opere e delle sue prese di posizione pubbliche è testimoniata da un evento che segna indelebilmente l'ultimo ventennio di vita del filosofo. Nel 1962 una bomba piazzata da un gruppo di terroristi fa scoppiare parte della sua abitazione parigina: ne esce illeso, ma una buona quantità di manoscritti e di opere incomplete vanno perduti.

<sup>275</sup> AA. VV., *Nobel Lectures: Literature 1901-1967*, pp. 596-598.



accettasse riconoscimenti dall'una o dall'altra parte, in particolare dal momento che i vincitori del Nobel erano stati fino a quel momento per la maggior parte occidentali.<sup>276</sup> Significativo è il suo rifiuto, legato alla prosecuzione della Guerra d'Algeria, dell'offerta di entrare al *Collège de France*. Infine nel 1965 rifiuta di prendere parte a un ciclo di conferenze sull'esistenzialismo in diverse università statunitensi, al fine di rimarcare la sua opposizione all'intervento americano in Vietnam. Nel 1966, sullo stesso tema, promuove la fondazione, assieme al filosofo Bertrand Russell, del Tribunale omonimo, chiamato anche Tribunale Russell-Sartre,<sup>277</sup> votato all'indagine sui crimini di guerra commessi dall'esercito statunitense in Vietnam.<sup>278</sup>

Nel 1963 pubblica la sua autobiografia,<sup>279</sup> ottenendo, da subito, notevole successo. Nel 1971 pubblica quella che è forse la sua più celebre e importante opera di critica letteraria: *L'idiota di famiglia*, monografia in tre tomi<sup>280</sup> interamente dedicata a Gustave Flaubert.<sup>281</sup>

La sua attività politica<sup>282</sup> sarà inarrestabile sino alla morte,<sup>283</sup> avvenuta nel 1980.

---

<sup>276</sup> *Ibidem*.

<sup>277</sup> Oltre all'opposizione alla politica coloniale francese in Algeria, entrò a far parte del suddetto tribunale contro i crimini americani in Vietnam e nel 1968 appoggiò il movimento studentesco, criticando ferocemente il PCF e dirigendo il giornale *La cause du peuple*. Sartre afferma che «l'unico rapporto che gli studenti possono avere con l'università è quello di romperla; e per romperla non c'è che una soluzione: scendere in strada» (Lombardi 1995, p. 70).

<sup>278</sup> Cfr. Duffett 1968.

<sup>279</sup> Lombardi 1995, p. 34.

<sup>280</sup> Il progetto di un quarto tomo viene abbandonato nel 1974, quando un'emorragia che colpisce l'unico occhio sano lo porta a una cecità quasi completa.

<sup>281</sup> Sartre 1971-1972.

<sup>282</sup> Difende in più occasioni gli obiettivi, se non i metodi, della Rote Armée Fraktion, gruppo terrorista tedesco di sinistra, del quale andrà a trovare pubblicamente in carcere uno dei leader, Andreas Baader, sotto gli attacchi della stampa tedesca. Promuove con la de Beauvoir un appello, accolto da cinquanta premi Nobel, per la liberazione di Mikhail Stern, medico dissidente arrestato in Unione Sovietica. Durante una visita ufficiale a Parigi di Breznev, egli accoglie un gruppo di dissidenti politici dell'Est Europa. Nel 1978, per favorire le trattative tra Egitto e Israele che porteranno poco dopo agli Accordi di Camp David, compie un viaggio in Israele, dove dichiara «sono tanto pro-palestinese quanto filo-israeliano e viceversa» (Siegel 1988, p. 98). Il declino delle sue condizioni di salute è tuttavia inarrestabile e, dopo aver espresso il suo appoggio al boicottaggio delle Olimpiadi di Mosca, voluto dagli Stati Uniti in risposta all'invasione sovietica dell'Afghanistan, si ritira a vita privata.

<sup>283</sup> Cfr. Backwell 2016, p. 70. Sartre muore di edema polmonare il 15 aprile 1980. La famiglia rifiuta l'offerta, avanzata dal presidente Giscard d'Estaing, di inumazione presso il Panthéon, onore concesso solo, tra i letterati, a Victor Hugo nel 1885. Viene così cremato e sepolto nel cimitero di Montparnasse.

La stesura di *Le mosche* risale al 1942, dunque in piena Guerra Mondiale.<sup>284</sup> Il dramma viene pubblicato l'anno seguente con la particolare dedica a Charles Dullin,<sup>285</sup> il quale porterà in scena la pièce il 3 giugno del medesimo anno al Théâtre de la Cité, a Parigi. Oltre ad esserne il regista, Dullin assume il ruolo, di non poco valore, di Giove. Dunque la prima messinscena risale al 1943, anno in cui la Francia si trovava sotto la dittatura di Petain e di Vichy.<sup>286</sup> Il dramma *Le mosche* deve essere inserito in questo contesto: un'opera di resistenza che trafigge il blocco della censura nazista e un appello radicale alla libertà umana. La sua intenzione era infondere coraggio al popolo francese. Invece di fare un passo indietro, accettando il rimorso, era necessario fare un passo avanti, verso il futuro. Nel 1947, durante una messinscena dell'opera in Germania, Sartre lo chiarisce in una nota:

«L'avenir - même si une armée ennemie occupait la France - était nouveau. Nous avons le pouvoir sur lui, nous étions libres de faire un avenir de perdants ou, au contraire, d'hommes libres qui refusent de croire qu'une défaite marque la fin de tout ce qui nous donne envie de vivre la vie d'un homme»<sup>287</sup>

La prima di *Le mosche* non è un successo; il pubblico parigino si esprime con durezza nei confronti di Sartre,<sup>288</sup> il quale viene epitomato come un Giraudoux minore. Infatti i maggiori esponenti della critica, tra cui in particolare modo Alain Laubreaux,<sup>289</sup> si domandavano:

---

<sup>284</sup> Cfr. Galster 2005, p. 18. Sartre era, al tempo, membro del Comité National des écrivains (CNE), un'organizzazione clandestina, alla quale presero parte gli intellettuali che si opponevano alla contemporanea politica francese. È in questo momento che prende avvio la stesura de *Les mouches*, «parce que de telles pièces aidaient à démystifier le public, même si elle ne pouvaient montrer la vérité que sous le voile».

<sup>285</sup> Cfr. *Ibidem*. Charles Dullin ricevette la nomina di direttore dell'allora Théâtre Sarah-Bernhardt (attualmente Théâtre de la Ville). Tuttavia, essendo Sarah Bernhardt di origini ebraiche, decise di modificare il nome del teatro in Théâtre de la Cité. Non si può considerare Dullin un collaboratore del regime instauratosi in Francia, poiché la sua scelta fu dettata dalla volontà di poter proseguire con le rappresentazioni teatrali. Di conseguenza, fu obbligato a questo genere di compromesso, come lo definirà successivamente Simone de Beauvoir.

<sup>286</sup> Agulhon 1971, p. 7.

<sup>287</sup> Sartre 1973, p. 273.

<sup>288</sup> Galster 2005, p. 19.

<sup>289</sup> *Ibidem*: «Laubreaux intitula son compte rendu de *Je suis partout* “L'épate de Mouches”, en un calembour exprimant la condamnation esthétique de la pièce».

«Pour quelles raisons Charles Dullin s'était mis en frais pour créer la pièce d'un professeur de lycée qui non seulement manquait de toutes les qualités d'un dramaturge, mais débordait de rhétorique et se complaisait dans la bassesse»<sup>290</sup>

Michel Leris e Merleau-Ponty si esprimono in modo nettamente positivo.<sup>291</sup> Specialmente Leris, il quale non si asterrà dal sottolineare l'attualità del dramma di Sartre:

«Aucune réticence de ma part dans le compte rendu que j'avais fait des *Mouches*. Cette pièce de Sartre était [...] une pièce parfaitement "actuelle" dans les circonstances où elle a été représentée, mais elle n'était nullement une pièce "d'actualité". La leçon morale - agir selon la liberté - était parfaitement claire, et d'une valeur générale, de sorte qu'il ne me s'était pas même venu à l'esprit de réduire cette pièce à n'être qu'une allégorie du conflit Résistance-Vichy. Sans avoir besoin de points sur les i, ceux qui refusaient Vichy savaient à quoi s'en tenir; aussi eût-ce été simplement diminuer la portée de l'œuvre que de la tenir seulement pour une transcription métaphorique du drame de l'époque. C'est pourquoi l'allusion faite aux mouches "policières" dans la première phrase de mon texte m'avait paru amplement suffire à indiquer l'implication politique»<sup>292</sup>

Ghéon sottolinea «le courage qu'il avait fallu à Sartre pour reprendre le mythe d'Oreste après Giradoux».<sup>293</sup> Bonnat, inoltre, rivendica la libertà artistica di Sartre, il quale è stato bersaglio di critiche puramente ideologiche.<sup>294</sup> Ciononostante, la maggioranza della critica è indignata nei confronti de *Le mosche*.

A ragione si può affermare che la questione più che estetica sia di natura politica, come sostengono sia Sartre che de Beauvoir,<sup>295</sup> poiché la situazione francese contemporanea viene esplicitamente allusa dalla trama ispirata alla tragedia di Eschilo.<sup>296</sup> Dal giugno 1940 Vichy aveva tentato di imporre ai francesi un regime di contrizione. Un anno più tardi Philippe Petain - un moderno Egisto - aveva detto alla Francia: «Voi soffrirete e soffrirete ancora perché non abbiamo ancora finito di spiare le nostre colpe».<sup>297</sup> Difatti, osserva Avishai Margalit, «non tutti i francesi e non per tutta la durata dell'occupazione, ma la maggior parte dei francesi e per la maggior parte

---

<sup>290</sup> *Ibidem*.

<sup>291</sup> Contat, Rybalka 1970, pp. 88-92; Galster 2005, p. 20-22.

<sup>292</sup> Galster 2005, p. 21.

<sup>293</sup> Ivi, p. 20.

<sup>294</sup> *Ibidem*.

<sup>295</sup> *Ibidem*.

<sup>296</sup> Jeanson 1974, pp. 139-140.

<sup>297</sup> Contat, Rybalka 1970, p. 88.

dell'occupazione, accettarono di collaborare».<sup>298</sup> Da questa analisi appare evidente che una grande fetta della popolazione accettò il collaborazionismo, dunque l'autorità di Vichy, quale unica possibilità. Gli eredi della Rivoluzione francese, secondo cui la solidarietà era fondata unicamente sulla cittadinanza conferita universalmente, tradirono se stessi ai danni degli ebrei francesi che vennero deportati.<sup>299</sup> Sartre coglie il profondo significato di ciò che stava accadendo alla Francia e, tramite la rievocazione di una tragedia eschilea, tenta di trarne una lezione morale per i suoi concittadini:

«Nous étions en 1943 et Vichy voulait nous enterrer dans le regret et la honte. En écrivant *Les Mouches*, j'ai essayé de contribuer avec mes propres moyens à supprimer un peu cette maladie du regret, cet abandon de la honte qui nous était demandé. Puis il fallait élever les Français, leur donner du courage. Oreste est le petit groupe de Français qui a commis des attaques contre les Allemands et qui a ensuite perpétué l'angoisse du regret, cette tentation de se rendre. Pourquoi déclamer les Grecs ... sinon pour déguiser la pensée sous un régime fasciste? ... Le vrai drame, celui que j'aurais voulu écrire, c'est celui du terroriste qui, tuant des Allemands dans la rue, déclenche l'exécution de cinquante otages».<sup>300</sup>

Pétain riunisce in sé le medesime caratteristiche di Egisto. Infatti egli ha tradito la nazione «con il suo tentativo di creare una Francia sradicata dalla propria memoria e dall'eredità della Rivoluzione francese».<sup>301</sup>

Nei paragrafi precedenti, sulla scorta dell'analisi complessiva della ricezione del testo di Eschilo, si è affermato che i momenti di crisi e di transizione, nei quali l'Europa si è trovata nel corso della prima metà del Novecento, favoriscono l'avvicinamento degli intellettuali alla rivisitazione di antiche tragedie greche. *Le mosche* di Sartre è un interessante esempio che corrobora questa tesi.

Sartre si avvicina alla relazione che si intrattiene tra libertà e guerra nel proprio testo più celebre, *l'Essere e il Nulla*, tuttavia è nelle opere drammaturgiche che il filosofo francese riesce al meglio ad enunciare i propri contenuti.<sup>302</sup> *Le mosche*, se si fa eccezione per *Bariona*, è il primo lavoro teatrale di Sartre, il quale risente espressamente delle riflessioni filosofiche riguardanti la libertà e la guerra. Nella

---

<sup>298</sup> Mieli 2018, p. 116.

<sup>299</sup> Ivi, p. 118.

<sup>300</sup> Jeanson 1974, p. 139-140.

<sup>301</sup> Mieli 2018, p. 119.

<sup>302</sup> Herrera Rodriguez 2017, p. 40.

rivisitazione dell'antica tragedia, Sartre, come affermato precedentemente, riprende alcune linee generali del Novecento nell'ambito delle riscritture, tuttavia introduce alcuni elementi innovativi. Senza dubbio, la scelta di portare in scena una rivisitazione delle *Coefore*, in un momento in cui si prestava maggiore attenzione o alla trilogia in senso completo, o al solo *Agamennone*, o alle sole *Eumenidi*, desta curiosità. Sartre intende in questo modo rappresentare l'opposizione tra la tragedia della fatalità e la tragedia della libertà.<sup>303</sup>

Nell'esaminare il dramma di Sartre è necessario tenere presente i seguenti punti: il mito greco di Oreste rinnovato nel XX secolo; la riflessione filosofica sartriana, ossia la tragedia della libertà; il contesto storico e la situazione di oppressione dovuta alla dittatura.

Nella *pièce* si intrecciano la satira politica e filosofica, tanto che talvolta Sartre è stato criticato per la scarsa letterarietà dei contenuti drammatici in essa veicolati. Critiche alle quali egli risponde in prima persona:

«Il suffit de lire les trois premiers textes de cette troisième période, L'Existentialisme est un Humanisme, Les Chemins de la Liberté et surtout Le Moschedont la situation générale (Argos et la cérémonie du remords) est une transposition à peine voilée de la France sous Pétain, pour s'en rendre compte»<sup>304</sup>

Nella Argo raccontata dal filosofo francese, Egisto ha ingegnosamente istituito un rituale collettivo che mantiene vivo il pentimento fra i cittadini, così da estendere il suo senso di colpa e quello della regina a tutti i sudditi. Questa è la linfa vitale dell'intero dramma, il *μῦσμα* della città, l'atmosfera cupa che attraversa le strade, il senso incontrovertibile di inattività e stasi che, per essere spezzato, reclama un eroe e il suo atto.<sup>305</sup> Egisto, che rappresenta la colpa, ha costituito una festa in nome dei morti, durante la quale ogni abitante di Argo si ritrova *vis-à-vis* con i propri defunti. In questa

---

<sup>303</sup> Domenach 1967, p. 29.

<sup>304</sup> Goldmann 1970, p. 210.

<sup>305</sup> Galster 2005, p. 21. Sebbene la maggioranza della critica si fosse espressa con toni negativi nei confronti de *Les mouches*, alcuni intellettuali coevi accolsero positivamente il dramma sartriano, sottolineando come l'atmosfera ottenebrante della città di Argo fosse paragonabile alla contemporanea crisi europea. Su questo tema si esprime de Roulet, che osservando la coeva situazione di occupazione nazista, trova nella descrizione di Argo un ambiente a lui familiare, sottolineando il fatto che sia giunta l'ora in cui l'uomo si occupi di ciò che attiene all'uomo, e dunque all'adempimento della giustizia, liberandosi dall'oppressione.

atmosfera lugubre prendono vita le Erinni, che qui vengono chiamate mosche, da cui il titolo dell'opera. Infestano la città e sono esse stesse parte della macabra cerimonia. Gli abitanti di Argo appaiono, non già abituati, ma addirittura assopiti e forse anche annichiliti nel clima perturbante di questa costante sensazione di rimorso e colpa nella quale Egisto li ha coinvolti. In questo modo Sartre alimenta il proprio fine ultimo, ossia quello di lanciare un segnale ai francesi: accettando il regime collaborazionista di Vichy, essi sono dei moderni greci, i quali accettano il μῦσμα della contemporanea Parigi. A tenere le fila di questo cerimoniale vi è il rimorso, il quale «li lega, come appunto lega una religione: è diventato la loro condizione sociale».<sup>306</sup>

È proprio su questa costruzione, su quest'orizzonte di colpe e pentimenti che prende forma l'Oreste sartriano. Egli torna ad Argo dopo essere stato allontanato all'età di tre anni. È estraneo al nuovo costume della città, non ne conosce i gesti e le ritualità, di conseguenza non può capire. La sorella Elettra inizialmente lo convince a compiere l'assassinio di Egisto e il matricidio di Clitennestra, dopodiché sarà presa lei stessa dalla sensazione di rimorso. La popolazione di Argo non lo acclama come un liberatore, anzi vede in lui l'attentatore della propria, accecata, schiavitù. L'esistenza della città entra in crisi con Oreste, il quale è costretto ad andarsene. Le mosche lasciano le strade di Argo e lo seguono nel suo cammino.

È in scena il dramma della libertà:

«Egli dovrà infine uccidere, caricarsi il proprio delitto sulle spalle e passare sull'altra riva. La libertà, infatti, non è un potere astratto di sorvolare la condizione umana: è il più assurdo ed inesorabile degli impegni. Oreste andrà avanti per la sua strada, senza giustificazioni, senza scuse, senza ritorni, solo. Come un eroe. Come non importa chi».<sup>307</sup>

L'Oreste di Sartre è senza vincoli nel compiere la propria vendetta, tuttavia la libertà, tanto agognata, si tramuterà in un pesante laccio. Il percorso del protagonista de *Le Mosche* rappresenta il viaggio di un uomo nuovo, che non è più comprensibile con le

---

<sup>306</sup> Rovatti 2013, p. 6.

<sup>307</sup> Contat, Rybalka, p. 88.

misure umanistiche; viaggio nel quale gli «eroi procedono in un'odissea rettilinea senza fine e senza ritorno, in una continua sperimentazione e interrogazione del mondo».<sup>308</sup>

La pièce si articola in tre atti, organizzati a loro volta in scene. Il primo atto presenta sei scene, il secondo si snoda a sua volta in due quadri, uno di quattro scene e uno di otto scene, il terzo e ultimo atto viene scandito da sei scene. È proprio la struttura del dramma sartriano a mostrare le prime differenze con le *Coefore*, le quali non erano suddivise in atti e quadri, ma in prologo, parodo, cinque episodi intervallati da stasimi e l'esodo finale.

Nel dramma *Le mosche* il personaggio principale, Oreste, si presenta già all'inizio, dalla prima scena del primo atto, similmente a quanto accadeva nelle *Coefore*, in cui il protagonista era il primo personaggio a mostrarsi al pubblico.<sup>309</sup> A lui si accompagna il fido Pedagogo, figura che corrisponde al Pilade eschileo. Rispetto a quest'ultimo, il Pedagogo assume notevole importanza sia per l'intreccio della narrazione sia per la speculazione filosofica di Oreste. Si ricordi che al Pilade eschileo vengono concessi solamente tre versi,<sup>310</sup> mentre il Pedagogo ha modo di dialogare con Oreste a più riprese all'intero del dramma sartriano.

La prima scena de *Le mosche* deve consegnare allo spettatore una Argo deserta, deve, in qualche modo, avvolgere la platea francese degli anni '40 nella medesima atmosfera ottenebrante della città greca. Tuttavia, diversamente da quanto accadeva nelle *Coefore*, in cui il personaggio si avvicinava, addolorato e pregando Hermes, alla tomba del padre, nel dramma di Sartre Oreste procede per le vie della città senza dirigersi al tumulo di Agamennone.

Le espressioni liturgiche, ricorrenti nelle *Coefore*,<sup>311</sup> non trovano spazio ne *Le mosche*, le quali mirano, fin da subito, a coinvolgere il lettore all'interno dell'atmosfera di inattività e stasi che caratterizza Argo.

---

<sup>308</sup> Magris 1982, p. 47.

<sup>309</sup> Ancora prima che Oreste pronunci le prime battute, la nota ci informa che egli si trova sulla scena e si sta avvicinando alla tomba del padre. In Di Benedetto 1995, Eschilo. *Orestea*, p. 369.

<sup>310</sup> Eschilo, *Orestea*, vv. 900-903, in Di Benedetto 1995, p. 448

<sup>311</sup> Ne sono un esempio le preghiere di Oreste (vv. 1-9, in Di Benedetto 1995, pp. 368-371) ed Elettra (vv. 123-151, ivi, pp. 376-379) rivolte al padre. La decisione di aprire la seconda tragedia della trilogia nel segno con toni estremamente sacri era rilevante, poiché in tal modo si giustificava l'imminente azione criminosa con il volere di un dio.

Un primo indizio viene fornito dal Pedagogo il quale, addentrandosi nelle vie di Argo, ne descrive in breve il clima nefasto e inquietante:

«Queste strade deserte, l'aria che tremola, e questo sole...Che c'è di più sinistro del sole?»<sup>312</sup>

Descrivendo la città, Sartre inserisce all'istante il proprio pubblico nella dimensione stordente nella quale si svolgeranno i fatti.

L'estromissione di Oreste dalle abitudini e dalle ritualità su cui s'impenna il dramma è presente fin dalle prime battute:

«Sono nato qui e devo chiedere la mia strada come un passante.  
Bussa a quella porta!»<sup>313</sup>

La condizione di esule e di straniero, rigorosamente marcata in Eschilo, mantiene la sua importanza anche nella rielaborazione di Sartre.

Oreste attraversa Argo con il Pedagogo, tuttavia non sono gli unici personaggi sulla scena poiché un "idiota" li sta osservando, in attesa di potersi avvicinare. L'idiota non è altro che Giove, il personaggio che venne interpretato dallo stesso Dullin, regista del dramma.

Provando ad effettuare una lettura parallela del testo di Eschilo e di quello di Sartre è possibile individuare alcune diversità anche nei diversi tempismi utilizzati per presentare i personaggi sulla scena. Se nelle *Coefore* Elettra era presente, insieme alle donne del Coro, sin dalla parodo,<sup>314</sup> ne *Le mosche* essa viene presentata più avanti, nella terza scena del primo atto.<sup>315</sup>

Il personaggio di Giove è un'invenzione di Sartre, poiché non compare mai nelle *Coefore*. La scelta del filosofo è dunque questa: cassare ogni riferimento alle divinità,

---

<sup>312</sup> Sartre 1943, p. 27.

<sup>313</sup> *Ibidem*.

<sup>314</sup> Nelle *Coefore*, Elettra è sulla scena insieme alle donne del Coro durante la parodo (vv. 22-83, in Di Benedetto 1995, pp. 372-377). Alle parole di Elettra sono dedicati i versi immediatamente successivi al canto corale (vv. 84-105, ivi, pp. 377-379). Segue una porzione di testo in cui la voce delle donne si alterna a quella della figlia di Agamennone (vv. 106-164, ivi, pp. 378-381).

<sup>315</sup> Sartre 1943, p. 67.



eliminando la preghiera di Oreste e, successivamente, anche quella di Elettra, inoltre ridurre la voce del Coro. In questa maniera, Sartre convoglia in Giove tutta l'essenza religiosa del proprio dramma.

Il dio, sotto mentite spoglie, espone i fatti ai due stranieri.

«Non avete nulla da temere. Oggi è la festa dei morti. Quei gridi segnano il principio della cerimonia»<sup>316</sup>

Il Pedagogo ed Oreste vengono informati del rito che si sta compiendo nella città. Ed è sempre grazie alle parole di Giove che comprendono in quale maniera si comportò il popolo quando venne ucciso Agamennone.

«Agamennone era un buon uomo, ma, vedete, ebbe un grande torto: non aveva mai permesso che le esecuzioni capitali fossero fatte in pubblico. È un peccato. Una buona impiccagione distrae, in provincia, e rende la gente un po' indifferente alla morte. La gente di qui non disse nulla perché si annoiava e voleva vedere una morte violenta. Non disse nulla quando vide apparire il re alle porte della città. E quando vide Clitennestra tendergli le braccia profumate, non disse nulla. In quel momento sarebbe bastata una parola, una sola parola, ma tutti stettero zitti e ciascuno aveva, davanti agli occhi, l'immagine di un grande cadavere dal viso sfigurato»<sup>317</sup>

Udendo queste parole, l'animo di Oreste si lascia andare ad un primo giudizio sulla volontà divina, la quale, pur osservando ciò che accadeva agli uomini, non ebbe il coraggio di intercedere. Unicamente al pubblico è possibile riconoscere nel personaggio dell'idiota, il re degli dei. Oreste non è consapevole del fatto che sta indirizzando le proprie accuse proprio alla divinità per eccellenza.

La risposta di Giove è laconica e quantomai incisiva. Sartre pone in una manciata di parole, una riflessione intensa ed interessante.

«Eh là! Non incriminare gli dei così presto. Si deve dunque punire sempre? Non era meglio volgere quel tumulto a profitto dell'ordine morale?»<sup>318</sup>

---

<sup>316</sup> Ivi, p. 35.

<sup>317</sup> Ivi, pp. 37-39.

<sup>318</sup> Ivi, p. 39.

Le parole di Giove intendono specificare che, sebbene l'azione di Egisto sia classificabile come empia, il sistema di regole e rituali aiuta a mantenere un ordine morale all'interno della popolazione. In un certo senso, seppur con accurate limitazioni, ciò che accade qui non è di molto lontano da ciò che avviene nella tragedia di Eschilo, tuttavia per essere compreso necessita di una spiegazione. Nel dramma di Sartre l'azione divina desidera anzitutto ordine morale e taciturna accondiscendenza. Nella tragedia di Eschilo l'azione divina desidera il compimento di un crimine al fine di ristabilire l'equilibrio delle parti, equilibrio che dovrà passare al vaglio di un tribunale di uomini, nel quale, tuttavia, l'ultima parola spetta sempre a un dio. L'esito dell'azione divina, dunque, è il medesimo: ordine, seppur con modulazioni differenti.

Sartre avanza una sottile, quanto viscerale, ironia nelle parole di Giove. Difatti il tono sotteso è fortemente negativo.

L'atmosfera nefasta che pervade le strade e la vita della popolazione di Argo si è trasformata in un simbolo: essa è l'abito stesso della città,<sup>319</sup> ed è per questo motivo che Oreste e il Pedagogo non riescono a comprenderne l'intrinseco significato. La comprensione riesce loro tanto difficile, da spingere Giove a esortarli ad andarsene:

«Giovinotto, andatevene! Che cercate qui? [...] Gli uomini di qui sono grandi peccatori, ma si sono messi sulla via della redenzione. Abbandonateli, giovinotto, abbandonateli, rispetta la loro impresa dolorosa, allontanatevi in punta di piedi. Voi non potreste condividere il loro pentimento, perché non avete partecipato al loro delitto, e la vostra impertinente innocenza vi separa da loro come un fossato profondo»<sup>320</sup>

---

<sup>319</sup> Ivi, p. 41: «È l'abito di Argo».

<sup>320</sup> Ivi, p. 51.

L'esortazione di Giove è rilevante poiché si richiama ad una puntualizzazione del pensiero filosofico dell'autore. Una significativa porzione della riflessione sartriana<sup>321</sup> è imperniata sul rapporto tra soggetto e mondo. Il ridimensionamento, attribuito alla dimensione esclusivamente logico-conoscitiva del rapporto tra soggetto e mondo, e l'importanza assegnata alla considerazione dell'esistenza dell'uomo, immersa nella concretezza del reale,<sup>322</sup> segnano l'allontanamento di Sartre dalla fenomenologia di Husserl e l'avvicinamento a quella di Heidegger.<sup>323</sup>

La riflessione di Sartre muove verso l'atto individuale, quale momento di impegno dell'uomo nella realtà e nei confronti dell'umanità: «Quando diciamo che l'uomo si sceglie intendiamo che ciascuno di noi si sceglie, ma, con questo, vogliamo anche dire che ciascuno di noi, scegliendosi, sceglie per tutti gli uomini».<sup>324</sup>

Di conseguenza l'atto di Oreste diverrebbe un'azione che impegna tutta l'umanità, la quale, nel caso de *Le mosche*, è la città di Argo.

Nel proseguire il proprio discorso, Giove allude alla medesima riflessione:

«Andatevene, se li amate un poco. Andatevene, perché state per rovinarli: per poco che li fermiate sul loro cammino, che li distogliate, anche per un attimo, dai loro rimorsi, tutte le loro colpe si rappresenterebbero su essi

---

<sup>321</sup> Il riferimento è alla iniziale dottrina dell'intenzionalità, per la quale la coscienza è sempre coscienza-di-qualcosa: ma questo qualcosa, cioè il mondo, l'oggettività, resta un obiettivo dichiarato ma non raggiunto, non trattato. Alla de-sostanzializzazione del soggetto, Sartre non riesce a far corrispondere un'adeguata considerazione del suo carattere relazionale, in rapporto al mondo. Ciò avviene all'altezza della pubblicazione de *La trascendenza dell'Ego*, nel 1934, dunque anteriore al dramma *Les mouches*. È, tuttavia, necessario ripercorrere, seppure per sommi capi, alcuni passaggi della riflessione di Sartre precedenti alla stesura del suddetto dramma, poiché in tal modo si ha la possibilità di comprendere l'evoluzione filosofica che porta alla rielaborazione della tragedia di Eschilo.

La tensione e lo sbilanciamento tra l'ambizione di costruire una filosofia del concreto e un autentico rapporto tra soggetto e mondo, unito alla tentazione di un ripiegamento soggettivistico, centrato sulla coscienza e sulla sua presunta libertà assoluta, è caratteristico di gran parte della produzione filosofica di Sartre. Ciò sarà chiaro dalle opere successive alla svolta verso l'impegno politico e intellettuale.

<sup>322</sup> L'opera fondamentale della prima parte della produzione di Sartre, e rilevante per tutto l'esistenzialismo francese del Novecento, è *L'essere e il nulla*. Quest'opera viene pubblicata nel 1943, contemporaneamente al dramma in analisi. *L'essere e il nulla* è una sistematizzazione, compiuta con rigore filosofico, dei temi variamente trattati nelle opere precedenti, più brevi e specifiche: la centralità della coscienza, la sua natura riflessa, tutta esteriorizzata e risolta nella propria relazione con gli oggetti del mondo, l'intenzionalità come modo fondamentale del darsi della coscienza, il soggetto come esistenza mondana, concreta ed intimamente libera. La trattazione di questi temi da un punto di vista specificamente ontologico, cioè di una "scienza dell'essere", impone la formulazione di due questioni principali: se l'essere del fenomeno che si manifesta alla coscienza sia tutto riducibile a questa manifestazione, dunque si risolva tutto nel rapporto con la coscienza; e viceversa, se la coscienza-di-qualcosa sia interamente riducibile all'atto intenzionale, ovvero, nuovamente, nel rapporto con l'oggetto.

<sup>323</sup> Moravia 1973, pp. 35-36.

<sup>324</sup> Sartre 1946, p. 37.

come grasso raggelato. Hanno la coscienza sporca, hanno paura - e la paura, la coscienza sporca hanno un'aroma per le narici degli Dei. Sì, piacciono agli Dei, queste anime misere. Vorreste toglier loro la protezione divina? E che cosa gli dareste in cambio? Digestioni tranquille, la pace tetra della provincia e la noia, ah! La noia quotidiana della felicità. Buon viaggio, giovinotto, buon viaggio. L'ordine di una città e l'ordine delle anime sono instabili: se li toccate, provocherete una catastrofe. (*Guardandolo negli occhi*) Una catastrofe terribile che piomberà su di voi»<sup>325</sup>

L'epifania della catastrofe che intrappolerà il protagonista è l'epilogo della vicenda, poiché Oreste compiendo l'assassinio, lascerà la città portando con sé le mosche, ossia le Erinni. La responsabilità dell'atto di Oreste non riguarda più solamente il suo rimpatrio nella terra natale e la vendetta per il padre, ma anche, e soprattutto, l'intera umanità.<sup>326</sup>

Oreste si addentra per le vie e si avvicina al palazzo,<sup>327</sup> che un giorno gli appartenne.

Inizia la seconda scena del primo atto. Una scena densa di significati e utile nell'analisi delle differenze e delle analogie con il modello greco.

Il protagonista prova a rammentare la notte in cui lo allontanarono dalla culla, tuttavia nessun ricordo affiora fra i suoi pensieri. Tutto è muto, nessuna voce parla. Il pedagogo prova a rincuorarlo, senza riuscirvi. Ripercorre gli anni trascorsi insieme, gli insegnamenti a lui forniti, le città visitate, la storia, l'archeologia e la filosofia.<sup>328</sup> Ma nulla è abbastanza per Oreste, nulla può competere con il desiderio di appartenenza, sia a una casa, sia a una città, sia a una famiglia. Di seguito vi è un acceso dialogo fra il Pedagogo e Oreste. Nella tragedia di Eschilo, Pilade vantava solo tre versi in risposta<sup>329</sup> alla celebre domanda, rivolta a lui da Oreste:

---

<sup>325</sup> Sartre 1943, pp. 51-53.

<sup>326</sup> Sartre 1946, p. 38: «Così la nostra responsabilità è molto più grande di quello che potremmo supporre, poiché essa obbliga l'intera umanità».

<sup>327</sup> Sartre 1943, p. 57: «Ecco il mio palazzo. È lì che mio padre nacque. È lì che una puttana e il suo ganzo lo assassinarono. Ci sono nato anch'io. Avevo quasi tre anni quando i soldatucci di Egisto mi portarono via. Passammo certo da quella porta; uno di loro mi teneva in braccio, io avevo gli occhi spalancati e certo piangevo...».

<sup>328</sup> Ivi, p. 57: «Niente ricordi, padrone ingrato, dopo che io ho consacrato dieci anni della mia vita a darvene? E tutti i viaggi che abbiamo fatti? E le città che abbiamo visitate? E i corsi di archeologia ch'io ho svolti per voi solo? Niente ricordi? Non c'erano prima tanti palazzi, santuari e templi da popolare la vostra memoria? Avreste potuto, come il geografo Pausania, scrivere una guida della Grecia.

<sup>329</sup> Eschilo, *Coevole*, vv. 900-903: ποῦ δὴ τὸ λοιπὸν Λοξίου μαντεύματα τὰ πυθόχρηστα, πιστά τ' εὐορκώματα; ἅπαντας ἐχθροὺς τῶν θεῶν ἡγοῦ πλέον, «E allora in futuro che sarà degli oracoli del Lossia proclamati a Pito, e dei fedeli giuramenti? Piuttosto che gli dei, tutti gli uomini considerali tuoi nemici», in Di Benedetto 1995, p. 449.

Sebbene nell'opera gli venissero dedicati pochi versi, il personaggio giocava un ruolo importante nel processo psicologico di Oreste. Sartre ricerca il medesimo effetto, ma per una via differente. Egli assegna al ruolo del Pedagogo quello di un moderno filosofo, il quale ha educato il proprio allievo, lo ha condotto sulla via del bello, e perciò non vuole che egli compia una tale malvagità. I consigli del Pedagogo di Sartre e del Pilade di Eschilo sono differenti, poiché il primo vorrebbe distoglierlo dal compiere l'assassinio, mentre il secondo lo esortava all'azione seguendo la linea del volere divino. La scelta di Sartre è rilevante e non lascia nulla al caso. Optare per un diverso utilizzo del medesimo personaggio evidenzia, ancora una volta, la differenza tra la tragedia antica e quella moderna. Il personaggio greco si affidava al volere divino, mentre il personaggio del XX secolo cerca di affidarsi alla filosofia. "Cerca", poiché - si vedrà nello svolgersi degli eventi - nemmeno questa ha potuto salvare dall'abominio di uccidere la propria madre.<sup>331</sup> La relazione tra cultura e politica, per la quale Sartre, in ambito francese, spese molte parole, tratta, in fondo, il grande tema con il quale l'intellettuale che vive la seconda guerra mondiale non può evitare di confrontarsi. Si avvertiva la necessità di rifondare la funzione della letteratura e della cultura nell'ambito della nostra società. Le parole con cui si esprime il Pedagogo sono molto

---

<sup>330</sup> v. 899: «Pilade, che cosa devo fare? Devo avere ritengo ad uccider mia madre?», ivi, p. 448.

<sup>331</sup> A questo proposito sarebbe interessante ripassare, seppure brevemente, alcune suggestioni fornite da Vittorini (Cfr. Vittorini 1945) in relazione al rapporto tra cultura e politica. Vittorini, nel primo numero della rivista *Il politecnico*, rifletteva sul concetto di cultura nell'immediato dopo guerra italiano. Nell'articolo programmatico de *Il Politecnico* intitolato, non a caso, *Una nuova cultura*, denuncia le responsabilità degli intellettuali di fronte agli orrori della guerra e auspica la nascita di una cultura diversa, che si ponga l'obiettivo, non di consolare, ma di eliminare la sofferenza e lo sfruttamento. C'è una ragione politica, nel senso greco di interesse alla *πολις*, molto forte. L'interrogativo comune è: chi è stato sconfitto in questa guerra in cui nessuno ha vinto? Non c'era un significato per il quale gli uomini avevano affermato che la vita dei bambini è intangibile e sacra, non avevamo detto che le città, le cattedrali, i luoghi della nostra millenaria bellezza erano un valore imprescindibile? Eppure, appena qualcuno lo ha voluto fare, sono stati massacrati i bambini e distrutte le città. E' stata sconfitta quella cosa, nella quale sono stati fondati dei valori in cui tutti avevano giurato di credere: la cultura. Sia essa la greca, la giudaico-cristiana, la medievale, la rinascimentale o quella della riflessione degli illuministi, quella della sensibilità romantica. C'era stata una forza che indubitabilmente aveva affermato dei valori intangibili nei quali tutti ci siamo riconosciuti, dunque se questi valori sono stati sterminati, significa che siamo tutti sconfitti. Vittorini ricerca la motivazione per cui, sebbene la cultura abbia sostenuto i propri significati per venti secoli, al momento opportuno quelli stessi siano stati così ininfluenti. La risposta è stata che la nostra cultura non è operativa.

intense e ricercano un significato più ampio di quello interno alla tragedia. Nel suo discorso vi è, in un certo senso, la sconfitta della cultura di fronte ai massacri della guerra, poiché nulla ha potuto salvare l'uomo nel momento in cui dovette decidere se collaborare con il regime nazista o resistere combattendo. Nei paragrafi precedenti, accennando alla biografia di Sartre, si è sottolineato il suo attivismo politico,<sup>332</sup> dal quale, tuttavia, è stato costretto a retrocedere, dal momento che molti intellettuali non si potevano definire uomini d'azione. Ciò significa che gli uomini di cultura affermano dei significati, i quali rimangono unicamente affermazioni, rimangono parole. La cultura elabora i suoi significati altrove, non è partecipe di quel lavoro fondamentale, il quale consiste nel: essere in dialettica con gli eventi. Questa riflessione è riscontrabile anche nel dramma de *Le mosche*, poiché nell'asserzione del Pedagogo vi è la sconfitta della cultura in favore dello sterminio.

Nel rammentare gli insegnamenti impartiti al giovane discepolo, il Pedagogo espone le difficoltà della cultura ad inserirsi nella realtà, ponendosi in dialettica con gli eventi.

Oreste risponde al fido consigliere e maestro in maniera tagliente e definitiva:

«Palazzi! È vero: palazzi, colonne, statue! Perché non sono più pensate, io che ho tante pietre nella testa? E i trecentottantasette gradini del tempio di Efeso, non me ne parli? Li salii uno a uno, e li ricordo tutti. Il diciassettesimo, mi pare, era rotto. Ah! Un cane, un vecchio cane che si scalda, disteso vicino a un focolare, e che si solleva un poco, quando entra il suo padrone, gemendo dolcemente per salutarlo, un cane ha più memoria di me: è il suo padrone che riconosce. Il suo padrone. Ma che cosa è mio?»<sup>333</sup>

Persino un cane ha più ricordi di Oreste. Persino un animale, senza la parola, ha la possibilità di riconoscere ciò che è suo. Nell'udire le sue parole, il maestro è sconcertato poiché non si capacita di come, in nome di un ordinario desiderio di appartenenza, egli possa aver scordato tutti i suoi insegnamenti:

---

<sup>332</sup> Sartre partecipò attivamente alla fondazione di un movimento clandestino denominato *Socialisme et Liberté*, insieme ad altri intellettuali francesi ed alla compagna Simone de Beauvoir.

<sup>333</sup> Sartre 1943, p. 59.

«Che ne fate della cultura, signore? È vostra, la vostra cultura, e io ve l'ho composta con amore, come un mazzo di fiori, combinando i frutti della mia saggezza e i tesori della mia esperienza. Non vi ho fatto leggere per tempo tutti i libri per avvezzarvi alla diversità delle opinioni umane? Non vi ho fatto percorrere cento stati mostrandovi in ogni circostanza come i costumi degli uomini siano cosa variabile? Ora eccovi giovane, ricco e bello, avveduto come un vecchio, liberato da tutte le servitù e da tutte le credenze, senza famiglia, senza patria, senza religione, senza mestiere, libero per tutti gli impegni e sapendo che non bisogna impegnarsi, un uomo superiore insomma [...]»<sup>334</sup>

Goldmann, nel commentare questo preciso luogo del dramma *Le mosche*, sostiene che, seppure l'insegnamento del Pedagogo lo abbia liberato dalle credenze tradizionali, ciò lo ha reso uguale a lui: nient'altro che un turista, uno spettatore della vita.<sup>335</sup>

La dimensione della filosofia, della razionalizzazione fino agli estremi, quasi a voler dire: possiedi tutto, sei colto, bello e ricco, perché sporcarsi le mani con tanta nefandezza? Eppure, Oreste avverte la necessità di imprimere la propria impronta in qualche luogo e poter dire, alla maniera del Don Chisciotte, qui io so chi sono. Il giovane Atride desidera:

«de revenir dans sa ville natale, espérant y trouver un chemin quelconque pour s'enraciner, pour cesser d'être « léger », pour trouver enfin un poids propre, une existence authentique».<sup>336</sup>

Infatti risponde in questi termini al Pedagogo:

«[...] Tu mi hai lasciato la libertà di quei fili che il vento strappa alle ragnatele e che ondeggiavano a dieci piedi dal suolo; io non peso più di un filo e vivo in aria. [...] Ci sono uomini che nascono impegnati. [...] Essi vanno, e i loro piedi nudi premono fortemente la terra e si spellano sui ciottoli. Ti pare volgare, a te, la gioia di andare da *qualche parte*? [...] Lo sapevo già, io, a sette anni, che ero esiliato. Gli odori e i suoni, il rumore della pioggia sui tetti, i tremolii della luce, io li lasciavo scivolare lungo il mio corpo e cadere intorno a me; sapevo che appartenevano agli

---

<sup>334</sup> Ivi, pp. 59-61.

<sup>335</sup> Goldmann 1970, p. 15: «Cet enseignement l'a libéré des croyances traditionnelles : il n'a plus l'intention de venger le meurtre de son père, ni d'obéir aux exigences de préjugés auxquels il ne voit plus aucune justification. Seulement cela a fait de lui, comme de son maître, une sorte de « touriste », un spectateur qui connaît beaucoup de choses, qui a visité des centaines de lieux et de palais, mais qui n'a aucun enracinement, qui n'est nulle part chez lui».

<sup>336</sup> *Ibidem*.

altri, e che io non avrei mai potuto farne ricordi miei. Perché i ricordi sono i pingui nutrimenti per coloro che posseggono le case, le bestie, i domestici e i campi. Ma io.. Io sono libero! [...] E che superba assenza è la mia anima»<sup>337</sup>

Si conclude la seconda scena del primo atto. È il momento in cui il giovane borghese si scopre nella sua fragilità, quella di essere Nessuno. Magris, nella nota prefatoria di una sua opera, riferendosi a Ulisse si poneva un interrogativo:

«La domanda se Ulisse, specialmente quello moderno, alla fine torni a casa confermato, nonostante le più tragiche e assurde peripezie, nella propria identità, [...], oppure se egli scopra soltanto l'impossibilità di formarsi, se egli perda per strada se stesso e il significato della sua vita, disgregandosi anziché costruirsi nel suo cammino».<sup>338</sup>

Si tratta, in fondo, del medesimo interrogativo che si potrebbe rivolgere ad Oreste. Se è vero che il viaggio è anzitutto un saper ritornare, allora il personaggio di Sartre evidenzia lo scarto con i modelli antichi. Egli non è più un Ulisse, poiché nel suo tornare non vi è la capacità di abitare.

È in questo luogo del dramma che si presenta l'altra grande figura del discorso sartriano: il nulla. Il nulla per Sartre non è la negazione determinata di un qualcosa di positivo ad opera del suo opposto, dunque non è una negazione che si risolve dialetticamente, al modo della filosofia di Hegel. Il nulla è lacerazione non mediata dell'essere in-sé, un non-essere radicale che emerge al cuore dell'essere stesso:

«Il nulla non si può annullare se non sulla base dell'essere; se del nulla può essere dato, ciò non avviene né prima né dopo l'essere, né, in senso generale, al di fuori dell'essere, ma nel seno stesso dell'essere, nel suo nocciolo, come un verme».<sup>339</sup>

Intrecciare all'analisi de *Le mosche*, lo sviluppo della filosofia di Sartre è rilevante. Infatti, celati nelle parole del mito, vengono forniti indizi del pensiero sartriano. Indizi che necessitano di essere sviscerati.

---

<sup>337</sup> Sartre 1943, p. 61.

<sup>338</sup> Magris 2005, p. 10.

<sup>339</sup> Sartre 1965, p. 58.



Un fondamentale del discorso di Sartre è il fatto che l'esistenza abbia al suo centro la coscienza. Se l'essere in-sé è tutto pieno, positività grezza, increata e massiccia, come si può produrre qualcosa che sia nulla, non-essere, al cuore dell'essere? La giustificazione logica di per sé non basta, evidentemente. Il nulla è un prodotto del soggetto, della coscienza. In un certo senso il soggetto è questo nulla. La coscienza è radicalmente libera. Tuttavia, se nella polemica con la filosofia trascendentale questa libertà è stata positivamente caratterizzata in senso creativo, in sede ontologica si capisce come questa creatività debba coincidere con una negazione del rigido determinismo che imposta l'essere in-sé. La libertà coincide con la negazione dell'essere, dunque con l'apertura sul nulla. E poiché la coscienza è anche sempre auto-coscienza, cioè il per-sé, è anche consapevole di questa libertà, consapevolezza che si manifesta dolorosamente nel sentimento dell'angoscia.<sup>340</sup> È necessario riflettere sul tema dell'angoscia e della libertà preliminarmente, poiché è un approfondimento utile per l'analisi de *Le mosche*. La libertà è intesa da Sartre in senso abbastanza tradizionale da un punto di vista filosofico: fondamentalmente è la facoltà dell'uomo di dare inizio ai propri atti senza essere predeterminato da altre cause che lo condizionino. In altre parole, la libertà consiste nell'incondizionatezza dell'agire. Tuttavia inserita nel sistema ontologico de *L'essere e il nulla*, questa concezione di libertà produce un effetto potente. Poiché infatti l'essere in-sé è fondamentalmente privo di senso, la libertà non sembra configurarsi come la possibilità per il soggetto di emanciparsi da alcunché, entrando in contraddizione con una logica che egli non accetta, ma che in fin dei conti può riconoscere in quanto tale: questa logica semplicemente non esiste e il soggetto è sin dal principio gettato in un mondo assurdo che non è in grado di fornirgli nulla per orientare la sua scelta in un senso, piuttosto che nell'altro. Per questo la libertà appare più una condanna che un dono, in quanto costringe l'uomo a una inguaribile angoscia di fronte alla mancanza di significato della propria esistenza. Nel finale de *Le mosche* ritroveremo espressi i medesimi concetti nel dialogo tra Giove ed Oreste. L'esito dell'analisi di Sartre è a

---

<sup>340</sup>Ivi, p. 75: «L'angoscia è l'autopercezione riflessiva della libertà, in questo senso è mediazione, perché, sebbene coscienza immediata di sé, nasce dalla negazioni dei richiami del mondo, appare quando mi svincolo dal mondo in cui ero impegnato per apprendere me stesso come coscienza che possiede una comprensione preontologica della sua essenza e un senso pregiudiziale dei suoi possibili».

questo punto al limite del paradosso: poiché impossibilitato a vedere i frutti del proprio agire, inseriti in un più ampio quadro di significato, l'uomo percepisce e vive la propria libertà come necessità e come destino.<sup>341</sup> Tuttavia, sebbene la problematicità sia evidente, Sartre non dispone, all'altezza de *L'essere e il nulla*, di una risposta pienamente soddisfacente: perciò, seppur venga detto che la libertà umana si realizza sempre in situazione, non viene spiegato in che modo la situazione sia in grado di condizionare la libertà; la quale, di conseguenza, resta, sul piano teorico, un assoluto privo di limiti. Il pensiero sartriano elaborato ne *L'essere e il nulla* conosce grande successo nell'immediato dopoguerra ma si avvia anche a una mutazione molto particolare. L'esperienza della guerra, la militanza nella Resistenza, il fermento sociale diffuso in Francia e in tutta Europa verso un progresso rispetto agli orrori del conflitto appena concluso, convincono Sartre della necessità di andare oltre l'astrazione romantico-idealistica, il soggettivismo e il pessimismo espressi nella sua opera. Si parla perciò di svolta verso una filosofia dell'impegno prima, e una adesione al marxismo poi. Tuttavia non si deve cedere al fraintendimento: gran parte del fondamento ontologico de *L'essere e il nulla* resta invariato anche nelle successive revisioni, causando contraddizioni e incomprensioni che, se osservate da un punto di vista strettamente analitico-filosofico, possono apparire gravi. Tuttavia, potrebbe non esser questo lo sguardo più adatto per giudicarle: è l'attitudine di Sartre verso la scrittura e il ruolo dell'intellettuale a cambiare e far sì che la sua produzione sia sempre meno ascrivibile al trattato filosofico puro e sistematico, e lo sia sempre più alla letteratura impegnata, con l'obiettivo preciso di stimolare un cambiamento concreto nella società. Così accade nel pamphlet *L'esistenzialismo è un umanismo*. In questo luogo i fondamenti de *L'essere e il nulla* non vengono rinnegati, ma, a partire dagli stessi, Sartre trae delle conclusioni diverse: "l'esistenza precede l'essenza", è questo il motto che condensa la tesi fondamentale della sua filosofia fino a quel momento. L'esistenza, cioè l'essere concreto del singolo uomo, è irriducibile all'istanziamento di un'essenza metafisica atemporale, universale e necessaria, un'idea in-sé di essere umano. Non esiste nulla di tutto ciò per l'uomo, che invece è radicalmente libero e dunque è progetto futuro di se stesso,

---

<sup>341</sup> Moravia 1973, p. 77.

irripetibile e irriducibile. Questa tesi, ampiamente esplicitata ne *L'esistenzialismo è un umanismo*,<sup>342</sup> non viene posta a fondamento non di un pessimismo angosciato, bensì di una morale dell'impegno e dell'azione. La libertà viene finalmente associata da Sartre alla responsabilità, l'uomo finalmente ricondotto alla necessità del confronto con la situazione del suo essere storico.<sup>343</sup>

A questo punto è utile specificare che, benché la copiosa produzione filosofico-letteraria di Sartre di qui in avanti sia guidata da questa concezione di esistenzialismo come filosofia dell'impegno e del ruolo dell'intellettuale come «intellettuale pubblico»,<sup>344</sup> il dramma oggetto specifico di questo studio, *Le mosche*, essendo stato scritto nel 1943, risente ancora e fortemente dell'impianto delle opere precedenti al dopoguerra, in particolare de *L'essere e il nulla*, che, come si è cercato di sottolineare, esprime una concezione più pessimista, o per meglio dire negativa, dell'esistenza umana.

Ritornando alla conclusione della seconda scena, Sartre introduce un ulteriore termine fondamentale per la sua speculazione filosofica: l'atto. Simon, nello studio sulla drammaturgia francese del dopoguerra, tratteggia una linea di congiungimento tra il teatro e il destino. Nei riguardi di Sartre, scrive: «Est libre l'homme qui prend se responsabilités danno la situation où la l'a jeté la conjunction des hasards, et qui donne un senso à son destino par un acte pur de sa conscience».<sup>345</sup>

Oreste inizia a percepire la necessità di agire per appartenere a un gruppo.<sup>346</sup>

---

<sup>342</sup> Questo scritto suscita la risposta di Heidegger nella *Lettera sull'umanismo*, con la quale il filosofo tedesco prende le distanze da Sartre e inaugura la svolta nella sua filosofia: dall'attenzione verso l'esistenza dell'esser-ci che è l'uomo in *Essere e Tempo*, alla centralità di un autentico pensiero dell'Essere e del suo oblio nella metafisica occidentale.

<sup>343</sup> Moravia 1973, p. 85-86.

<sup>344</sup> O'Brien 2000, pp. 295-320.

<sup>345</sup> Simon 1959, p. 169.

<sup>346</sup> La nozione di gruppo è rilevante all'interno del pensiero filosofico di Sartre. La *Critica della ragione dialettica*, opera voluminosa, complessa, a tratti oscura, è un potente tentativo di filosofia della Storia. Si tratta di una razionalizzazione delle vicende umane in base al meccanismo dialettico, dunque di negazione della negazione, di ispirazione hegeliana e marxiana. Lo sguardo di Sartre non può che essere volto verso l'uomo: così, se l'intento dichiarato dell'opera è quello di riconciliare il soggetto concreto, particolare, con lo svolgersi della Storia che sembra trascenderlo ed essergli indipendente, alla fine sembrano averla vinta comunque l'assolutezza del soggetto, della libertà, dell'azione dell'uomo. Il gruppo è riconducibile agli individui che lo compongono (Moravia 1973, p. 127-128). Questa centralità sempre attribuita all'uomo in quanto individuo particolare, concreto, e alla sua esistenza irripetibile e irriducibile, se da un lato è fonte di quei limiti che possono essere ritrovati nella filosofia di Sartre, dall'altro ne rappresenta un valore indiscutibile per il pensiero del Novecento e per il nostro.

«Ah! Se ci fosse un atto, vedi, un atto che mi desse diritto di cittadinanza fra loro; se io potessi impadronirmi, fosse pure con un delitto, dei loro ricordi, del loro terrore e delle loro speranze per colmare il vuoto del mio cuore, dovessi pure uccidere mia madre...»<sup>347</sup>

Per la prima volta viene esplicitata l'azione che attende il destino di Oreste.

Elettra si presenta a primo atto inoltrato, ossia nella terza scena, diversamente da quanto accadeva nelle *Coefore*, in cui era presente dalla parodo. Sta portando una cassa e si avvicina alla statua di Giove, senza vedere i due stranieri, Oreste e il Pedagogo. Il fratello si presenta sotto le mentite spoglie di Filebo di Corinto.

Elettra, nella tragedia di Eschilo, si esprimeva con parole liturgiche mentre si avvicinava alla tomba del padre:

κῆρυξ μέγιστε τῶν ἄνω τε καὶ κάτω,  
<ἄρηξον,> Ἑρμῆ χθόνιε, κηρύξας ἐμοὶ  
τοὺς γῆς ἔνερθε δαίμονας κλύειν ἐμὰς  
εὐχάς, πατρώων δωμαίων ἐπισκόπους,  
καὶ γαῖαν αὐτήν, ἣ τὰ πάντα τίκτεται  
θρέψασά τ' αὔθις τῶνδε κῦμα λαμβάνει.<sup>348</sup>

Nelle *Coefore*, proseguiva ricordando la situazione di asservimento a Egisto e Clitennestra, nella quale si trovava. Infine, invocava l'aiuto degli dei e di Giustizia:

ταῦτ' ἐν μέσῳ τίθημι τῆς κακῆς ἀρᾶς  
κείνοις λέγουσα τήνδε τὴν κακὴν ἀράν·  
ἡμῖν δὲ πομπὸς ἴσθι τῶν ἐσθλῶν ἄνω,  
σὺν θεοῖσι καὶ γῆ καὶ δίκη νικηφόρῳ.  
τοιαῖσδ' ἐπ' εὐχαῖς τάσδ' ἐπισπένδω χοάς.  
ὕμᾱς δὲ κωκυτοῖσ' ἐπανθίζειν νόμος,

---

<sup>347</sup> Sartre 1943, p. 67.

<sup>348</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 123-128: «Araldo potentissimo degli inferi e dei superiori, Hermes conio, proclama per me agli dei di sottoterra di ascoltare le mie preghiere, loro che sorvegliano la casa di mio padre, e alla Terra stessa, che a tutte le cose dà nascita e, dopo averle nutrite, ne riprende a sua volta il germoglio», in Di Benedetto 1995, pp. 380-381.

Ne *Le mosche* alterna un linguaggio basso e greve a invettive contro le mosche:

«Tieni: ecco delle bucce, e tutta la cenere del focolare, e vecchi resti di carne brulicanti di vermi, e un pezzo di pane insudiciato: i porci non ne hanno voluto, ma alle tue mosche piaceranno, queste cose. Be' buona festa, buona festa, e speriamo che sia l'ultima. [...] Ma verrà, colui che aspetto, con la sua grande spada. Ti guarderà sfottente, così con le mani ai fianchi e la testa indietro. Poi sfodererà la sciabola e ti spaccherà dall'alto in basso, così.»<sup>350</sup>

Sostanzialmente le intenzioni di Elettra rimangono invariate, tuttavia i due autori, appartenenti a due epoche lontane fra loro, modulano il linguaggio della protagonista in maniera differente. Se Eschilo predilige utilizzare un codice liturgico, che avvicini la figlia di Agamennone non solo al padre defunto, ma anche alle divinità della Terra e di Giustizia, Sartre propone una Elettra calata nella modernità, che si esprime con parole attuali, in maniera del tutto libera da ogni rapporto con la religione. I due autori sono cittadini del proprio tempo, e di conseguenza i personaggi vengono interpretati con modalità espressive diverse, pur mantenendo il medesimo scopo. La finalità dell'Elettra delle *Coefore* e dell'Elettra de *Le mosche* è inalterata: presentare la propria condizione di serva al pubblico, esternare il proprio dolore e le proprie riserve nei confronti di Egisto e della madre, sperare nella futura vendetta del fratello.

Oreste è sorpreso nell'osservare lo stato cui è ridotta Elettra: schiava di Egisto e Clitemnestra.<sup>351</sup> Nell'*Elettra* di Sofocle, si descrive la giovane figlia di Agamennone

---

<sup>349</sup> vv. 145-151: «Questo io pongo nel mezzo, dicendo per loro questa cattiva preghiera. Tu manda sopra per noi il bene con l'aiuto degli dei e della Terra, e di Giustizia che porta la vittoria. A completare simili preghiere io verso queste libagioni; voi è giusto che le orniate di lamenti, intonando il peana del morto», ivi, pp. 380-383.

<sup>350</sup> Sartre 1943, pp. 67-69.

<sup>351</sup> Ivi, pp. 73-75: «L'ultima delle serve. Lavo la biancheria del re e della regina. È una biancheria molto sporca e piena di sudiciume. Tutti i loro panni intimi, le camicie che hanno avvolto i loro copri putridi, quelle che indossa Clitennesra quando il re condivide il suo letto: io devo lavare tutta questa roba. Chiudo gli occhi e strofino con tutte le mie forze. Faccio anche i piatti. Non mi credi? Guardami le mani. Ce ne sono, eh, screpolature e spaccature. Che occhi strani che fai. Hanno forse l'aspetto, per caso, di mani di principessa?»

come una donna spogliata dei propri beni,<sup>352</sup> nell'omonima tragedia di Euripide la ricchezza assume sfumature ancora differenti. Infatti, Elettra ricorda al fratello che il denaro ed il potere svaniscono con facilità, poiché non vi è nulla di più saldo del carattere.<sup>353</sup>

Le sue mani non hanno l'aspetto di mani di principessa e il suo viso è stanco, la sua schiena è curva, indebolita dai lavori domestici. Il dialogo fra i fratelli prosegue sino alla conclusione della scena quarta.

La scena quinta del primo atto propone un dibattito fra Clitennestra ed Elettra. La madre lancia ordini severi alla figlia, suggerendole di prepararsi per la cerimonia.<sup>354</sup>

Successivamente viene presentato Oreste a corte, sempre nelle mentite spoglie di Filebo, poiché ancora non vi è stato nessun riconoscimento. La madre, pur con qualche riserva, osserva la legge dell'ospitalità e accoglie Filebo/Oreste a palazzo:

«I viaggiatori di solito fanno un giro di venti leghe per evitare la nostra città. Non ti hanno avvertito? Quelli della pianura ci hanno messi in quarantena: considerano il nostro pentimento come una peste, e hanno paura d'essere infettati»<sup>355</sup>

Manca nel testo di Sartre la menzogna operata da Oreste nei confronti della madre sulla falsa notizia della sua morte.<sup>356</sup> Di conseguenza si perde nel testo de *Le Mosche* la sottile anfibologia presente in: ὥσπερ δεῦρ' ἀπεζύγην πόδας. L'immagine dei piedi sciolti dal giogo allude alla reale identità di Oreste, il quale finalmente è giunto

<sup>352</sup> Sofocle, *Elettra*, vv. 959-960: ἡ πάρεστι μὲν στένειν πλούτου πατρῶου κτήσιν ἐστερημένη, «A te, spogliata delle ricchezze paterne, rimane soltanto il pianto», in Medda, Pattoni 1997, pp. 318-321.

<sup>353</sup> Euripide, *Elettra*, vv. 941-944: ἡ γὰρ φύσις βέβαιος, οὐ τὰ χρήματα. ἡ μὲν γὰρ αἰεὶ παραμένουσ' αἶρει κακά· ὁ δ' ὄλβος ἀδίκως καὶ μετὰ σκαιῶν ξυνῶν ἐξέπτατ' οἴκων, συμκρὸν ἀνθήσας χρόνον. «È il carattere che dura, non la ricchezza. È il carattere che ci resta fedele e ci aiuta a sopportare i mali: l'ingiusta ricchezza in mano a gente da poco, s'invola dalla casa, dopo breve splendore», in Albini, Faggi 1999, pp. 176-177.

<sup>354</sup> Sartre 1943, p. 87: «Elettra, il re ti ordina di prepararti per la cerimonia. Ti metterai l'abito nero e i gioielli».

<sup>355</sup> Ivi, p. 93.

<sup>356</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 674-682: ξένος μὲν εἰμι Δαυλιεὺς ἐκ Φωκέων· στείχοντα δ' αὐτόφορτον οἰκεία σαγή εἰς Ἄργος, ὥσπερ δεῦρ' ἀπεζύγην πόδας, ἀγνώσ πρὸς ἀγνώτ' εἶπε συμβαλὼν ἀνὴρ, ἐξιστορήσας καὶ σαφηνίσας ὁδόν, Στροφίος ὁ Φωκεύς· πεύθομαι γὰρ ἐν λόγῳ· ἐπεὶ περ ἄλλως, ὦ ξέν', εἰς Ἄργος κίεις, πρὸς τοὺς τεκόντας πανδίκως μεμνημένος τεθνεῶτ' Ὀρέστην εἶπέ, μηδαμῶς λάθη. «Sono uno straniero di Daulis della Focide; camminavo caricato dal peso del mio bagaglio verso questo luogo in cui ho sciolto i miei piedi dal giogo, e mi disse un uomo capitolatomi incontro (né io, né lui mi conosceva), dopo aver chiesto la mia strada, e spiegatami la sua, - era Stroffio, focese, lo seppi parlando - : Visto che comunque vai ad Argo, straniero, ai suoi genitori - tienilo bene a mente - di che Oreste è morto, e non dimenticarlo», in Di Benedetto 1995, pp. 428-429.

alla fine del proprio viaggio e dunque al λύειν, allo sciogliersi del proprio percorso. È interessante il fatto che in Sartre non vi sia questo elemento, poiché bene si sarebbe prestato all'idea di libertà ed impegno esposta non solo nel dramma in questione, ma in tutti i suoi scritti filosofici. Effettivamente l'immagine proposta da Eschilo che raffigura i piedi appesantiti da un giogo, dunque quasi incatenati, si potrebbe associare al discorso sulla leggerezza/pesantezza espresso nel primo atto della seconda scena da Oreste.<sup>357</sup> Il lettore moderno, infatti, di fronte alla narrazione de *Le Mosche* e al suo esito, può chiedersi: qual è o quali sono le vie che portano alla leggerezza? Oreste lamentava una leggerezza che lo privava di qualsiasi ancoramento al terreno, costringendolo ad una vita pesante quanto un filo che fluttua nell'aria.<sup>358</sup> Nel compiere l'atto vendicativo ai danni di Egisto e della madre, egli riscopre la bramata pesantezza, inaugura una nuova vita nella quale si auspica di riuscire ad appropriarsi del senso di gravità che tiene unite le famiglie e gli affetti attorno ad un'abitazione comune. Se si prova a ragionare in questi termini anche riguardo le *Coefore*, si trovano nell'espressione «ho sciolto i miei piedi dal giogo» i medesimi significati. Tuttavia è necessario un ragionamento ulteriore. Nelle *Coefore*, l'allusione al giogo è, anzitutto, relativa alla notizia falsa portata dallo straniero. Ciononostante, provando a superare il significato primario dell'anfibologia, si potrebbe dedurre che: Oreste arriva ad Argo per disfarsi dei lacci che avevano trattenuto il suo cuore per diciassette anni, estromettendolo dalla propria famiglia e consegnandolo ad un'esistenza da ξένο; di conseguenza nella scelta di uccidere la madre ed Egisto non vi è solamente, per quanto maggiormente, la volontà di vendicare Agamennone, ma anche la necessità di aprirsi ad una nuova esistenza, provvista di quegli affetti e di quella casa che mai aveva conosciuto. Se così stanno le cose, si potrebbe addirittura trovare una somiglianza con il discorso filosofico di Sartre.

Tornando alla comparazione dei diversi modi, nelle *Coefore* e ne *Le mosche*, con i quali Clitemnestra ospita a palazzo lo straniero, si può sottolineare un ulteriore elemento. Nel dramma di Sartre la regina appare seccata a un tempo, e sorpresa dall'altro, poiché tutti i viaggiatori oramai si mantengono lontani dalla città di Argo.

---

<sup>357</sup> Sartre 1943, p. 61.

<sup>358</sup> *Ibidem*.

Nelle *Coefore*, dopo la notizia della morte di Oreste, la regina accetta di ospitare gli stranieri, evitando gli indugi presenti ne *Le mosche*.<sup>359</sup>

Quando nelle *Coefore* Oreste si presentava a palazzo,<sup>360</sup> pur sempre sotto mentite spoglie, il riconoscimento tra lui ed Elettra era già avvenuto, ne *Le mosche* invece è necessario attendere ancora un poco prima di giungere al momento dell'agnizione. Nelle *Coefore*, inoltre, Oreste entra nella reggia tramite la porta del gineceo in qualità di straniero proveniente da Daulis e si presenta a Clitennestra.<sup>361</sup> Ne *Le mosche* Oreste, sebbene sia presente sulla scena, non gioca ancora un ruolo essenziale, poiché l'attenzione rimane concentrata sul rapporto tra madre e figlia.

Le due donne si attaccano verbalmente. Clitennestra ha l'ultima parola nel corso del dibattito con la figlia:

«Tu sei giovane, Elettra. Chi è giovane e non ha avuto il tempo di fare del male ha buon gioco a condannare. Ma pazienza: un giorno ti trascinerai appresso un delitto irreparabile. Ad ogni passo crederai di allontanartene, eppure sarà sempre così pesante da trascinare. Ti volterai e lo vedrai dietro a te, al sicuro, cupo e puro come un cristallo nero. E non lo comprenderai nemmeno; dirai “Non sono io, non sono i che l’ho fatto”. Eppure sarà lì, cento volte rinnegato, sempre lì, a tirarti indietro. E saprai finalmente di aver giocato la tua vita in una gettata di dadi, una volta per sempre, e che non ti resta nient’altro da fare che alare il tuo delitto fino alla morte. È questa la legge, giusta o ingiusta del pentimento. Vedremo allora che cosa diventerà il tuo giovane orgoglio»<sup>362</sup>

---

<sup>359</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 707-714: οὔτοι κυρήσεις μείον ἀξίως σέθεν, οὐδ’ ἦσον ἂν γένοιο δώμασιν φίλος. ἄλλος δ’ ὁμοίως ἦλθεν ἂν τάδ’ ἀγγελῶν. ἀλλ’ ἔσθ’ ὁ καιρὸς ἡμερεύοντας ξένους μακρᾶς κελεύθου τυγχάνειν † τὰ πρόσφορα. ἄγ’ αὐτὸν εἰς ἀνδρῶνας εὐξένους δόμων, ὀπισθόπους τε τούσδε καὶ ξυνεμπόρους· κάκεϊ κυρούντων δώμασιν τὰ πρόσφορα. «Non avrai certo di meno di quello che ti spetta, né sarai meno caro alla casa: un altro ugualmente sarebbe venuto a portare questo annuncio. Ma è il momento che gli ospiti, che hanno passato la giornata in un lungo cammino, abbiano il dovuto. Conducilo in casa, alle stanze accoglienti degli uomini, lui e chi lo segue accompagnandolo nel viaggio, e lì in casa ottengano il dovuto», in Di Benedetto 1995, pp. 430-431.

<sup>360</sup> Nelle *Coefore*, Oreste si presentava a palazzo dopo il riconoscimento di Elettra (vv. 225-245, in Di Benedetto 1995, pp. 388-391) e dopo aver compiuto insieme il *commos* (vv. 306-511, *ivi*, pp. 394-413).

<sup>361</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 674-676: ξένος μὲν εἰμι Δαυλιεὺς ἐκ Φωκέων· στείχοντα δ’ αὐτόφορτον οἰκεία σαγῆ εἰς Ἄργος, ὥσπερ δεῦρ’ ἀπεζύγην πόδας, «Sono uno straniero di Daulis della Focide; camminavo caricato dal peso del mio bagaglio verso Argo, proprio verso questo luogo in cui ho sciolto i miei piedi dal giogo», in Di Benedetto 1995, p. 428.

<sup>362</sup>Sartre 1943, p. 99.



Fino a questo momento avevano mantenuto il silenzio, solamente lo sguardo le tradiva. Ora la madre prende la parola e rammenta alla figlia che, presto o tardi, tutti si sporcano di qualche delitto o altra nefandezza. Questo discorso è completamente innovativo rispetto al modello greco. Difatti, nelle *Coefore* Elettra esce di scena nel secondo episodio<sup>363</sup> e non vi ritorna più. Essa non si troverà mai, come accade invece ne *Le mosche*, sul palcoscenico contemporaneamente ad Oreste e alla madre. In Sofocle, la figlia di Agamennone seppure non sia presente sulla scena né al momento dell'uccisione della madre né al momento dell'assassinio di Egisto, partecipa ad un ultimo dialogo con il re nell'esodo.<sup>364</sup> Nell'*Elettra* di Euripide, la fanciulla si trova in scena fino al terzo episodio, momento in cui intrattiene un dialogo con la madre.<sup>365</sup> La scena successiva, la sesta, è piuttosto sintetica e cede immediatamente il passo al secondo atto.

Il secondo atto si snoda in due quadri, nei quali si rappresenta l'apice del dramma. È nel secondo atto che abbiamo: il momento di agnizione, ovvero il riconoscimento di Oreste da parte di Elettra; l'entrata in scena di Egisto e il suo assassinio, come pure quello di Clitemnestra.

Il primo quadro è da tenere in considerazione poiché si svelano i caratteri perturbanti sia di Elettra, sia di Egisto, nel giorno della festa dei morti. In tal modo Sartre ha la possibilità di sviluppare i due volti di una stessa celebrazione.

Viene data un'indicazione riguardo all'ambientazione: ci si trova in una spiazza attiguo alla montagna e vi è una caverna sulla destra, cui l'entrata è chiusa, e un tempi sulla sinistra.<sup>366</sup>

È necessario attendere affinché si presentino i personaggi principali di questo secondo atto. Viene dato risalto alla voce del popolo. Espediente duttile, poiché rende un'immagine collettiva di un pensiero e di un sentire comune. Una madre rammenta al proprio figliolo che, per diventare un uomo dabbene, è basilare provare il sentimento

---

<sup>363</sup> Nelle *Coefore*, concluso il *commos*, Oreste ed Elettra scendono dal tumulo (in Di Benedetto 1995, p. 413). Oreste dialoga con il Coro, e poco oltre Elettra entra in casa, come ci informa la nota (in Di Benedetto 1995, p. 419).

<sup>364</sup> Sofocle, *Elettra*, vv. 1448-1465, in Medda, Pattoni 1997, pp. 364-367.

<sup>365</sup> Euripide, *Elettra*, vv. 987-1146, in Albin, Faggi 1999, pp. 180-193.

<sup>366</sup> Sartre 1943, p. 111.

della paura; un altro popolano attende con ansia la fine della celebrazione così da esserne libero per il seguente anno.<sup>367</sup>

Sempre una nota ci avverte, sul calare della prima scena del primo quadro, che Egisto appare sui gradini del tempio.<sup>368</sup>

La seconda scena risulta maggiormente impressionante della precedente, poiché abbiamo il discorso di Egisto alla folla. Nelle *Coefore* il re non si rivolgeva mai alla folla, anzi viveva nascosto nella propria reggia. Qui, invece, è parte attiva del rituale:

«Pietà? Ah, miseri commedianti, avete un pubblico oggi. Sentite pesare sui vostri visi e sulle vostre mani gli sguardi di questi milioni di occhi fissi e senza speranza? Ci vedono, ci vedono, noi siamo nudi davanti all'assemblea dei morti. Ah! Ah! Eccovi in imbarazzo ora; vi brucia questi sguardo invisibile e puro, più inalterabile che un ricordo di sguardo»<sup>369</sup>

La situazione di turbamento, provocata dall'arrivo di Egisto, prosegue anche nel secondo quadro, che lo vede ancora coinvolto insieme ad Elettra.

La moderna figlia di Agamennone non teme la provocazione, anzi, la ricerca. Lo dimostra la scena terza del secondo quadro.

Elettra si presenta con un abito bianco, sconvolgendo il protocollo della celebrazione dei morti. Lei non teme i defunti degli altri, non teme chi non ha la colpa di aver ucciso.<sup>370</sup> Egisto le rammenta di essere l'ultima discendente di una stirpe maledetta.<sup>371</sup> La popolazione, accecata da questo sistema di colpa e pentimento che si è trasformato in abitudine, crede che la figlia di Agamennone sia diventata pazza. Nemmeno i suoi concittadini riescono a riconoscere, fra le sfumature del nero, cosa nero non è, e dargli fiducia, e farlo vivere. Elettra, con tono accorato, si rivolge alle donne di Argo:

«Di che avete paura? Io guardo intorno a voi e non vedo altro che le vostre ombre. Ma sentite questo, che io ho saputo ora e che voi forse non sapete: in

---

<sup>367</sup> Ivi, pp. 113-117.

<sup>368</sup> Ivi, p. 121.

<sup>369</sup> Ivi, p. 131.

<sup>370</sup> Ivi, p. 135: «Di lutto? Perché di lutto? Io non ho paura dei miei morti, e non ho a che fare coi vostri!».

<sup>371</sup> *Ibidem*: «Hai detto la verità; i tuoi morti non sono i nostri morti. Guardatela, nel suo abito di puttana, la nipote di Atreo, di Atreo che sgozzò vigliaccamente i suoi nipoti. Chi sei tu, se non l'ultimo rampollo di una stirpe maledetta?».

Grecia ci sono città felici. Città bianche e calme che si scaldano al sole come lucertole. In questa stessa ora, sotto questo stesso cielo, nelle piazze di Corinto ci sono bambini che giocano. E le loro madri non chiedono perdono di averli messi al mondo. Li guardano sorridendo, sono fiere di loro. O madri di Argo, capite? Potete ancora capire l'orgoglio di una donna che guarda suo figlio e pensa: "sono io che l'ho portato in grembo?"»<sup>372</sup>

Ma, ancora, non è abbastanza. Elettra non si perde d'animo e rincarà la dose, si rivolge allora a tutto il popolo, uomini compresi. La sua immagine è nettamente diversa da quella presentata da Eschilo. Ad accentuare questa divergenza vi è il discorso successivo della stessa, che la pone come paladina della filosofia contro la morsa oppressiva della religione. Elettra cerca di risvegliare il proprio popolo con la danza del suo corpo. Il tentativo è interessante poiché ella vorrebbe far capire loro che sono scivolati in una meccanica liturgia, della quale compiono i medesimi gesti reiterandoli negli anni.

«Ma guardatemi [...] occupo il mio posto al sole, tutto il mio posto. Il cielo mi cade forse sulla testa? Io danzo, vedete, danzo, e non sento altro che il soffiare del vento fra i capelli. Dove sono i morti? Credete che danzino con me, a tempo?»<sup>373</sup>

Al termine della danza, Elettra lancia una sfida: se i morti sono veramente attorno alla folla, allora parleranno, ma se tacciono, allora ciò è la prova che Egisto ha mentito.

Nessun rumore si alza, la popolazione inizia a vociare. L'ordine instaurato da Egisto vacilla, ma non crolla. Il re prende la parola e riesce a tranquillizzare gli animi.

Nella scena quarta si trovano Oreste/Filebo ed Elettra. Lei confessa di stare aspettando il fratello fin dalla fanciullezza, di sperare nel suo arrivo salvifico e liberatorio. È in questa scena che avviene il riconoscimento; un riconoscimento che nulla ha a che vedere con gli esempi riportati da Aristotele. Oreste, sempre sotto le spoglie di Filebo, le ricorda che il fratello che lei aspetta potrebbe anche non giungere mai. Elettra risponde sinteticamente, ma pur sempre in maniera puntuale e ad effetto:

---

<sup>372</sup> Ivi, p. 139.

<sup>373</sup> Ivi, p. 141.

«Verrà, non può non venire. È della nostra razza, capisci? Ha il delitto e la sventura nel sangue, come me.»<sup>374</sup>

Essere della stessa razza ed avere il delitto nel sangue è rilevante poiché pone Oreste non solo nelle condizioni, ma nel vincolo dell'agire. Vincolo che pure si trovava nelle *Coefore*; tuttavia, in quel luogo, si trattava del volere del Lossia. Dunque la differenza tra modello e rielaborazione sta, anche in questo caso, nel superamento dell'importanza della religione all'interno dello scandirsi dei destini umani. In poche parole: «niente muterà se Dio non esiste; ritroveremo le stesse norme [...] e avremo di fatto di Dio un'ipotesi scaduta».<sup>375</sup> L'esistenzialismo, nelle parole di Sartre, afferma che è molto scomodo che Dio non esista, poiché «non può più esservi un bene a priori, non c'è nessuna coscienza infinita e perfetta».<sup>376</sup>

Altrettanto significativo è il fatto che Sartre non riutilizzi nessuno fra i *topoi* del riconoscimento. Sebbene già Euripide si fosse allontanato dal semplice sistema di agnizione esposto da Eschilo, Sartre si discosta del tutto.

A questo punto, viene riproposto il passo, tratto dalle *Coefore*, in cui Elettra riconosce il fratello. È necessario, ai fini della comparazione, muoversi avanti e indietro nel testo di Eschilo, poiché i fatti non sono narrati nel medesimo ordine all'interno de *Le mosche*.

Ηλ. ὡς ὄντ' Ὀρέστην τάρ' ἐγὼ σε προϋννέπω;  
Ορ. αὐτὸν μὲν οὖν ὀρῶσα δυσμαθεῖς ἐμέ·  
κουρὰν δ' ἰδοῦσα τήνδε κηδείου τριχὸς  
ἰχνοσκοποῦσά τ' ἐν στίβοισι τοῖς ἐμοῖς  
ἀνεπτέρωθης κἀδόκεις ὀρᾶν ἐμέ.  
σκέψαι, τομῆ προσθεῖσα βόστρυχον τριχός,  
σαυτῆς ἀδελφοῦ σύμμετρον τῷ σῶ κάρᾳ.  
ἰδοῦ δ' ὕφασμα τοῦτο, σῆς ἔργον χερός,  
σπάθης τε πληγᾶς, ἐν δὲ θήρειον γραφήν—  
ἔνδον γενοῦ, χαρᾶ δὲ μὴ ἴκπλαγῆς φρένας·  
τοὺς φιλότατους γὰρ οἶδα νῶν ὄντας πικρούς.  
τοὺς φιλότατους γὰρ οἶδα νῶν ὄντας πικρούς.

<sup>374</sup> Ivi, p. 155.

<sup>375</sup> Sartre 1946, p. 45.

<sup>376</sup> Ivi, p. 46.

Ηλ. ὦ φίλτατον μέλημα δώμασιν πατρός,  
 δακρυτὸς ἐλπίς σπέρματος σωτηρίου,  
 ἀλκῆ πεποιθὸς δῶμ' ἀνακτῆσι πατρός.  
 ὦ τερπνὸν ὄμμα τέσσαρας μοίρας ἔχον  
 ἐμοί, προσαιδᾶν δ' ἔστ' ἀναγκαίως ἔχον  
 πατέρα σε, καὶ τὸ μητρὸς ἐς σέ μοι ῥέπει  
 στέργηθρον—ἢ δὲ πανδίκως ἐχθαίρεται—  
 καὶ τῆς τυθείσης νηλεῶς ὁμοσπόρου·  
 πιστὸς δ' ἀδελφὸς ἦσθ', ἐμοὶ σέβας φέρων  
 μόνος· . . . . .  
 <μόνον> Κράτος τε καὶ Δίκη σὺν τῷ τρίτῳ  
 πάντων μεγίστῳ Ζηνὶ συγγένοιτό μοι»<sup>377</sup>

Nel dramma di Sartre, non sono menzionati gli indizi presenti nelle *Coefore* riguardanti la ciocca di capelli e le impronte.

«O: Elettra, io sono Oreste.

E: Tu menti!

O: Te lo giuro sui mani di mio padre Agamennone: sono Oreste»<sup>378</sup>

Elettra, inizialmente incredula, lo beffeggia, lo canzona finché non avverte in lui la volontà di uccidere. L'unico fatto a poter accertare che Oreste è davvero Oreste è: l'atto. L'uccisione della madre e di Egisto è l'unica prova della sua discendenza da Agamennone.

«O: Lo so. Non ancora: sono troppo leggero. Bisogna che io mi inzavorri di un misfatto ben pesante che mi faccia colare a picco, sino in fondo ad Argo»<sup>379</sup>

<sup>377</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 124-245: «E.: Sei tu Oreste? È con Oreste che parlo? — O.: Mi vedi in persona e fai fatica a riconoscermi, mentre quando vedesti quella ciocca di capelli come segno di lutto ti vennero le ali e pensavi di vedermi; e cercando le tracce nelle mie impronte <...> di tuo fratello, che assomiglia al tuo capo; accosta al taglio la ciocca di capelli ed osserva; e guarda questo tessuto, opera della tua mano, e i colpi del battente e le figure di animali. Resta in te, non colpisci di gioia il tuo cuore; infatti, lo so, i più cari parenti sono amari per noi due. — E.: O carissimo amore della casa paterna, lacrimato speranza di un seme di salvezza, fidando nel tuo valore riotterrai la casa di tuo padre. O viso che dà gioia, per me quadruplici persona: è necessario ch'io ti chiami padre, e il mio affetto per la madre si volge verso di te - lei è odiata con piena giustizia -, e quello per colei del nostro seme che fu sacrificata crudelmente. Tu eri per me un caro fratello, il solo a portarmi rispetto. Purché Potere e Giustizia, e per terzo il più grande di tutti, Zeus, venga in mio aiuto», in Di Benedetto 1995, pp. 388-391.

<sup>378</sup> Sartre 1943, p. 159.

<sup>379</sup> Ivi, p. 175.

Nel momento in cui si svela alla sorella, Oreste non rivela solamente il proprio nome ma anche la propria debolezza:

«[...] È bello, l'uomo dal sangue ricco, saldamente piantato in mezzo ai suoi beni, che un giorno si dà all'amore, all'odio, e che con sé dà la sua terra, la sua casa e i suoi ricordi. Chi sono, io, e che ho da dare, io? Esisto appena: fra i fantasmi che gironzolano oggi per la città, nessuno è più fantasma di me. Io ho conosciuto amori di fantasma, esitanti e radi come vapori: ma ignoro le dense passioni dei viventi. [...] Vado di città in città, straniero agli altri e me stesso, e le città si richiudono dietro a me come un'aquila tranquilla».<sup>380</sup>

Oreste desidera essere un uomo fra uomini,<sup>381</sup> e non solamente uno straniero costretto a spostarsi da un luogo a un altro costantemente. Il viaggiatore vive costantemente la situazione di randagio, di ospite, egli «dorme in stanze che prima e dopo di lui albergano sconosciuti, non possiede il guanciale su cui posa il capo né il tetto che lo ripara».<sup>382</sup>

Certamente Oreste ha conosciuto la storia, la letteratura, la filosofia, l'archeologia e tutte le arti, differenti di città in città, tuttavia vive perennemente nella condizione di straniero, senza appartenere a nessuno e respirando l'aria rarefatta dei solitari.

Questi pensieri animano per alcune battute il dialogo tra i due fratelli. Le riflessioni sulla propria estraneità da Argo conducono il protagonista alla scelta di agire<sup>383</sup> quale unica possibilità di essere.<sup>384</sup>

Oreste saluta la leggerezza, unica compagna nel suo percorso di formazione.

---

<sup>380</sup> Ivi, p. 165.

<sup>381</sup> Ivi, p. 167: «[...] Io voglio essere un uomo di qualche parte, un uomo fra gli uomini. [...] come una foglia nel proprio fogliame, come un albero nel bosco».

<sup>382</sup> Magris 2005, p. 10.

<sup>383</sup> La necessità di sviluppare una filosofia impegnata, che renda conto di un'esistenza umana calata nella storia e che sia di indirizzo per la prassi, avvicina inevitabilmente Sartre al marxismo.

<sup>384</sup> Il rapporto di Sartre con il marxismo, filosofia insuperabile del nostro tempo, è assai complesso e articolato nel tempo, ma lo sarà ancora di più quello con il comunismo storicamente realizzato in Unione Sovietica e con il partito comunista francese. Fino all'inizio degli anni Cinquanta, infatti, Sartre rifiuta di aderire al Pcf e, da un punto di vista filosofico, critica il marxismo in quanto materialismo che ha dissolto il soggetto nelle strutture, annullando la sua particolarità e riducendolo a effetto superficiale dei processi storici: è quanto esposto nel saggio *Materialismo e rivoluzione*. In quest'opera si espone la necessità di ripristinare il soggetto come vera molla dell'azione, anche rivoluzionaria.

«Aspetta. Lasciami dire addio alla leggerezza senza macchia che fu mia. lasciami dire addio alla mia giovinezza. Ci sono sere, sere di Corinto o di Atene, piene di canti e di profumi, che non mi apparteneranno mai più. Certi mattini, pieni anche di speranza.. Be' addio, addio. (*Va verso Elettra*). Vieni Elettra, guarda la nostra città. È lì, rossa sotto il sole ronzante di uomini e di mosche, nel torpore ostinato di un pomeriggio estivo; mi respinge con tutti i suoi muri, con tutti i suoi tetti, con tutte le sue porte chiuse. Eppure è da prendere, lo sento da stamani. E anche tu Elettra, sei da prendere. Ed io vi prenderò. Diventerò scure e spaccherò in due queste muraglie ostinate, aprirò il ventre di questa casa bigotte, che esaleranno attraverso le loro piaghe spalancate un odore di mangime e di incenso; diventerò ascia e mi conficcherò nel cuore di questa città come l'ascia si conficca nel cuore di una quercia»<sup>385</sup>

Con le immagini evocative della scure e dell'ascia, Oreste intende proteggere la sorella dai soprusi e liberare lei e la città. Tutto si concatena, gli ingranaggi della macchina riprendono il loro antico movimento.<sup>386</sup>

Da qui inizia il secondo quadro, che comprenderà il dialogo di Egisto con Giove e i due assassini di Oreste.

La prima scena conta solamente due battute, relativamente di Oreste e della sorella, i quali tentano di entrare nel palazzo di nascosto.

La seconda scena mostra unicamente i soldati della ronda notturna osservare il fantasma di Agamennone sedersi sul trono, quasi si trattasse di un'epifania. La scena si conclude nel momento in cui entrano compagno Egisto e Clitennestra. Nella terza scena, oltre al re e alla regina, vi sono anche i due fratelli, i quali rimangono nascosti, ed è la nota ad informarci.<sup>387</sup>

Egisto, unicamente in questo momento, si lascia andare alla debolezza. Ammette di essere stanco di indossare queste vesti, di appesantirsi l'anima con il rimorso.<sup>388</sup> Avverte il vuoto in sé:

---

<sup>385</sup> Sartre 1943, p. 175.

<sup>386</sup> Ivi, p. 181: «Oh, momento tanto atteso e tanto temuto! Ora gli attimi si concateneranno come gli ingranaggi di una macchina, e noi non avremo tregua sino a quando non saranno distesi tutt'e due sul dorso, coi visi simili a more schiacciate. Tutto col sangue!».

<sup>387</sup> Ivi, p. 193.

<sup>388</sup> Ivi, p. 195: «Sono stanco. Son quindici anni ch'io tengo su, con tutte le mie forze, il rimorso di un intero popolo. Son quindici anni che mi trucco da spaventacchio : tutte queste vesti nere hanno finito con lo stringersi sulla mia anima».

«Una bestia ha divorato quello che era dentro senza che io me ne accorgessi. Ora guardo in me stesso e vedo che sono più morto di Agamennone. Ho detto che ero triste? Ho mentito. Nè triste né gaio, il deserto, l'incalcolabile nulla delle sabbie sotto il nulla lucido del cielo: è sinistro. Ah! Darei il mio regno per versare una lacrima!».<sup>389</sup>

Con l'immagine suggestiva del deserto, simile a quella che sarebbe arrivata dalla penna di Buzzati anni più tardi, si conclude la scena quarta.

Il dialogo fra Giove ed Egisto occupa la scena successiva. La personalità di Egisto viene disarticolata dalle incessanti domande della divinità, la quale mette a nudo le debolezze del re. Egisto, stanco di sorreggere il teatro del pentimento, nel sapere che la sua morte è vicina, si compiace, quasi si rilassa, poiché è consapevole che solo la morte porrà fine ai suoi turbamenti. Il re domanda a Giove perché si ostina a non voler permettere a Oreste di ucciderlo, e il dio risponde:

«Sai che cosa sarebbe accaduto, di Agamennone, se tu non lo avessi ucciso? Tre mesi dopo sarebbe morto di apoplezia sul petto di una bella schiava. Il tuo delitto mi serviva»<sup>390</sup>

Dunque l'uccisione era necessaria, poiché in questo modo la divinità poteva stabilire un ordine morale nel quale contenere la popolazione. La figura di Egisto viene, via via, declassata a quella di semplice marionetta alle dipendenze di un manovratore più grande.

Il dialogo fra il re e Giove tocca l'apice nelle successive battute della medesima scena:

«[...] Il doloroso segreto degli Dei e dei re: è che gli uomini sono liberi. Sono liberi, Egisto. Tu lo sai, e loro non lo sanno»<sup>391</sup>

Questo, e pochi altri passi del dramma di Sartre, riflettono la condizione degli uomini e il loro rapporto con la libertà. Libertà è un termine caro al filosofo francese, al quale dedica gran parte dei propri studi. L'inizio della riflessione sull'esistenzialismo «prende

---

<sup>389</sup> Ivi, p. 197.

<sup>390</sup> Ivi, p. 209.

<sup>391</sup> Ivi, p. 213.



il suo avvio da Dostoevskij, il quale ha scritto che se Dio non esiste tutto è permesso». <sup>392</sup> Se tutto è lecito ne consegue che l'uomo è abbandonato a sé stesso, poiché se «l'esistenza precede l'essenza non si potrà mai giungere ad una spiegazione riferendosi ad una natura umana data e determinata; ovvero non vi è determinismo: l'uomo è libero, l'uomo è libertà». <sup>393</sup>

Questa libertà, tuttavia, non volge verso una situazione priva di vincoli, anzi, flette verso un'idea di condanna della libertà. Lo stesso epilogo della vicenda esposta ne *Le mosche* sarà che l'uomo si trova ad essere condannato all'impegno di essere libero.

Egisto è una sorta di demiurgo al negativo, egli regge le sorti della città di Argo per il volere di una divinità. «Le dialogue de Jupiter et d'Egiste est lord de sens: le dieu et le roi se reconnaissent alliés pour la même cause, ils aiment l'ordre». <sup>394</sup>

L'ordine morale di cui si era accennato nel primo atto, viene ora dispiegato nelle parole del re:

«L'ordine. È vero. È per l'ordine che sedussi Clitennestra, per l'ordine che uccisi il mio re; volevo che l'ordine regnasse e che regnasse grazie a me. Sono vissuto senza desideri, senza amore, senza speranza: ho fatto ordine. Oh passione terribile e divina!» <sup>395</sup>

A questo punto risulta essenziale ricordare la situazione politica della Francia di quegli anni. Come si è detto precedentemente, il dramma *Le mosche* è stato scritto nel 1942 e rappresentato per la prima volta nel 1943. Il secondo atto è dedicato, in parte, alla figura di Egisto. Il personaggio ha modo di rivelarsi sia per la propria cattiveria, ma anche - e più profondamente - per la propria debolezza. Conducendo un'analisi dettagliata delle sfumature di carattere di Egisto, si può evidenziare una somiglianza con Petain, il generale francese che collaborò con il nemico nazista, al fine di stabilire ordine nella propria nazione. La materia eschilea viene a tal punto rielaborata da uscire dai suoi schemi iniziali, sicché per Sartre è possibile usufruire, come viatico, di parole altre - quelle di un antico mito greco - per parlare di fatti attualissimi. I cittadini di Argo

---

<sup>392</sup> Sartre 1946, p. 46.

<sup>393</sup> Ivi, p. 47.

<sup>394</sup> Simon 1959, p. 176.

<sup>395</sup> Sartre 1943, p. 217.

non sapevano di essere uomini liberi, al pari di quelli francesi del XX secolo. La riprova di questa loro cecità risiede nella capacità, efficientissima, di portare il lutto dal giorno in cui venne ucciso Agamennone.

Oreste sfugge a quest'ordine, egli è straniero a questa nuova usanza di Argo, ed è dunque l'unico a padroneggiare la propria libertà:

«Oreste sa che è libero»<sup>396</sup>

La scena si chiude con la scoperta della libertà di Oreste e con il timore di Egisto che egli infetti il suo gregge e distrugga la sua opera.<sup>397</sup>

Nella scena successiva, la sesta, avviene l'uccisione del re. Il momento dell'assassinio non doveva interessare particolarmente Sartre, poiché non viene dedicato ampio spazio. Piuttosto sbrigativamente il re viene ucciso, Oreste esce di scena e rimane unicamente Elettra, alla quale viene destinata la scena seguente. Elettra, dunque, rimane sulla scena, mentre nelle *Coefore* si spostava all'interno della casa e non assisteva al delitto. Nelle *Coefore* la scene dell'assassinio di Egisto, e ancor di più quella relativa all'uccisione di Clitemnestra, ricevevano maggiore importanza. Nel testo greco, il re veniva chiamato poiché alcuni stranieri erano giunti alla sua corte. In quel caso, Oreste procedeva nel proprio intento, senza nemmeno rivolgere la parola ad Egisto.<sup>398</sup> Successivamente compariva Clitemnestra.

Tornando al dramma di Sartre, il personaggio della giovane figlia di Agamennone, fino a questo momento risoluta nelle proprie convinzioni, accenna ora a qualche turbamento. Il monologo che le è dedicato descrive le sue sensazioni.<sup>399</sup> Ella si convince di aver sempre voluto questa uccisione, di averla sognata nelle notti più tristi, di aver covato giorno per giorno odio per Egisto.

---

<sup>396</sup> *Ibidem*.

<sup>397</sup> Ivi, p. 219: «Sa che è libero. Allora non basta imprigionarlo. Un uomo libero in una città è come una pecora rognosa in un gregge. Infetterà tutto il mio regno e rovinerà l'opera mia. Onnipotente Dio, che aspetti per fulminarlo?».

<sup>398</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 869-874: Αι. ἔ ἔ, ὀτοτοτοῖ. Χο. ἔα ἔα μάλα· — πῶς ἔχει; πῶς κέκρανται δόμοις; ἀποσταθῶμεν πράγματος τελουμένου, ὅπως δοκῶμεν τῶνδ' ἀναίτιαι κακῶν εἶναι; μάχης γάρ δὴ κεκύρωται τέλος. «E. Eh! Eh! Otototoi! — Coro: Ah! Cosa succede? Come è finita per la casa? Discostiamoci dall'azione che viene compiuta, perchè sembri che di questi mali non siamo responsabili. La battaglia ha avuto il suo compimento», in Di Benedetto 1995, pp. 444-445.

<sup>399</sup> Sartre 1943, pp. 227-229.

Le note ci informano<sup>400</sup> che in una camera attigua sta avvenendo anche l'assassinio della madre Clitennestra. Dunque il monologo di Elettra è un espediente che Sartre utilizza per mostrare a un tempo i turbamenti della giovane, e a un tempo evitare di rappresentare la scena, di rinomata memoria, di Clitennestra che porge il seno al figlio nel tentativo di salvarsi dalla morte. In questo luogo, il dramma di Sartre si allontana molto dal modello greco. Il momento dell'uccisione di Clitennestra non solo è sbrigativo, ma sorvola buona parte delle riflessioni di Eschilo. Mancano qui il *leitmotiv* del serpente,<sup>401</sup> la scoperta del seno,<sup>402</sup> la domanda essenziale rivolta a Pilade su che cosa è giusto fare.<sup>403</sup> Momenti salienti delle *Coefore* vengono eliminati, poiché il fine di Sartre è un altro. Egli è intenzionato a rivolgere l'attenzione del suo pubblico verso il cammino della libertà, che non è altro che il cammino di Oreste all'interno della tragedia.

Da questo passo in avanti, i pensieri di Oreste, prima incentrati sulla condizione di estraneità, declinano verso il concetto di libertà.

Il terzo, ed ultimo atto, è interamente dedicato alle Erinni e all'uscita di scena di Oreste.

È la prima volta che sentiamo il coro delle Erinni. Le dee del rimorso spaventano Elettra, ma non Oreste. Costui non ha rimorsi, poiché finalmente è in accordo con sé stesso, conosce il peso di ciò che ha conquistato. Il turbamento di Elettra aumenta, le Erinni hanno il sopravvento sulla sua psiche. Oreste allora interviene e cerca di riportarla verso di sé, ricordandole che hanno partecipato al delitto:

«Vuole separarci, innalza intorno a te il muro della solitudine. Sta' attenta: quando sarai sola, completamente sola e senza difesa, esse piomberanno su

---

<sup>400</sup>Ivi, p. 229.

<sup>401</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 248-249: θανόντος ἐν πλεκταῖσι καὶ σπειράμασιν δεινῆς ἐχίδνης «morto nei grovigli e nelle spire di una vipera tremenda», in Di Benedetto 1995, p. 390; vv. 549-550: «ed io fattomi serpente, sono io che la uccido, come dice questo sogno», ivi, p. 416. Nelle *Coefore* il serpente si collega a due personaggi: come serpe appare Clitennestra ma anche Oreste, basti pensare al sogno funesto della regina in cui una vipera succhia del sangue dal suo seno.

<sup>402</sup> vv. 896-899: ἐπίσχες, ὦ παῖ, τόνδε δ' αἶδεσαι, τέκνον, μαστόν, πρὸς ᾧ σὺ πολλὰ δὴ βρίζων ἅμα οὐλοισιν ἐξήμελξας εὐτραφὲς γάλα, «Fermati, figlio; abbi ritegno, figlio mio, di questo seno, su cui tu spesso ti addormentavi succhiando con le gengive il latte che ben ti nutriva», ivi, p. 448.

<sup>403</sup> v.899: Πυλάδη, τί δράσω; μητέρ' αἰδεσθῶ κτανεῖν; «Pilade, che cosa devo fare? Devo avere ritegno ad uccidere mia madre?», ivi, p. 448.

di te. Elettra, noi decidemmo insieme quel delitto, e dobbiamo sopportare insieme le conseguenze»<sup>404</sup>

L'inquietudine di Elettra sembra essere implacabile, le parole del fratello non riescono ad alleggerirla, a renderla libera. Le Erinni intraprendono una danza ammaliante, ed Elettra si alza, mentre le Erinni si gettano su di lei.

Nella scena seconda vi è un dialogo fra Oreste e Giove, nel quale il dio cerca di richiamarlo a sè. Oreste viene definito una scheggia nella carne e un acaro dell'universo. Giove vorrebbe che egli provasse il sentimento del pentimento, cosicché potrebbe ricondurlo sotto il suo giogo:

«Rientra nella natura, figlio snaturato: conosci la tua colpa, aborriscala, strappala da te come un dente cariato e fetido. O aspettati che il mare si ritragga davanti a te, che le sorgenti s'inaridiscano sul tuo cammino, che le pietre e le rocce ti sfuggano di sotto ai piedi e che la terra si sbricioli sotto i tuoi passi»<sup>405</sup>

Tuttavia nessuna invettiva basta a dissuadere Oreste, egli non è né schiavo né padrone, egli è la propria libertà. Nel cielo sotto il quale ha vissuto fino a quel momento vi è uno strappo, e al di là di quello né il Bene né il Male può scorgere Oreste. La risposta di Giove è laconica, quantomai d'effetto:

«La tua libertà è una rogna che ti prude, è un esilio»<sup>406</sup>

Sul calare del dramma, Sartre inscena il dramma della solitudine d'Oreste. Questione cruciale per tutta la sua filosofia è il rapporto con l'altro. L'esperienza di un atto, nel senso di esperirlo e dunque renderlo concreto, consente la penetrazione della nostra soggettività con quella altrui, la quale è altresì correlata di una propria responsabilità, individualità e libertà.<sup>407</sup> Tuttavia, poiché «le théâtre de Sartre insiste su le côté négatif,

---

<sup>404</sup>Sartre 1943, p. 255.

<sup>405</sup>Ivi, p. 279.

<sup>406</sup>Ivi, p. 283.

<sup>407</sup>Simon 1959, p. 170.

su la solitude irritée et blessée du moi livré aux autres, c'est d'abord évident»,<sup>408</sup> ne deriva che la libertà di uno implichi l'assoggettamento della libertà dell'altro o, nel peggiore dei casi, l'esclusione di entrambi.

Nel dialogo tra Giove e Oreste è possibile ravvisare una somiglianza con quanto accadeva ne *Il mito di Sisifo* di Camus.<sup>409</sup> Sisifo trova nell'atto, apparentemente gratuito, a cui è stato condannato - ossia far rotolare incessantemente un masso verso la cima di una montagna, da cui la pietra cade per il suo stesso peso - un senso esistenziale. Così facendo, Sisifo presta la sua rivolta, la sua passione, all'atto, nel pieno esercizio della libertà. È questo il fatto che Sartre sembra evocare, nel riconoscere la possibile libertà anche nella pesante schiavitù di un crocifisso.

Questa libertà, desiderata ed agognata, si presenta sulle spalle del protagonista come l'ennesimo esilio. Egli è fuori natura, poiché ha ucciso la madre, ed è senza altri aiuti che sé stesso.

Giove gioca la sua ultima carta: «Torna: io sono l'oblio, io sono il riposo».<sup>410</sup> Ma nessun ordine, nessuna preghiera ha più efficacia su quest'uomo nuovo, un ulisside contemporaneo che vive il proprio umanesimo in maniera tanto svincolata quanto pesantemente incatenata. Libero sì, ma sapendo che questa libertà ha avuto un prezzo tanto alto da imprimerlo nel sangue. Ogni uomo deve inventare la propria strada, e Oreste lo ha fatto credendo di sollevare il peso del pentimento dalle spalle dei suoi cittadini. Il figlio di Agamennone strappa le vesti delle quali Egisto aveva vestito la popolazione di Argo. Egli li lascia soli, senza ordine, senza re, liberi d'impegnarsi ad essere liberi. Così si conclude la seconda scena.

La terza e la quarta scena, entrambe brevissime, vedono Elettra andarsene e il ritorno del Pedagogo sul palcoscenico.

Nella quinta scena il pedagogo spalanca il portone del palazzo ed Oreste si rivolge alla folla, le cui colpe, rimorsi e paure lui ha estirpato.

L'ultima scena dell'intero dramma, la sesta del terzo atto, osserva Oreste che se ne va da Argo. La folla è venuta a conoscenza di ciò che è accaduto nella notte. Non

---

<sup>408</sup> *Ibidem*.

<sup>409</sup> Pereira 2000, p. 181.

<sup>410</sup> Sartre 1943, p. 285.

comprendono l'impresa di Oreste e inneggiano alla sua condanna, vorrebbero lapidarlo e lasciarlo sbranare dai cani.

Il figlio di Agamennone pronuncia il suo ultimo discorso, ora rivolto a tutti i suoi cittadini:

«Voi mi guardate, uomini di Argo: avete capito che il mio delitto è proprio mio; io lo rivendico in faccia al sole, è la mia ragione di vivere e il mio orgoglio, voi non potete né castigarmi né compiangermi, ed è per questo che vi faccio paura. Eppure, uomini miei, io vi amo ed è per voi che ho ucciso. Per voi. Ero venuto a reclamare il mio regno e voi mi respingeste perché non ero uno dei vostri. Ora sono dei vostri, o miei sudditi, siamo legati dal sangue, e io merito di essere vostro re»<sup>411</sup>

Nell'informare la folla dell'accaduto, egli li ragguaglia sulla loro condizione, e su come essa si sia modificata grazie al suo intervento. Il legame di sangue, concetto antico e pregnante nella tragedia di Eschilo, assume qui sfumature nuove. Il legame, creatosi nella concatenazione di delitti, non è più qualcosa di interno a un *ghenos*, a una famiglia, ma si estende sulle vite di tutti gli uomini. In questo modo, il pensiero filosofico di Sartre ritorna importante: egli sosteneva che l'atto di un singolo uomo impegna tutta l'umanità. Si crea un parallelismo: se l'atto nefasto di Egisto si estese a tutta la popolazione, in ugual modo avviene per l'atto di Oreste. L'uomo è responsabile di sé stesso, e al contempo di tutti gli uomini. Un concetto antico come il legame di sangue, viene sviscerato e ricomposto in maniera differente, ampliandolo.

Il finale de *Le mosche* presenta somiglianze con quello delle *Coefore*, in cui, in maniera analoga, il protagonista salutava il proprio popolo:

ἀλλ' ὡς ἂν εἰδῆτ', οὐ γὰρ οἶδ' ὅπη τελεῖ,  
ὥσπερ ξὺν ἵπποις ἠνιοστροφῶ δρόμου  
ἐξωτέρω· φέρουσι γὰρ νικώμενον  
φρένες δῦσαρκτοι, πρὸς δὲ καρδίᾳ φόβος  
ἄδειν ἑτοῖμος ἢ δ' ὑπορχεῖσθαι κότῳ<sup>412</sup>

<sup>411</sup> Ivi, p. 303.

<sup>412</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 1021-1025: «Ma perché lo sappiate, - non so infatti dove andrò a terminare -, come un auriga io volgo le briglie fuori dalla pista; la mente non si lascia comandare, e mi porta via sconfitto; presso al cuore la paura è pronta a cantare e a danzare al suono della rabbia», in Di Benedetto 1995, p. 461.

L'Oreste di Eschilo non sa quale direzione prenderà il suo destino, similmente a quanto accadeva nell'animo del medesimo personaggio nel finale di *Le mosche*. Ugualmente, informa i concittadini su quanto accaduto, ma in maniera diversa lo giustifica:

καὶ φίλτρα τόλμης τῆσδε πλειστηρίζομαι  
τὸν πυθόμαντιν Λοξίαν, χρήσαντ' ἔμοι  
πράξαντα μὲν ταῦτ' ἐκτὸς αἰτίας κακῆς  
εἶναι, παρέντα δ'—οὐκ ἔρω τὴν ζημίαν·  
τόζω γὰρ οὔτις πημάτων ἐφίξεται<sup>413</sup>

Relega, ancora una volta, il suo atto al volere di una divinità. Ciò, ovviamente, non accade in Sartre, per le motivazioni sin qui esposte che riguardano il suo pensiero ed il rapporto con la religione.

Ne *Le mosche* Oreste vuole differenziarsi dai suoi predecessori, difatti non ambisce ad insediarsi sul trono, e rassicura il popolo sulle sue intenzioni:

«Ma non temete, uomini di Argo: io non mi insedierò, tutto insanguinato, sul trono della mia vittima: un Dio me l'ha offerto e io ho detto di no. Voglio essere un re senza terra e senza sudditi»<sup>414</sup>

In queste parole si scioglie il significato intrinseco del suo precedente dialogo con Giove. La divinità quando reclamava che egli tornasse nei suoi ranghi, desiderava appunto questo: avere un nuovo re, un nuovo Egisto da poter manovrare, affinché potesse tornare l'ordine.

Nella scelta di non insediarsi sul trono di Argo, Oreste gioca uno scacco al sistema:

«Addio, miei uomini, tentate di vivere: tutto è nuovo qui, tutto è da cominciare. Anche per me la vita comincia. Una vita strana»<sup>415</sup>

---

<sup>413</sup> vv. 129-133: «E l'incanto più forte che mi spinse a questa audacia io dico che fu il Lossia, il profeta di Pito, che mi diede il responso: - se lo farai sarai fuori da ogni colpa di malvagità; se però lo tralasci - non dico la pena: con l'arco nessuno può raggiungere i dolori», ivi, pp. 460-461.

<sup>414</sup> Sartre 1943, p. 303.

<sup>415</sup> Ivi, pp. 303-305.

Il finale del dramma invita gli uomini ad iniziare una nuova vita, diversa dalla precedente. Oreste, che di fatto ha impersonato il concetto di libertà, li ha sollevati dall'adempiere all'ordine precedente senza, tuttavia, instaurarne uno nuovo.

La pièce di Sartre si conclude lasciando la strada aperta. La rielaborazione di un'antica tragedia non ha dettato le leggi per la presente, anzi. Seppur riprendendo una traccia del mito, il filosofo ne ristabilisce i termini. Se infatti, l'Oreste di Eschilo annunciava al popolo che sarebbe andato presso l'altare del Lossia e che solamente il tocco della divinità lo avrebbe potuto purificare, ne *Le mosche* non vi è nessun cenno a riguardo. Certamente è da tenere presente che nella mente di Eschilo il finale delle *Coefore* doveva preannunciare la tragedia delle *Eumenidi*, dunque necessitava di un punto di raccordo. Sartre non rielabora l'intera trilogia, non ha perciò bisogno di aprire nuovi orizzonti al proprio protagonista.

Per quanto riguarda le Erinni, sia nelle *Coefore*<sup>416</sup> sia ne *Le mosche*,<sup>417</sup> esse seguono il protagonista nel suo cammino, abbandonando la città.

Le ultime battute de *Le mosche* ricordano la storia un suonatore di flauto, il quale, ammalando con la propria musica i topi, liberò la città di Sciro che da questi animali era infestata. Il dramma si conclude in maniera quali allegorica, con questa metafora.<sup>418</sup>

Conclusione decisamente più poetica e suggestiva possiede la tragedia delle *Coefore*, nella quale il Coro si chiede dove terminerà la forza maligna di Ate, che a lungo ha retto le sorti della famiglia degli Atridi.<sup>419</sup>

Con Sartre la tragedia diviene dramma storico nel quale si dibattono problemi morali.<sup>420</sup> Simon, riflettendo sul teatro del ventesimo secolo, scrive a proposito di Sartre:

---

<sup>416</sup> Nelle *Coefore* le Erinni vengono definite "cagne rabbiose" e seguono Oreste nella tragedia successiva, in cui si tramuteranno in *Eumenidi*.

<sup>417</sup> Sartre 1943, p. 305: «Esce, le Erinni si slanciano urlando dietro di lui».

<sup>418</sup> *Ibidem*.

<sup>419</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 1075-1076: ποῖ δῆτα κρανεῖ, ποῖ καταλήξει μετακοιμισθὲν μένος ἄτης; «Dove mai avrà fine? Dove terminerà, dove verrà placata nel sonno la forza di Ate?», in Di Benedetto 1995, pp. 464-465.

<sup>420</sup> Simon 1959, p. 166.



«chez Sartre, la comédie devient tragédie, [...] et le débat est moins proprement moral que métaphysique, s'agissant de la liberté, des rapports avec autrui, de la philosophie de l'histoire ou des relations de la consocience à l'absolu». <sup>421</sup>

La questione è ben evidenziata dal dramma *Le mosche*. Ogni personaggio è portavoce di una riflessione filosofica differente. Oreste, il Pedagogo, Elettra, Egisto e Giove rispecchiano solo in parte i personaggi di Eschilo.

Sempre Simon evidenzia il fatto che:

«Généralement, toutes les pièces pourrent, par leur mouvement même, rendre visibles et palpables aux spectateurs ces deux scandales de la condition humaine que l'auteur de l'Être e le Néant ne se lasse pas de dénoncer: l'absurdité fondamentale de l'existence et la mauvaise foi de ceux qui ne veulent pas la reconnaître; ce sera le côté ombre et négativité de ce théâtre dont l'aspect clair et positif sera l'exaltation de l'homme libre ou, pour mieux dire, l'épopée secrète, difficile et douloureuse de celui qui, remontant les courants de la nature et de l'histoire, veut émerger à la liberté» <sup>422</sup>

Le diverse modalità con le quali si rielabora la materia mitica sono dovute senz'altro, non solo ai contesti storici e politici, ma alle differenti finalità di Eschilo e Sartre.

Se Eschilo era intenzionato a ricomporre i pezzi di un puzzle che andava distruggendosi, per le guerre Persiane prima e per la guerra del Peloponneso poi, Sartre mira, invece, a un totale sconvolgimento. Con Sartre «l'êtré se met en question, c'est la conscience de l'homme. La conscience crée une fissure, un vide, un néant dans l'êtré». <sup>423</sup>

L'intenzione del filosofo è, in definitiva, quella di divulgare le proprie argomentazioni filosofiche tramite il viatico della letteratura. In tale maniera egli ha la possibilità di raggiungere un pubblico più ampio, di essere compreso anche da chi filosofo non è.

---

<sup>421</sup> *Ibidem*.

<sup>422</sup> Ivi, p. 168.

<sup>423</sup> *Ibidem*.

Le differenze fra Sartre ed Eschilo sono profonde. Anzitutto il personaggio di Pilade, che ne *Le Mosche* porta il nome di Pedagogo, è estremamente modificato. Nelle *Coefore*, Pilade ampliava il senso dell'impresa di Oreste a dovere universale e ad impegno preso con il dio. Anche nel dramma di Sartre l'atto del protagonista assume valenza universale, ma in direzione differente, non più nei confronti di una divinità, ma solo ed unicamente verso la libertà. Inoltre Pilade esortava Oreste all'azione, mentre il Pedagogo cerca di dissuaderlo, tramite una dialettica piuttosto serrata.

Le Erinni nelle *Coefore* si presentavano dopo l'uccisione della madre, mentre ne *Le mosche* sono visibili fin dalla prima scena del primo atto. Inoltre esse non si accaniscono solamente con Oreste, ma imperversano su tutta la popolazione. Dapprima erano le cagne rabbiose della madre, mentre ora sembrano ubbidire al volere di Egisto, il quale le ha liberate affinché diffondessero l'oscurità e il senso di inanità per le vie della città.

Il Coro ha voce unicamente nella scena prima del primo atto, al contrario di quanto accadeva nella tragedia antica, nella quale possedeva un ruolo essenziale.

Una modificazione di carattere la troviamo nei personaggi di Clitennestra ed Egisto. La madre di Oreste ed Elettra non copre un ruolo peculiare nell'opera di Sartre, mentre maggiore attenzione è rivolta ad Egisto. Nel suo confronto con Giove, il filosofo francese ha modo di esprimere i propri dissensi non solo nei confronti della situazione politica francese, ma ha altresì l'opportunità di porre sulla scena la riflessione riguardante le contraddizioni della religione. Nelle parole di Giove avvertiamo una somiglianza con quelli che potrebbero essere i termini di un tiranno. Costui sembra giocare con le sorti degli uomini, portandoli a compiere certe azioni unicamente per i propri fini, i quali si risolvono nel desiderio di mantenere un ordine a lui sottoposto.

Elettra conserva la tendenza ad avere un carattere incline ai turbamenti e ai repentini cambi di idee. Inizialmente istigatrice dell'azione, finisce per pentirsene ed uscire di scena, senza più ritornarvi. L'Elettra de *Le mosche* sembrerebbe essere l'incarnazione dell'idea di malafede che emerge da *L'essere e il nulla*, ovvero quel concetto che

esprime il concetto di un comportamento teatrale alienato, assunto dall'uomo che come prima e spontanea conseguenza del sentimento di angoscia della libertà.<sup>424</sup>

Il personaggio di Oreste merita una riflessione più accurata, per quanto sia già stata esposta, in parte, precedentemente. Egli rappresenta il percorso della libertà. Dapprima è in scena in qualità di libero, poiché leggero, estraneo ed estromesso da qualsiasi legame, in poche parole disimpegnato. Nell'acuirsi del dramma, fino al raggiungimento del suo culmine con l'uccisione dei due adulteri, Oreste si "appesantisce"; è esponente di una libertà altra rispetto alla precedente. La sua libertà diventa impegno e responsabilità.<sup>425</sup>

Il protagonista porta in sé i connotati dell'uomo sartriano, il quale è:

«comme l'homme nietzschéen, "quelqu'un qui se surmonte", il est, en fin de compte, sa liberté, il n'existe qu'autant qu'il la réalise, qu'il en fait le principe d'une action sur les choses, qu'il l'engage dans son histoire et dans l'histoire».<sup>426</sup>

Nonostante questo mutamento interiore, la condizione di Oreste rimane inalterata. Egli entra in scena come straniero e ugualmente lascia il palcoscenico. La solitudine rimane la sua unica compagna, poiché nemmeno i suoi concittadini sono stati in grado di comprendere il valore del suo atto. Un momento incisivo per la costruzione del dramma di Sartre, e per la relativa portata filosofica, è il dialogo tra Giove e Oreste. Si osservava in precedenza quanto il dialogo fra il Dio ed Egisto avvalorasse il pensiero filosofico di Sartre riguardo la libertà, ora Giove è funzionale per riflettere sul rapporto dell'uomo con la religione.<sup>427</sup> Oreste si presenta quale figlio snaturato, poiché agisce contro natura e rifiuta la redenzione offerta da Giove.<sup>428</sup> Il Dio rivendica la propria posizione sulla scena umana, ricordando come egli sia al contempo il Bene e il Male, il

---

<sup>424</sup> Moravia 1973, pp. 44 e ssg.

<sup>425</sup> Ivi, p. 169: «Les Mouches, c'est l'acte obscur et coûteux de la liberté qui s'engage».

<sup>426</sup> Simon 1959, pp. 168-169.

<sup>427</sup> Ivi, p. 179: « C'était le sens profond des Mouches. Rien de plus important que le dialogue d'Oreste avec Jupiter, car ce qui s'y trouvait précisément débattu, c'était la question des rapports de l'homme et de Dieu, de moi et l'Autre».

<sup>428</sup> *Ibidem*: «L'Oreste de Sartre, c'est exactement l'Anti-Christ: celui qui oppose à la rédemption chrétienne une autre rédemption, sauvant les hommes parce qu'il les libère non du péché, mais de la peur du péché, de la loi; en somme parce qu'il rejette Dieu au néant».

riposo e l'oblio. Nulla può convincere Oreste, poiché: «il n'est pas Dieu; il n'existe pas, transcendant à l'univers, un Dieu, mais immanente à la conscience humaine». <sup>429</sup>

Le differenze con Eschilo si avvertono, dunque, non solo sul piano organizzativo, ma anche, e soprattutto, su quello argomentativo. Sarebbe stato impensabile immaginare sulla scena greca un dialogo pari a quello proposto da Sartre.

L'odissea di quest'uomo nuovo si conclude con l'uscita di scena di Oreste e l'invito ad iniziare una nuova vita, libera. La conclusione non riporta, come accadeva nelle *Coefore*, l'interrogativo sulla fine della forza malvagia di Ate. In un certo senso, anche questo è un dato interessante. Eschilo poneva, nel finale della sua tragedia, una domanda essenziale, che gli avrebbe permesso di proseguire la scrittura delle *Eumenidi*. Nell'interrogativo: «Dove mai avrà fine? Dove verrà terminerà, dove verrà placata nel sonno la forza di Ate?», <sup>430</sup> vi è una speranza di fondo; speranza che verrà confermata nell'esito positivo delle *Eumenidi*. Nell'esortazione di Oreste, nel finale di *Le mosche*, a ricominciare una nuova vita non è possibile rintracciare la medesima speranza, ma, tutt'al più, l'espressione di un desiderio personale rivolto al popolo. Inoltre, nel dramma, il concetto di Ate non viene mai nominato. Ugualmente accade per le riflessioni eschilee riguardanti il πάθει μάθος. <sup>431</sup> Ciò è dovuto alla diversa finalità dell'opera. Sartre è concentrato a mostrare, e anche a dimostrare, il cammino della libertà nel personaggio di Oreste, svincolandolo dalla divinità. Di conseguenza, doveva essere necessario non nominare Ate, ossia la forza malvagia che segue, come un'ombra, le generazioni degli Atridi. Per quanto riguarda le riflessioni attorno alla conoscenza derivata dalla sofferenza, è forse necessario riflettere maggiormente. Se la sofferenza porta alla saggezza mediante l'attraversamento della condizione di dolore, ne deriva che, per possedere la conoscenza si debba, inevitabilmente, passare per un errore, un delitto, un sacrificio, un travaglio. Sartre decide di eliminare questa parte rituale, poiché anch'essa fa parte di un sistema di valori primitivi legati alla religione. Di conseguenza, scegliendo di svincolare la propria riscrittura da qualsiasi rapporto con la divinità e con

---

<sup>429</sup> Ivi, p. 180.

<sup>430</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 1075-1076: ποῖ δῆτα κρανεῖ, ποῖ καταλήξει μετακομισθὲν μένος ἄτης; in Di Benedetto 1995, p. 464.

<sup>431</sup> Eschilo, *Agamennone*, v. 177: «saggezza attraverso la sofferenza», in Di Benedetto 1995, p. 244.

la fede, Sartre ha dovuto eliminare certe riflessioni che apparivano preponderanti nelle *Coefore*.

Un altro elemento che il filosofo decide di tralasciare è quello che riguarda il mutamento da una società primitiva e patriarcale a una società democratica. Si è detto, nei paragrafi di avvicinamento all'analisi de *Le mosche*, che buona parte degli autori moderni ha prediletto la visione storicizzante della trilogia, con la conseguente riflessione sullo sviluppo della politica. La scelta di Sartre è dovuta al fatto che, *in primis*, egli volesse lanciare un duro attacco alla situazione francese contemporanea, affrancando, per un attimo, lo sviluppo in senso storico e politico della trilogia.

Dunque, in conclusione, l'analisi de *Le mosche* in relazione alle *Coefore* di Eschilo, riporta una definitiva e sostanziale differenza: l'opera di Sartre si può ricondurre, più che a una rivisitazione letteraria ai fini di una rappresentazione teatrale, a una letteratura filosofica.<sup>432</sup> Sartre riprende il mito elaborato da Eschilo, sconvolgendo la trama e creando un cortocircuito.

Che cosa fa, dunque, dei testi degli esistenzialisti, e di Sartre in particolare, opere di letteratura filosofica e non semplicemente opere letterarie i cui autori sono incidentalmente anche filosofi? In primo luogo, e non banalmente, vi è il fine di un'illustrazione letteraria, e di conseguenza di una divulgazione, di quelli che sono temi nati come riflessioni teoriche.<sup>433</sup> Sartre, insieme a de Beauvoir,<sup>434</sup> riflette a proposito dei metodi comunicativi della filosofia. Questi pensieri confluiranno in un saggio dedicato all'America sulla situazione post-bellica in Francia.<sup>435</sup>

---

<sup>432</sup> Kleppner 1964, p. 207: «Of the many problems which arise in connection with existentialism philosophy, those concerning the medium employed for expressing the basic ideas of system are persistent and puzzling. Whatever the strengths and weaknesses of existentialism, it is unique today among philosophical persuasions in at least one respect: it is the only contemporary philosophy whose exponents have employed the literary medium as a significant mode of expression. Indeed, throughout the history of Western philosophy, one can discover only scattered examples of philosophical systems which found expression in distinctly literary form: the speculations of Hesiod, Xenophanes, Empedocles, and Parmenides, who wrote in poetic form; Lucretius' rendering of the Epicurean system into dactylic hexameter; Nietzschean aphorisms and dithyrambs; and Santayana's *Last Puritan*».

<sup>433</sup> Ivi, pp. 207-217.

<sup>434</sup> De Beauvoir esprime le medesime riflessioni di Sartre riguardo la letteratura filosofica esistenzialista nel saggio *Littérature et métaphisique*, apparso su *Les Temps Modernes* nel 1946. Secondo de Beauvoir gli eventi, le persone e gli oggetti del mondo sono caratterizzati tanto opacità e ambiguità, quanto da un'apparenza multiforme e complessa. L'analisi totalizzante fallisce di fronte alle innumerevoli sfaccettature della realtà, di conseguenza la sfida della letteratura esistenzialista è quella di riuscire a fornire una descrizione cruda e reale degli eventi, delle persone e degli oggetti del mondo, lasciando allo spettatore/lettore la possibilità di creare delle proprie riflessioni.

<sup>435</sup> Kleppner 1964, p. 208.

Certamente il linguaggio della letteratura, e in questo caso del teatro, soddisfa la necessità di raggiungere un pubblico più ampio, tuttavia non è solo questa urgenza a far muovere in Sartre il desiderio di dedicarsi ad opere letterarie:

«[...] it is a particular conception of the human condition and human freedom, a conception which might achieve less adequate articulation if it were expressed solely in discursive philosophical writing. To elucidate the human condition, Sartre wishes “to explore the state of man in its entirety and to present to modern man a portrait of himself, his problems, his hopes and his struggles”. He wishes to present the great myths of death, exile, love; to project an enhanced image of man’s sufferings; to explore all the situations common to human experience»<sup>436</sup>

Come emerge ne *L’essere e il nulla*, il soggetto umano è tale in quanto esperisce un mondo che è privo di senso, è semplicemente *là*. Di conseguenza la coscienza umana si distingue in quanto libera e, in antitesi ontologica, in quanto non-essere. Ma questa libertà della coscienza, e l’angoscia che ne deriva, sono esperibili solo in situazioni concrete:<sup>437</sup> la cruda riflessione teoretica non è in sé stessa in grado di fornire adeguata articolazione a dei concetti che acquisiscono senso solo nelle libertà, al plurale, di questo o quell’individuo.<sup>438</sup>

Infine, la letteratura esistenziale fornisce allo scrittore la possibilità di entrare in contatto con la realtà, tramite i personaggi, le sfumature del loro carattere, le situazioni in cui si trovano ad agire. Si tratta della particolare possibilità, fornita dalla letteratura, di rendere maggiormente pratiche delle teorie puramente filosofiche.

Nell’esperienza letteraria e drammaturgica di Sartre, l’uomo viene presentato quale centro di irriducibile indeterminazione. L’uomo è sempre in situazione, ossia assolutamente condizionato da classe sociale, occupazione, rapporti interpersonali; tuttavia:

---

<sup>436</sup> *Ibidem*.

<sup>437</sup> *Ibidem*: «Where could one better explore such fundamental notions as anusea, anguish, fear and hatred of the other, bad faith, freedom, commitment and the desired to be God, than in literature?».

<sup>438</sup> Moravia 1973, p.209.

«He is entirely free, in the sense that it is the individual himself who decides the meaning of his condition and that of his fellows, and who formulates his own attitude toward it; who resolves to be resigned or rebellious; who chooses his own destiny»<sup>439</sup>

Così l'Erostrato dell'omonimo racconto, contenuto nella raccolta *Il muro*, che vorrebbe affermare la propria libertà, ossia conferire un senso alla propria esistenza, con un gesto distruttivo, lo compie suo malgrado e infine lo disconosce: solo così si comprende come l'essere-per-sé sia condannato alla libertà. Il palcoscenico, reale o narrativo che sia, svolge l'essenziale funzione di far partecipare lo spettatore, o il lettore, alla situazione dei personaggi fittizi, così da porgli davanti non solo una realtà che è descritta, ma una realtà da agire, poiché l'angoscia, la libertà, le scelte, il mondo di quei personaggi sono allo stesso tempo, in senso non metaforico ma letterale, quelle di ogni coscienza.<sup>440</sup> Non mera esemplificazione, dunque, ma intima e necessaria connessione esiste fra il concetto di libertà della coscienza, quale è teoricamente espresso nei trattati di ontologia, e la concreta, reale messa in pratica di quella libertà. Come ebbe a dire Sartre, i filosofi esistenzialisti non sono interessati a mettere in scena drammi filosofici: «se con ciò s'intendono opere deliberatamente votate a mettere sul palcoscenico la filosofia di Marx, San Tommaso o dell'esistenzialismo».<sup>441</sup> È piuttosto la concezione dell'uomo in quanto essere libero e indeterminato immerso nelle più disparate e tangibili circostanze mondane a essere:

«Il motivo per cui sentiamo la necessità di mettere sul palcoscenico certe situazioni che fanno luce sui principali aspetti della condizione dell'uomo e che fanno sì che lo spettatore partecipi alla libera scelta che l'uomo fa in queste situazioni».

---

<sup>439</sup> Kleppner 1964, p. 209.

<sup>440</sup> Ivi, p. 210.

<sup>441</sup> Sartre 1946, p. 324.

## CONCLUSIONI

“Dove stiamo dunque andando?” si chiede ai viandanti nell’*Enrico di Ofterdingen* di Novalis. “Sempre verso casa”, è la risposta.<sup>442</sup> Laddove l’odissea si mostra ancora quale viaggio attraverso la vita, inevitabilmente viene da chiedersi dove essa si concluderà. C’è il viaggio al di là delle Colonne d’Ercole e quello minimo fra le mura domestiche, spedizione non meno avventurosa e priva di incanti, eppure entrambi sembrano concludersi nell’*habitare*, nell’ “aver consuetudine di un luogo” .

Il viaggio di Oreste, sia esso quello di Eschilo o quello di Sartre, muove verso la medesima ambizione, casa. Tuttavia, si tratta di un desiderio costretto a svanire, poiché in punta di piedi entra ad Argo e in ugual modo è forzato ad andarsene.

In definitiva, come già accennato precedentemente, sarebbe sbagliato, e quantomai avventato, voler affermare che sia meglio questo o quell’Oreste, che il viaggio di uno sia più poetico o più drammatico di quello dell’altro. Comparare vuole dire anche misurare il tempo e le distanze con un pacato distacco, che non significa filologica freddezza, ma pacificazione. Intercorrono, d’altronde, ventiquattro secoli. Nel corso di questo elaborato si è cercato di raccogliere, qua e là, indizi di un sentire comune, e in certi casi è stato possibile, sebbene nella maggior parte di essi l’esplorazione de *Le mosche* abbia lasciato affiorare differenze rilevanti, sia nella struttura sia nell’argomentazione.

Molti critici hanno evidenziato le mancanze, tanto dal punto di vista dell’impianto teatrale quanto estetico, puntando il dito contro Sartre e celebrando la, ben più alta, poeticità del testo di Eschilo. Ciononostante, seppure aderendo alle critiche di studiosi autorevoli, in questa ricerca ho voluto porre l’accento, non già sulla bellezza maggiore o minore della tragedia, bensì sulla sua finalità. Ed è sempre una finalità altamente collettiva. Questo mi ha affascinato fin dal principio. L’indagine sull’obiettivo comune di Eschilo e Sartre ha tessuto le fila del presente studio. Che le divergenze tra *Coefore* e *Le mosche* esistano, è elementare; ma ciò non esclude la possibilità che il disegno ultimo dei due autori sia lo stesso. Nell’introdurre l’elaborato, mi sono chiesta se vi

---

<sup>442</sup> Novalis 1997, p. 163.



fosse la possibilità, per il lettore moderno, di riconoscere tra le pieghe di questo dramma in tre atti, la medesima persuasione che, all'incalzare di ogni stasimo, si offriva allo spettatore ateniese durante le feste in onore di Dioniso. Trovare la risposta è arduo, se non addirittura infattibile. Poiché se è vero che le generazioni - come dice Stifter <sup>443</sup> sono pari a un rosario, che sgrana una perla alla volta, una vita individuale dopo l'altra, aggiungendo una goccia d'oblio alla catena del tempo, inserendosi in questo rosario e dimenticandosi,<sup>444</sup> allora significa che la possibilità di *peitho*, per lo spettatore odierno, rimane una piacevole suggestione nella quale adagiarsi. Per la platea del 1940, la storia d'Oreste doveva apparire tanto lontana da sembrare una favola. Eppure, come ogni cosa racconta, dice la legge generale, il fluire del presente nel passato. La parola del mito «alimenta il sogno e il saper sognare»,<sup>445</sup> si diluisce e si avvia verso quella terra di nessuno a cui, lo scrittore moderno, rivolge lo sguardo in cerca di una parola aurorale che, seppur privata dell'antico valore di verità unanime, rimane pur sempre un'ancora a cui appigliarsi.

Il titolo di questa tesi riprende l'interrogativo finale della tragedia delle *Coefore*: dove finirà questo male?<sup>446</sup> In conclusione verrebbe da dire, amaramente, che non ha una fine. Eschilo parlò a degli Ateniesi prostrati da una lunga guerra contro i Persiani, desiderosi di ottenere quell'equilibrio e quella pace che sarà il culmine delle *Eumenidi*; Sartre anela a sconvolgere lo spettatore parigino, anestetizzato dalla nuova alleanza con il conquistatore nazista, proponendo di agire per raggiungere la libertà, unica vera possibilità, per l'uomo, di coesistere pacificamente con se stesso. Ἄτη risulta essere una costante ineludibile per l'uomo, con la quale è tenuto a fare i conti in ogni secolo.

Ricordo, ultimando il capitolo relativo a Eschilo, di essermi detta: la sua tragedia è rassicurante, non mi sconvolge. Era un giudizio imprudente e forse superficiale. Lo rivedo, alla luce di questa ricerca, ormai terminata, e penso: senz'altro Eschilo rassicurava, ma non si può dire che non sconvolgesse! Sconvolse, alla sua maniera, nel

---

<sup>443</sup> Stifter 2016.

<sup>444</sup> Cfr. Magris 1992.

<sup>445</sup> Vattimo 1989, pp. 58-59.

<sup>446</sup> Eschilo, *Coefore*, vv. 1075-1076: ποῖ δῆτα κρανεῖ, ποῖ καταλήξει μετακοιμισθὲν μένος ἄτης; «Dove mai avrà fine? Dove terminerà, dove verrà placata nel sonno la forza di Ate?», in Di Benedetto 1995, p. 464.

modo in cui il suo tempo gli concedeva. Ha aperto una strada, anche se poi l'ha richiusa, sapientemente, con il giudizio di Atena nelle *Eumenidi*, ma l'importante è che sia stata tracciata.

Forse, l'odissea dell'Oreste di Eschilo era ancora circoscritta, dotata di un inizio ed una fine; mentre, ora, quella del protagonista sartriano dà l'impressione di avvicinarsi maggiormente all'odissea senza fine caratteristica dei personaggi musiliani, nella quale il termine è l'indefinito, l'ignoto.

Che cosa cambia? Tutto direbbe il primo, niente direbbe l'altro.

Ma dire che cosa, nessuno lo sa.

## BIBLIOGRAFIA

### Principali testi di riferimento:

- DI BENEDETTO, V. - MEDDA, E. - BATTEZZATO, L. - PATTONI, M. P.  
(a cura di), 1995, Eschilo. *Oresteia*, BUR, Milano.
- SARTRE, J. P.  
1943, *Les mouches*, Gallimard, Paris.
- UNTERSTEINER, U. - LAPINI, W. - CITTI, V.  
(a cura di), 2002, Eschilo. *Coefore*, Adolf M. Hakkert, Amsterdam.

### Testi antichi in traduzione:

- ALBINI, U. - FAGGI, V.  
(a cura di), 1999, Euripide. *Elettra*, Garzanti, Milano.
- FERRARI, F.  
(a cura di), 2003, Eschilo. *Persiani*, BUR, Milano.
- MEDDA, E. - PATTONI, M.P.  
(a cura di), 1997, Sofocle. *Elettra*, BUR, Milano.
- MEDDA, E.  
(a cura di), 2001, Euripide. *Oreste*, BUR, Milano.
- PADUANO, G. - GRILLI, A.  
(a cura di), 1996, Aristofane. *Rane*, BUR, Milano.
- PADUANO, G.  
(a cura di), 2016, Aristotele. *Poetica*, Laterza, Bari.
- REALE, G. - RADICE, R.  
(a cura di), 2009, Platone. *Repubblica*, Bompiani, Milano.

### Ulteriore bibliografia:

- ADKINS, A. W. H.  
1987, *La morale dei Greci. Da Omero ad Aristotele*, Laterza, Roma.
- AGOSTI, G.

- 2019, *Luca Ronconi. Prove di autobiografia*, Feltrinelli, Milano.
- AGULHON, M.
- 1971, *La France de 1914 à nos jours*, Armand Colin, Paris.
- ARON, R.
- 1935, *La sociologie allemande contemporaine*, Alcan, Paris.
- AUFFRET, D.
- 2002, *Alexandre Kojève. La philosophie, l'Etat, la fin de l'histoire*, LGF, Paris.
- BALDRY, H.C.
- 1981, *I greci a teatro*, Laterza, Roma.
- BAKEWELL, S.
- 2016, *At the Existentialist Café*, Fazi Editore, Milano.
- BARILIER, E.
- 1987, *Les petits camarades: Essai sur Jean-Paul Sartre et Raymond Aron*, Julliard, Paris.
- BARONE, C.
- 2004, *Reciprocità della violenza nel mito di Elettra*, «Lexis», 22, pp. 383-395.
- BEAUVOIR, S. (DE)
- 1946, *Littérature et métaphisique*, «Les Temps Modernes», 7, avril 1946, pp. 1153-1163.
- BEAUVOIR, S. (DE)
- 1972, *La force de l'âge*, Gallimard, Paris.
- BENJAMIN, W.
- 2014, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino.
- BIERL, A.
- 2004, *L'Oresteia sulla scena moderna*, Bulzoni, Roma.
- BAIR, D.
- Simone de Beauvoir: A Biography*, Touchstone Books, New York, 1990.
- BLASINA, A.
- 2003, *Eschilo in scena. Dramma e spettacolo nell'Oresteia*, J. B. Metzler, Berlin.
- BONVECCHI, B. - CIAPINI, O.

- 1989, *L'uomo e il suo futuro : antropologia personalistica, scienze umane, psicoterapia e arte e confronto sull' "Oresteia" di Eschilo*, Costellazione di Arianna, Milano.
- BOULÉ, J. P.
- 2005, *Sartre. Self-formation and masculinity*, Berghahn Books, New York.
- BRABAZON, J.
- 1975, *Albert Schweitzer: A Biography*, Putnam, New York.
- BURKERT, W.
- 2003, *La religione greca*, trad. it. G. Arrigoni, Jaca Book, Milano.
- CAMUS, A.
- 1984, *Essais*, Gallimard, Paris.
- CARPANELLI, F.
- 2012, *Eschilo. Pensiero (dianoia) e spettacolo (opsis)*, Bonanno, Acireale.
- CASCETTA, A.
- ( a cura di), 1991, *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Vita e Pensiero, Milano.
- CESARINO, S. - RASCHIERI, A.A.
- 2010, *Il senso del tragico e la tragedia*, Aracne, Roma.
- CITTI, V.
- 1962, *Il linguaggio religioso e liturgico nelle tragedie di Eschilo*, Zanichelli, Bologna.
- CITTI, V.
- 1996, *Tragedia e lotta di classe in Grecia*, Liguori, Napoli.
- CONTAT, M. - RYBALKA, M.
- 1970, *Les écrits de Sartre*, Gallimard, Paris.
- CONTAT, M. - RYBALKA, M.
- 1981, *Oeuvres romanesque*, Gallimard, Paris.
- DESAN, W.
- 1960, *The Tragic Finale: An Essay on the Philosophy of Jean-Paul Sartre*, Harper Torchbooks, New York.
- DODDS, E. R.

1973, *The Ancient Concept of Progress (and other Essays on Greek Literature and Belief)*, Clarendon Press, Oxford.

DODDS, E. R.

2003, *I greci e l'irrazionale*, Bur, Milano.

DOMENACH, J. M.

1967, *Le retour du tragique*, Seuil, Paris.

DRAKE, D.

2005, *Sartre*, Haus Publishing, Londra.

DUFFETT, J.

1968, *Against the Crime of Silence: Proceedings of the Russell International War Crimes Tribunal*, «California Law Review», 57, 4, pp. 1033-1038.

ENGELS, F.

1950, *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello stato*, Rinascita, Roma.

FLORES, M.

2002, *Immagini dell'URSS: il ruolo degli intellettuali negli anni Trenta*, in S. Teroni, *Per la difesa della cultura. Scrittori a Parigi nel 1935*, Carocci, Roma, 2002.

FULTON, A.

1999, *Apostles of Sartre: Existentialism in America. 1945-1963*, Northwestern University Press, Illinois.

GALLETTI, L.

2014, *L'Oresteia di Eschilo secondo Peter Stein: storia di una messinscena (1974-1994)*, «Drammaturgia», 11, 1, pp. 255-281.

GALSTER, I.

2005, *Sartre devant la presse d'occupation: le dossier critique des Mouches et Huis clos*, Editions L'Harmattan, Paris.

GIMBUTAS, M.

1989, *Il linguaggio della Dea*, Venexia edizioni, Roma.

GLYNN, D.

2015, *Reloading the Canon: Ariane Mnouchkine's Les Atrides*, «New Zealand journal of French studies», 36, 1/2, 2015, pp.7-18.

GOLDHILL, S.

1992, *Aeschylus. The Oresteia*, Cambridge University Press, Cambridge.

GOLDMANN, L.

1970, *Problèmes philosophiques et politiques dans le théâtre de Jean-Paul Sartre: l'itinéraire d'un penseur*, «L'Homme et la société», 17, juillet-août-septembre 1970, pp. 5-34.

GRECCHI, L.

2006, *La filosofia politica di Eschilo. L'eterna attualità del pensiero filosofico-politico del più grande tragediografo greco*, Alpina, Bormio.

GUIDALI, F.

2013, *Uomini di cultura e associazioni intellettuali nel dopo guerra tra Francia, Italia e Germania occidentale*, Università degli Studi di Milano, Milano.

HEIDEGGER, M.

2005, *Essere e Tempo*, a cura di F. Volpi - P. Chiodi, Longanesi, Milano.

HERRERA RODRÌGUEZ, O. S.

2017, *La libertad en la guerra; análisis del problema en tres obras de teatro de Jean Paul Sartre*, «Revista de Filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica», 43, 1, pp. 39-52.

JEANSON, F.

1974, *Sartre dans sa vie*, Seuil, Paris.

JELLAMO, A.

2005, *Il cammino di Dike*, Donzelli, Roma.

KELSEN, H.

1953, *Società e natura*, Einaudi, Torino.

KLEPPNER, A.

1964, *Philosophy and the literary medium: The existentialist predicament*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 23, 2, pp. 207-217.

LAEK, A. N.

2006, *Jean-Paul Sartre*, Reaktion Books, London.

LEBECK, A.

1971, *The Oresteia. A study in Language and Structure*, Harvard University Press, Washington.

LESKY, A.

1966, *Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus*, «Journal of Hellenic Studies», 86, pp. 78-85.

LYONS, V. - FITZGERALD, M.

2005, *Asperger Syndrome: A Gift or a Curse*, Nova Publishers, New York,.

LOMBARDI, P. D.

1995, *Jean-Paul Sartre. Il muro*, Einaudi, Torino.

MAINE, H.S.

1998, *Diritto antico*, a cura di A. Ferrari, V. Ferrari, C. Faralli, E. Cantarella, Giuffrè, Milano.

MADDALENA, A.

1951, *Interpretazioni eschilee*, Saste, Cuneo.

MAGRIS, C.

1982, *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano.

MAGRIS, C.

1984, *L'idea di destino nel pensiero antico*, Università degli Studi di Trieste, Del Bianco Editore, Udine.

MAGRIS, C. - MORELLO, R.

1992, *Adalbert Stifter: alle soglie della modernità*, Campanotto, Prato.

MIELI, P.

2018, *Lampi sulla storia*, Bur, Milano.

MILLETT, K.

1971, *Sexual politics*, Harper Collins, London.

MORRIS, K. J.

2008, *Sartre on the body*, Palgrave Macmillan, Londra.

MUSTI, D.

1987, *L'economia in Grecia*, Laterza, Roma.

NERLICH, B. - CLARKE, D. D.



1996, *Language, action, and context: the early history of pragmatics in Europe and America, 1780-1930*, John Benjamins Pub Co, Amsterdam.

NIETZSCHE, F.

2017, *Nascita della tragedia*, a cura di S. Giametta, Adelphi, Milano.

NOVALIS, F. (VON)

1997, *Enrico di Ofterdingen*, a cura di T. Landolfi, Adelphi, Milano.

OUSBY, I.

1997, *Occupation: The Ordeal of France, 1940-1944*, Vintage Uk, London.

PIRANDELLO, L.

1973, *Il fù Mattia Pascal*, Mondadori, Milano.

REINHARDT, K.

1949, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, A. Francke, Bern.

REINHARDT, K.

1959, *Parmenides und die Geschichte der griechischen Philosophie*, Vittorio Klostermann, Frankfurt AM Main.

SARTRE, J. P.

1957, *La squaldrina timorata*, a cura di G. Monicelli - F. Dessi - R. Cantini, Mondadori, Milano, (ed. or. 1946).

SARTRE, J. P.

1957, *Nekrassov*, a cura di G. Monicelli - F. Dessi - R. Cantini, Mondadori, Milano, (ed. or. 1955).

SARTRE, J. P.

1957, *A porte chiuse*, a cura di G. Minicelli - F. Dessi - R. Cantini, Mondadori, Milano, (ed. or. 1945).

SARTRE, J. P.

1959, *I sequestrati di Altona*, a cura di G. Monicelli - F. Dessi - R. Cantini, Mondadori, Milano, (ed. or. 1957).

SARTRE, J. P.

1963, *Critica della ragione dialettica*, Il Saggiatore, Milano.

SARTRE J. P.

- 1965, *Le parole*, a cura di L. de Nardis, Il Saggiatore, Milano, (ed. or. 1963).
- SARTRE, J. P.
- 1971-1972, *L'idiota di famiglia*, Il Saggiatore, Milano.
- SARTRE, J.P.
- 2000, *Il diavolo e il buon Dio*, a cura di F. Dessi, Mondadori, Milano, (ed. or. 1951).
- SARTE, J. P.
- 2010, *Le mani sporche*, a cura di P. Bigemini, Mimesis, Milano, (ed. or. 1948).
- SARTRE J. P.
- 2011, *La trascendenza dell'Ego*, a cura di R. Ronchi, Marinotti, Milano, (ed. or. 1936).
- SARTRE J. P.
- 2014, *La nausea*, a cura di B. Fonzi, Einaudi, Milano, (ed. or. 1938).
- SARTRE J. P.
- 2014, *L'Essere e il Nulla*, a cura di G. Del Bo, Il Saggiatore, Milano., (ed. or. 1943).
- SARTRE J. P.
- 2015, *Il muro*, a cura di E. Giolitti, Einaudi, Milano, (ed. or. 1939).
- SARTRE, J. P.
- 2016, *L'esistenzialismo è un umanismo*, a cura di M. Montanari, Ugo Mursia Editore, Milano, (ed. or. 1946).
- SIEGEL, L.
- 1990, *In the Shadow of Sartre*, Harper Collins, London.
- SNELL, B.
- 1969, *Eschilo e l'azione drammatica*, Lampugnani Nigri, Milano.
- STIFTER, A.
- 2016, *Tales of Old Vienna and Other Prose*, a cura di A. Stillmark, Hardpress publishing, London.
- SUSANETTI, D.
- 2017, *La via degli dei. Sapienza greca, misteri antichi e percorsi di iniziazione*, Carocci, Roma.
- UNTERSTEINER, M.
- 1949, *Le Coefore di Eschilo. Il commos*, «Dioniso», XII, 1949, pp. 171-92 e 250-262.

VALENTINI, A.

2013, *La tragedia come forma del possibile. Riflessioni sulla poetica di Eschilo*, Mimesis, Milano.

VALGIMIGLI, M.

1926, *Le Coefore*, Laterza, Bari.

VAN DEN HOVEN, A. - LEAK, A. N.

2005, *Sartre Today: A Centenary Celebration*, Bergham Books, New York.

VERNANT, J.P.

1996, *Tra mito e politica*, Cortina Raffaello, Milano.

WESEL, U.

1985, *Il mito del patriarcato: la donna nelle società primitive*, a cura di L. Lattes, Il Saggiatore, Milano.