

ORESTES.

LA PERSONA GRECA NEI FRAMMENTI DEL TEATRO LATINO

MARIA ELVIRA CONSOLI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL SALENTO
mariaelvira.consoli@unisalento.it

1. I volti di *Orestes* sulla scena greco-romana

Orestes è un *puer*, posto in salvo¹ al momento dell'assassinio di Agamennone, avvenuto per mano di Clitennestra con la complicità di Egisto suo amante, nonché cugino dell'Atride. *Orestes* vestirà i panni del *mendicus*, ovvero del *peregrinus*, per poter rientrare nella propria reggia al fine di perpetrare la vendetta. Sarà quindi il *malus* perseguitato dalle *furiae* ed esortato dall'oracolo ad espiare i delitti commessi. Sarà inoltre l'*heros* che, sul punto di sacrificare nella Tauride la propria vita per l'amico e cugino *Pylades*, verrà riconosciuto e salvato dalla sorella Ifigenia. La sua *persona* assolverà al ruolo del *pius* che tra non poche difficoltà riporterà a Micene la statua di Artemide come prescritto dall'oracolo. *Orestes*, infine, sarà il *liberator* della sua *desponsa*, Ermione, sottrattagli da Neottolemo, del quale inoltre si vendicherà.

Sono questi i tratti peculiari che concorrono a delineare la *persona* del vindice e del famigerato matricida, presentando la psicologia di un soggetto tanto provato dalla sopraffazione dei potenti quanto ancorato ai valori tradizionali degli affetti familiari, sottrattigli in tenera età. Da adulto, pertanto, Oreste rivendicherà i suoi diritti affermando implicitamente il proprio ideale di famiglia, ma con quelle cruenti reazioni che, nella

¹ Dalla sorella Elettra con l'aiuto del pedagogo in Soph. *El.* 10-11, 1126-1127 (Cf. FINGLASS 2007); dall'Aio di Agamennone in Eur. *Hel.* 14-20, 284-287 (Cf. WILLINK 1986). Per le drammatiche vicende da cui *Orestes* è colpito e le tragiche azioni da cui è sorto il suo mito cf. LESKY 1939, 966-1010.

rappresentazione letteraria post omerica², gli causeranno l'*angor conscientiae*, il giudizio sociale, la condanna penale ed il finale proscioglimento dovuto all'intervento di Apollo, che muterà la sua tragedia senza speranza in dramma a lieto fine.

L'insieme di tali elementi rende comprensibile la fama raggiunta dalla maschera teatrale del vindice³ ed il gradimento suscitato presso il pubblico romano dalla rappresentazione delle sue complesse vicende che, valorizzate dalla sapiente tecnica a contrasto, ponevano in risalto i principi basilari del *mos maiorum*: il *foedus* coniugale, la *pietas* filiale, la *fides* amicale.

Il merito del successo goduto in Roma da vicende tanto complesse quanto pregne di significato è dei drammaturghi latini arcaici. Questi, aderendo alla politica filellenica degli Scipioni, sono riusciti a rendere comprensibili al pubblico romano alcune tematiche del teatro greco tanto più difficili, quanto più dense di insegnamenti psicologici ed etici. Per il pragmatismo del mondo romano, le problematiche filosofiche sottese alle passioni degli Atridi sarebbero state censurabili se gli autori, superando l'avversione dei misoneisti, non le avessero portate in scena consentendo a chi avesse svolto una superficiale lettura del testo di cogliere il messaggio che, implicito nella trama, soltanto l'azione scenica rende comprensibile mediante la gestualità, la mimica del volto, l'intervento del coro, la modulazione della voce e le note del sottofondo musicale. Sono, infatti, questi gli elementi che lumeggiano ed esaltano il senso celato dell'intreccio, permettendo al pubblico di decifrare reazioni e comportamenti socio-familiari, di intuire gli effetti psicologici dovuti a gesti riprovevoli come nella fattispecie l'uxoricidio effettuato da Clitennestra e il conseguente matricidio compiuto da Oreste.

Tale genere di delitti esulava dal codice etico della società romana di epoca repubblicana, permeato dalle virtù muliebri che Lucrezia, per la sua verecondia, ed ancora Virginia e Clelia, per la loro fierezza, avevano lasciato incise nella memoria collettiva. A fronte di queste personalità femminili, che avevano contribuito a mutare in positivo il sistema socio-politico di Roma, quella di Clitennestra non poteva che apparire come la figura scellerata ed esecrabile descritta nell'Odissea⁴.

² Nell'*Odissea* (in particolare 1, 298; 3, 193-200) Oreste viene indicato a Telemaco come un esempio da seguire, poiché ha compiuto un atto di giustizia. Pertanto non risulta perseguitato dalle Erinni, nonostante che queste figure compaiano (16, 475) come potenze infernali e vendicatrici degli oltraggi fatti ai mendici. Si deve, invece, al poeta Stesicoro – che aveva tratto alcuni motivi da lirici precedenti tra cui Xanto (citato da Eliano *V.H.* 4, 26 e da Ateneo 12, 313a) – la variante per la quale *Orestes* in seguito al matricidio viene perseguitato dalle Erinni. Impossibile, però, stabilire se tale variante sia da ascrivere ad un mutamento di costume, intervenuto probabilmente nel VI secolo rispetto all'epoca omerica quando la vendetta di un congiunto era conestata da un'antichissima legge orientale – attestata nel codice di Hammurabi – e basata sul principio di analogia, ovvero del taglione, norma presente altresì nell'*Antico Testamento* (*Levitico* 24, 19-20). Cf. BARMASH 2009, 155-177; DOLANSKY 2020, 1-6. Nel diritto romano, però, la *lex talionis* viene richiamata soltanto in epoca arcaica nelle dodici tavole, precisamente in quella riguardante gli illeciti, VIII.2: *Si membrum rupsit, ni cum eo pacit, talio esto*. Cf. DEL GIUDICE 2010, s.v. *Tàlio*.

³ Il cui mito era noto nel mondo romano come approfondito da ARDUINI 2002, 235-288; ed altresì gradito come rilevato dalla FALCONE 2008, 47-71.

⁴ Dove costituiva l'antitesi di Penelope, come approfondito dalla CENTANNI 2019, 48-51, che pone l'accento sulla malvagità di Clitennestra per aver negato l'ultimo gesto di pietà ad Agamennone, colpito a morte da Egisto.

Malgrado questo, la formazione ellenica e la capacità di rielaborazione poetica dell'Andronico, di Nevio, di Ennio e di Pacuvio ha permesso che fossero comprese dal vasto pubblico di Roma le vicende della casa di Agamennone e in particolare di *Orestes*, in quanto paradigmatiche per l'analisi dei comportamenti parentali, nonché per l'approfondimento e lo studio dei sistemi di educabilità dell'uomo.

In realtà la catena di vendette degli Atridi, causata da tradimenti e rancori, il superstizioso quanto discutibile sacrificio di *Iphigenia*, le tormentose vicende che colpiscono *Orestes* a partire dall'infanzia⁵, portandolo da adulto al limite della prostrazione e della follia⁶, costituiscono tuttora degli esempi pervasi di profonde verità sulla complessa trama dei sentimenti umani, sui rapporti e l'inclusione dei membri in uno stesso *ghénos* mediante il riconoscimento, ovvero la scena teatrale dell'*anagnorisis*⁷, che tramuta il *plot* da insolubile tragedia in dramma di valore etico.

A determinare un profondo richiamo nel pubblico dell'*Urbe* di età repubblicana contribuiva altresì il fatto che la *persona* e l'azione di *Orestes* sembrava riflettere la concezione del *fatum*, ovvero della *sors/fors*, cui la maggior parte dei Romani credeva. Tale credenza era tanto radicata da ispirare in Pacuvio la messa in scena di una diatriba⁸ sulla dea *Fortuna*, dove il riferimento al *naufragium* del *rex mendicus Orestes* era evidentemente finalizzato a destare una riflessione critica non solo sull'incidenza del caso nelle vicende umane, bensì sulle deleterie conseguenze apportate dalla superstizione e dall'osservanza passiva delle prescrizioni oracolari.

L'analisi che qui si propone di quanto rimasto nella memoria letteraria del teatro latino riguardo al mito di *Orestes* ha lo scopo di lumeggiare il motivo per cui le tragedie che ne hanno rappresentato le vicende sulle scene di Roma hanno riscosso grande plauso e determinato una risonanza⁹ tanto vasta, da essere ricordata da grandi autori come Cicerone, riprodotta in varie pitture vascolari¹⁰ e comprovata inoltre dall'attenzione che grammatici e commentatori tardo antichi hanno riservato a particolari elementi lessicali e stilistici, che evidentemente avevano contribuito a rendere interessanti i *plots* sugli Atridi.

⁵ Come evidente in un dettaglio pittorico – analizzato da GRILLI 2015, 132 – del cratere a calice attico a figure rosse (Boston, Museum of Fine Arts 1970.487) attribuito al pittore di Nazzano 380-360 a.C., dove è riprodotto Telefo che, brandendo un'arma, minaccia il piccolo Oreste.

⁶ Cf. MEDDA 2001, 42-61.

⁷ Giustamente DE POLI 2018, 137-165, richiamando la definizione che nella *Poetica* (1450a 33-35 etc.) aveva dato Aristotele dell'*anagnorisis* ovvero del riconoscimento, definendolo il «volgere dall'ignoranza alla conoscenza (1452a 29-31)», aggiunge che «la scena di riconoscimento è quella parte del dramma in cui tale sviluppo si concretizza» e precisa di averla rilevata in sette differenti *plots* di Eschilo, Sofocle ed Euripide, cui poi seguiva la scena del ricongiungimento, che dava lo snodo al dramma come il ritrovarsi dopo un periodo di separazione.

⁸ Cf. CONSOLI 2016, 83-92.

⁹ A questo proposito, e per la riflessione sul teatro nella cultura romana, cf. DEGL'INNOCENTI PIERINI in ARICÒ/RIVOLTELLA 2008, 41-64; GARBARINO 2008, 65-86; VON ALBRECHT 2008, 87-93; e per la *persona* di *Orestes* in particolare CONSOLI 2019, 151 n. 21; 152 n. 23.

¹⁰ Cf. LIMC 1981, 68-76 sezioni catalogo I-VII; GIULIANI 2001, 17-38; ISLER KERÉNYI 2016, 183-217.

L'eco, infatti, della loro saga ha ispirato L'*Aegisthus* e l'*Hermiona* di Livio Andronico; l'*Iphigenia* di Nevio; le *Eumenides*, l'*Iphigenia* e il *Thyestes* di Ennio; il *Chryses*, il *Dulorestes* e l'*Hermiona* di Pacuvio; non poche tragedie di Accio: *Aegisthus*, *Agamemnonidae*, *Atreus*¹¹, *Clutemestra*, *Neoptolemus*, *Pelopidae*; ed ancora in età imperiale l'*Agamemnon* e il *Thyestes*¹² di Seneca, giungendo fino alla tarda antichità con l'epillio, *Orestis tragoedia*, il cui autore, Blossio Emilio Draconzio, ha fornito una lettura poetica in chiave giuridica del dramma interiore e delle conseguenze subite dal celebre ultore di Agamennone, la cui fine voluta ed attuata da Clitennestra ha influito su una vasta tradizione letteraria ed iconografica¹³.

2. Superstitio e crimina nel teatro greco-romano

Il motivo dell'indelebile traccia lasciata dalla vicenda filiale di *Orestes* nelle opere teatrali rappresentate in Grecia e a Roma, così come in quelle artistiche¹⁴, è ravvisabile nella concezione che i drammaturghi avevano dei legami familiari e che hanno inteso comunicare mediante questa singolare *persona* scenica. Attraverso tale maschera era possibile rendere paradigmatica la rappresentazione delle vicende di un giovane destinato a regnare, ma travolto suo malgrado dallo *sphàkelos* del proprio *ghénos* causato da parenti e genitori, le cui passioni erano motivate dall'ambizione di gloria in Agamennone, dalla bramosia di usurpazione in Egisto, dalla rivalsa passionale in Clitennestra.

L'inarrivabile sapienza dei Greci nel coniugare all'estetica del 'sublime' teatrale alcuni paradigmi psicopedagogici fondamentali per l'educabilità dell'individuo non poteva che essere assunta a modello dai poeti che, giunti a Roma dalla *Magna Graecia*, orbitavano intorno al circolo degli Scipioni inteso a promuovere il teatro greco, nonostante il condizionamento politico dell'opposta fazione che, guidata da Catone, avversava ciò che del pensiero greco sembrava contrastare con il *mos maiorum*.

¹¹ Per la cui ricostruzione ed interpretazione delle finalità politiche dell'autore rimane fondamentale l'accurato ed approfondito studio di LANA 1959, 293-385.

¹² Rispettivamente nell'*Agamemnon*, dove – come profetizzato da Cassandra, sua schiava di guerra – Egisto e Clitennestra uccidono Agamennone al ritorno da Troia, ponendo in fuga Elettra che sprona Oreste rimasto ammutolito a mettersi in salvo (910-912: *Fuge, o paternae mortis auxilium unicum, / fuge et scelestas hostium vita manus. / Eversa domus est funditus, regna occidunt*, «Fuggi, o unico baluardo della paterna morte / fuggi e scansa le mani criminose dei nemici. / La nostra casa è abbattuta dalle fondamenta, il regno rovina»); e nel *Thyestes*, dove dagli Inferi viene evocato Tantalos, che la furia Megera incita a rinnovare la colpa (quella cioè di aver offerto le carni del figlio Pelope agli dei, per provarne l'onniscienza) alla tavola dei pronipoti Atreo e Tieste, avendo quest'ultimo approfittato della cognata. Ed Atreo, istigato da Tantalos, si vendica imbandendogli le carni dei figli.

¹³ Cf. DEGIOVANNI 2015, 57-87.

¹⁴ Si pensi ai sarcofagi di età romana, agli affreschi di Pompei, agli splendidi crateri di Lentini e di *Rudiae* (appresso illustrati); ed inoltre alle opere d'arte moderna, tra cui i dipinti di W. A. Bouguereau (1862), appartenenti alla Chrysler Collection (Norfolk, Virginia), nonché a quelle di arte contemporanea, come la scultura *Oreste e Pilade* di G. De Chirico, conservata nel Museo Carlo Bilotti (Aranciera di Villa Borghese).

In realtà, la vendetta compiuta dal giovanissimo *Orestes*¹⁵ e culminante nel matricidio cui viene incitato da Elettra¹⁶, costituirebbe tuttora un valido motivo per intentare un'azione processuale. Ma, per cogliere la ragione profonda di tale gesto ed il senso dell'intera vicenda, è necessario considerare i *crimina* compiuti da Egisto e da Clitennestra, tenendo altresì da conto il rancore covato da questa per la macchinazione posta in essere dal re al fine di sacrificare *Iphigenia* per un mero disegno di conquista.

Con il motivo della prescrizione oracolare, dovuta ad un discutibile sistema cultuale¹⁷ e con il pretesto di dover scongiurare la rivolta dei soldati già pronti a partire¹⁸, Agamennone lascia prevalere la brama di gloria. E, nonostante il ravvedimento di Menelao, il re padre decide di sacrificare *Iphigenia*¹⁹, che sarà invece messa in salvo da Artemide nella Tauride, dove i seguito

¹⁵ Considerato, infatti, che Euripide lo rappresenta *puer* alla partenza del padre da Aulide e che occorre all'incirca un decennio per l'espugnazione di Troia, nonché il tempo della navigazione di ritorno in Grecia, al momento della vendetta Oreste è nella prima giovinezza.

¹⁶ Nell'omonima tragedia di Sofocle, Elettra depreca (185-192) il proprio destino di serva nelle stanze del padre ed attende – esasperata dalle minacce di Clitennestra (295-304) – il ritorno di Oreste, che lei spronerà a fare vendetta senza risparmio della madre che non aveva avuto pietà (1412-1414) per Agamennone e neppure per i propri figli (Cf. MEDDA/PATTONI 1997, 61-76). Euripide, inoltre, pone l'accento sull'*amaritudo* di cui sono intrise le parole di Elettra nell'invocare (54-63) gli dei per essere andata sposa a un contadino, costretta da Egisto e dalla madre che unendosi hanno generato altri figli, defraudandola dei propri diritti al pari di Oreste (Cf. ALBINI/FAGGI/BEVEGNI 1983, 110-111). Tali varianti – 'serva' in Sofocle; 'sposa' forzata di un contadino in Euripide – non mutano sostanzialmente la rappresentazione della psicologia di Elettra, così profondamente frustrata da incitare Oreste a non avere alcuna pietà della madre.

¹⁷ Tematica affrontata con geniale capacità critica da Euripide nell'*Iphigenia in Aulide*, *Iphigenia in Tauride* e nell'*Orestes*, le cui maschere ed azioni teatrali ponevano studiamente in risalto l'interdipendenza tra *religio*, *superstitio*, e *pietas*, intesa come osservanza del sistema cultuale, che costituiva oggetto di critica nel teatro del V secolo, come approfondito da MAGGI 2020, 229-380. Nel prologo, infatti, dell'*Iphigenia in Aulide* (consentaneo allo sviluppo del *plot*, malgrado sia stato ritenuto spurio da FRAENKEL 1964, I, 487-502, come richiamato da Ferrari 1988, 28 n. 20 e 205 n. 3) si poneva l'accento (89-96) sulla conflittualità vissuta da Agamennone prima di immolare la figlia. La sua *persona* confidava ad un servitore di essersi opposto al sacrificio di *Iphigenia* (96: ὡς οὐ ποτ' ἄν τλᾶς θυγατέρα κτανεῖν ἐμὴν - non avrei osato mai uccidere mia figlia) e lo imputava a Menelao. Pentitosi inoltre della menzogna usata con la regina, Agamennone la invita a non raggiungerlo in Aulide, ma il messaggio viene intercettato e deviato da Menelao che di seguito si pentirà, rivelando un'oscillazione riguardo al sacrificio di *Iphigenia*, come approfondito da MIRTO 2015, 51-69 nell'analizzare il complicato rapporto tra gli Atridi messo in scena da Euripide.

¹⁸ Cf. Eur. IA 528-540 (si segue il testo di FERRARI 1988): Οὐκ οὖν δοκεῖς νῦν στάντ' ἐν Ἀργείοις μέσοις / λέξειν ἃ Κάλχας Θέσφατ' ἐξηγήσατο, / κάμ' ὡς ὑπέστην θύμα, κάτα ψεύδομαι, / Ἀρτέμιδι θύσειν; Οὐ ξυναρπάσας στρατόν, / σὲ κάμ' ἀποκτείναντας Ἀργείους κόρη / δφάξει κελεύσει, Κὰν πρὸς Ἄργος ἐκφύγω / ἐλθόντες αὐτοῖς τείχεσιν Κυκλωπίους / ἀναρπάσουσι καὶ κατασκάψουσι γῆν. / Τοιαῦτα τὰ μὰ πῆματ' ὦ τάλας ἐγώ, / ὡς ἠπόρημαι πρὸς θεῶν τὰ νῦν τάδε. / Ἐν μοι φύλαξον, Μενέλεως, ἀνὰ στρατόν / ἐλθῶν, ὅπως ἂν μὴ Κλυταιμνήστρα τάδε / μάθη, πρὶν Ἄϊδη παῖδ' ἐμὴν προσθῶ λαβῶν. (Non pensi forse che starà a raccontare in mezzo agli Argivi i vaticini interpretati da Calcante, non riferirà che ho mancato alla promessa di sacrificare mia figlia ad Artemide? Trascinando l'esercito non gli ordinerà di ucciderci e di immolare la giovane? E quand'anche fuggissi ad Argo, m'inseguirebbero per abbattere la città con le sue ciclopiche mura e devastare la mia terra. Tali sono le mie ambascie. Povero me, in quali sciagure mi hanno sospinto gli dei. Preoccupati soltanto, Menelao, tornando verso l'accampamento di non far trapelare nulla a Clitennestra, prima che io prelevi mia figlia per cederla all'Ade).

¹⁹ La decisione di Agamennone nel compiere il sacrificio di *Iphigenia* per soddisfare la propria ambizione di gloria ha suscitato l'acuto commento non solo di MICHELAKIS 2006, 67 «[...] the case of Iphigenia stands out for a number

per disposizione dell'oracolo giungerà *Orestes* tenuto a purificarsi del matricidio mediante il recupero della statua di Artemide da riportare a Micene²⁰.

Al modello euripideo si è rifatto Ennio per l'*Iphigenia* (vel *Ipigenia* I in Varro *de l. L.* 7, 73 M), di cui sono pervenuti poco più di trenta versi in frammenti dovuti all'attenzione che Festo, Varrone, Cicerone, Rufiniano e Gerolamo hanno dedicato ad alcuni significativi elementi lessicali e stilistici. Nei frammenti conservati da Rufiniano (*de fig.* 11 e 37)²¹, il poeta enfatizza sotto il profilo stilistico il dissidio intervenuto tra gli *Atridi* di seguito al responso oracolare, per farne evidentemente un elemento di grande impatto scenico:

Ménélaus me obiurgat: id meis rebus regimen restitat
(193 Ri.^{2/3} = 224 Va.² = 203 Joc. = 124 Tra. = 87 Man.)

Menelao mi biasima: tale determinazione si oppone ai miei interessi²²

Egone plectar, tu delinques: tu pecces, ego arguor?
Pro malefactis Helena redeat, virgo pereat innocens ?
Tua reconcilietur uxor, mea necetur filia?
(194-196 Ri.^{2/3} = 225-227 Va.² = 204-206 Joc. = 125 Tra. = - Man.)

Sono biasimato io, tu sbagli, tu pecchi, io sono incolpato?
Per i suoi misfatti Elena tornare a casa, una vergine innocente morire?
Essere perdonata tua moglie, sacrificata mia figlia?

Tale contrasto, efficacemente sottolineato dal *Du-stil* e dall'*asyndeton adversativum*, non poteva che suscitare un effetto empatico al pari dell'elogio del *negotium* pronunciato dai soldati.

In realtà l'*elogium negotii* è un elemento che – al pari della rielaborazione caratteriale dell'eroina- risulta difficilmente riconducibile al modello euripideo²³ come peraltro evidente

of reasons. [...]», bensì di PELLIZZARI 2012, 128 che ravvisa nel sacrificio della principessa l'ultimo atto di una catena di follie. Ma, sulla funzione teatrale – antitetica a quella di Elena – assegnata da Euripide ad *Iphigenia*, cf. MIRTO 2015, 62. Tale funzione è evidente in vari passi dell'*IA* (602-603; 621-627; 1119-1120; 1164-1165; 1241-1248; 1450-1452; 1623-1624) in cui non solo la corifea e Clitennestra, bensì *Iphigenia*, prossima ad essere immolata, si preoccupa del futuro di *Orestes* (1450), ignara che potrà rincontrarlo nella Tauride, come nell'*IT* di Euripide.

²⁰ PUCCI 2013, 265-287 chiarisce significato e finalità culturali di questo passaggio del mito, ripercorrendone la stratificazione del racconto in Pausania (3, 16, 7-11), dove sono focalizzati due importanti fattori: uno riguardante la cronologia e i rapporti di influenza fra le tradizioni greche continentali e non sulla statua portata dalla Tauride (16, 7, 8); l'altro concernente il legame tra la vicenda di *Orestes* e di *Iphigenia* con il culto di Artemide nella sua manifestazione locale, che, per l'identità tra la statua dell'*Orthia* e quella Taurica, rendeva più autorevole il culto laconico rispetto agli altri.

²¹ Cf. MANUWALD 2012, 185.

²² Traduzioni dell'autrice.

²³ Cf. a questo proposito FALLER 2000, 211-229. E per la discordanza dei critici riguardo al modello seguito da Ennio cf. GIACCARDI 2019, 34 la quale richiama il fatto che mentre Bergk e Welcker pensano a Sofocle sembra, invece, di

dalle considerazioni che Ennio espone sull'*otium* per il tramite del *chorus militum*:

*'Otio qui nescit uti, plus negoti habet,
 Quam cum quis negotiosod utitur negotio.
 Nam cui quod agat institutumst, nullo [quasi]negotio
 'Id agit, id studet, ibi mentem atque animum delectat suum.
 'Otioso in otio animus nescit quid uelit.
 Hoc idem [hic]est: enim neque domi nunc nos nec militiae sumus:
 'Imus huc, hinc illuc; cum illuc uentum est, ire illinc lubet:
 'Incerte errat animus, praeter propter uitam uiuitur.
 (183-190 Ri.^{2/3} = 234-244 Va.² = 198-203 Joc. = 130 Tra. = 84 Man.)*

Chi non sa usare del tempo libero, ha più impegni
 di quando è occupato in un'attività.
 Chi, infatti, si è prefissato di fare qualcosa, nel tempo libero
 si occupa di questo, a questo si dedica, in ciò diletta la mente e l'animo suo.
 In colui che se ne sta ozioso l'animo non sa quel che vuole.
 Questo qui è il medesimo caso; infatti adesso né in pace né in guerra siamo noi:
 andiamo qua, di qui là; quando si è giunti colà, andar di là ci diletta:
 L'animo erra incerto, si vive fuori dalla vita.

In realtà la riflessione sugli effetti deleteri dell'*otium* denota un'ideologia perfettamente aderente al concetto romano del *negotium* inteso come fondamento della *civitas* e, pertanto, consente di pensare che fosse questo lo scopo precipuo del messaggio lanciato da Ennio²⁴ al pubblico di Roma mediante la rappresentazione delle atrocità di Agamennone. Questo, infatti, non defletterà dal sacrificare *Iphigenia*²⁵, la quale andrà consapevolmente incontro alla morte:

*Acherontem obibo, ubi mortis thesauri obiacent
 (Ri.^{2/3} = 245 Va.² = 192 Joc. = 132 Tra. = 85 Man.)*

Scenderò nell'Acheronte, dove giacciono i tesori della Morte.

Di seguito al sacrificio di *Iphigenia* e alla partenza del re iniziano le tormentate vicende di *Orestes* che, nonostante la scarsità dei frammenti pervenuti dai tragici latini, è possibile tuttavia ricostruire mediante le *fabulae* (117, 119, 120) di Iginio e l'epillio *Orestis tragoedia* di Draconzio.

parere contrario Lloyd-Jones.

²⁴ Sulla cui fortuna cf. PRINZEN 1998, 307-406; CONSOLI 2014, 97-107.

²⁵ In Euripide (*IA* 1577-1626) non era *Iphigenia* a cadere sotto la scure di Taltibio, ma una cerva (per intervento del *deus ex machina*) e nel finale il re in procinto di partire lo comunicava all'incredula Clitennestra, esortandola ad avere cura del futuro erede, *Orestes* (1623-1624: Χρη̄ δέ σε λαβοῦσαν τόν δε μόνον εὐγενῆ / στεῖχειν πρὸς οἶκουσ).

Certo è che all'erede di Agamennone verrà destinato il ruolo teatrale, divenuto topico, del diseredato che si sarebbe rivalso dell'usurpatore Egisto²⁶, nonché della madre Clitennestra, per vendicare il padre, difenderne il nome e recuperare la dignità del proprio rango.

3. Il significato politico della *persona* di Orestes

L'esiguità dei frammenti relativi alla produzione drammatica dei poeti latini non consentirebbe alcuna via di comprensione e neppure di raffronto con quella degli autori greci se non conoscessimo l'epica omerica, i miti e le *fabulae* da cui hanno tratto ispirazione i tragici per le opere incentrate sui conflitti interni alla famiglia degli Atridi e in particolare sugli effetti scaturiti nell'animo dei figli di Agamennone a causa del *crimen* commesso da Clitennestra e da Egisto, nonché sull'*angor conscientiae* provato da Oreste di seguito al matricidio.

L'intelligibilità di quanto pervenuto su questi temi richiede un'analisi che tenga conto sia delle differenti finalità dello spettacolo romano rispetto a quello greco, sia dell'orientamento ideologico degli autori che operavano nella capitale in età repubblicana. I *ludi* romani – nel cui ambito si permetteva lo svolgimento delle rappresentazioni sceniche – erano rispondenti ad una funzione spettacolare volta talora a propagandare i trionfi di personalità militari e politiche, ma non erano significativamente legati ad elementi culturali come le feste di Dioniso che si celebravano in Atene, e non miravano al coinvolgimento sociale²⁷ per infondere principi filosofici o produrre effetti catartici negli spettatori.

Questa profonda differenza riguardo agli scopi delle rappresentazioni e la frammentarietà delle tragedie romane, ha spesso determinato l'affermazione di opinioni alquanto teoriche²⁸ piuttosto che fondate sull'esame puntuale e la valutazione oggettiva di quanto pervenuto del teatro latino.

Ai fini, pertanto, della comprensione del ruolo teatrale e comunicativo che sulla scena

²⁶ Come giustamente richiamato da ISLER KERÉNYI 2016, 185: «Egisto è infatti il prototipo mitologico dell'usurpatore: non per caso il gesto di Oreste ricorda quello dei celebri tirannicidi del monumento eretto nel 478/77 a. C. nell'Agorà di Atene». Per quanto riguarda altresì la funzione e le interpretazioni del mito nella produzione tragica degli autori latini di età repubblicana cf. LA PENNA 1977, 10-27 (= 1979, 49-104).

²⁷ ARICÒ 1997, 59-78, giustamente osserva (63) che «la cornice stessa in cui si colloca l'attività teatrale romana è ben diversa da quella del teatro greco. [...] I *ludi* romani non hanno nessuna funzione di aggregazione e di coinvolgimento civile, ma mirano allo svago [...] assolvono ad una funzione spettacolare». Questa diversità del teatro romano rispetto a quello greco viene ulteriormente ribadita da PADUANO 2005, 6 con riferimento a quanto attestato da Aristofane nelle *Rane* (1009-1010), da cui si evince che le rappresentazioni tenute in Atene per le feste dionisiache rispondevano ad una richiesta sociale e all'esigenza di rendere migliori i cittadini nelle loro comunità per salvaguardare il bene dello stato, obiettivo perseguito – per generale credenza – da Dioniso con il far rivivere Eschilo in Atene e salvare in tal modo la città assieme al suo teatro. A questo proposito risulta altresì illuminante il quadro delineato sugli agoni drammatici in Grecia dalla BELARDINELLI 2020, 29-53; ed ancora l'approfondimento riguardo alle origini della tragedia della MUREDDU 2020, 71-101.

²⁸ A questo proposito, cf. ancora ARICÒ 1997, 59 n.1.

romana si affidava alla maschera di un personaggio, e nella fattispecie ad *Orestes*, occorre analizzare in rapporto alle opere dei tragici greci i frammenti riconducibili alle azioni della sua *persona* negli autori latini. I più cospicui e significativi, come si evince da Ribbeck, provengono da Ennio e Pacuvio.

La ricostruzione dei *plots* cui rinviano questi frammenti permette di risalire all'ideologia dominante nella società romana di età repubblicana riguardo alle problematiche insite nei rapporti familiari e, nella fattispecie, tra genitori e figli.

La rilettura, in parallelo, degli intrecci rappresentati nel teatro greco consente di comprendere il significato sotteso alla complessa *fabula* di *Orestes* e di focalizzare altresì la *ratio* seguita dai poeti latini nella fruizione dei modelli. Il portare, infatti, sulle scene di Roma le passioni che avevano travolto la stirpe degli Atridi e rappresentare le vicissitudini di un matricida giunto al limite della follia a causa dell'*angor conscientiae* era un'operazione consona ad una *ratio* fondata sui principi del *mos maiorum*, che permeava i comportamenti antropologici della società romana arcaica. In conformità a questa ideologia si proponeva all'attenzione del pubblico la mitica *persona* di *Orestes*, in quanto ultore del re Agamennone e difensore del proprio legittimo diritto a succedergli, nonché ad impalmare *Hermiona* già promessagli²⁹ prima che Menelao la destinasse a Neottolemo per fini di alleanza.

L'esame delle dolorose vicende rappresentate sulla scena da *Orestes* consente di comprendere la funzione ed i messaggi subliminali che venivano comunicati mediante la sua *persona*: un erede che, deprivato dei propri diritti, li rivendica esasperatamente, ricorrendo a singolari espedienti come il travestirsi da *hospes*, ovvero da *rex mendicus*.

Ovviamente, i poeti arcaici latini, pervasi di cultura ellenica, conoscevano sia l'*Oresteia* di Eschilo, sia l'*Orestes* messo in scena nel 408 da Euripide per accomiarsi dal pubblico ateniese e porre altresì l'accento sul degrado socio-politico³⁰ che alla fine di una guerra trentennale aveva mutato assetto e fisionomia della *polis*.

Una funzione politica – probabilmente volta a deprecare la restaurazione della tirannide monarchica – potrebbe essere altresì ravvisata nella propensione dei tragici latini a portare in scena le tormentate vicende di *Orestes* in quanto causate dalla brama di potere degli Atridi³¹. Nel programma, infatti, di evoluzione socio-culturale promosso dagli Scipioni, le rappresentazioni teatrali non rispondevano soltanto ad una mera esigenza di evasione

²⁹ Ma, con un matrimonio imposto, sacrificata alla ragion di stato, benché meno peggio di *Iphigenia*, immolata per il buon esito della spedizione. Esplicativa a questo proposito la notazione di MEDDA 2012, 88: «Agamennone indifferente alle preghiere della figlia, ordina di afferrare Ifigenia e di imbavagliarla per impedire che possa emettere grida ominose per la sua casa e potenzialmente negative per l'esito del rito».

³⁰ Come acutamente rilevato da CARPANELLI 2005, 127-132, per il quale (131) «l' *Oreste* rappresenta il processo a due principi, l'*Ifigenia in Aulide* la doppiezza del re (e quindi del potere)».

³¹ Eloquente a questo proposito un *frustulum* dell'*Atreus* di Accio, fr. V 203-204: *óderint, / Dum métuant* (Rib.^{2/3}=168 Warm.= V Arg. = 168 Barr. = IV D'Ant. = X Dang.), e non meno significativo il fatto che i *cineres* di *Orestes* – come precisa la FALCONE 2008, 47, con riferimento a Servio (*Aen.* 2, 116) – «erano annoverati tra i *pignora imperii* e rivestiti di un importante valore politico». Per il significato religioso e politico del mito di *Orestes* nei tragici latini cf. altresì PETACCIA 2000, 87-112.

intellettuale, ma fornivano il motivo per la ricerca filosofica intesa ad attuare un valido sistema di educabilità del *civis*, che – pur conservando il *mos maiorum* – fosse ispirato a metodi liberali piuttosto che rigidamente consentanei ai principi³² dell'età monarchica.

A tale obiettivo rispondevano idealmente azioni e vicissitudini della *persona* di *Orestes*, la cui messa in scena forniva il motivo per profonde riflessioni, non solo riguardo ai comportamenti parentali e alla concezione della *pietas* filiale, bensì all'indirizzo politico verso cui orientare la società romana.

4. *Orestes* nei poeti latini arcaici

Alle vicende della casa degli Atridi si era ispirato per primo in Roma l'Andronico nella tragedia *Aegisthus*, di cui sono giunti in frammenti all'incirca dieci versi, trasmessi in gran parte da Nonio 825 L (= - M) per l'uso di *aequiter* (I Ri.^{2/3} frammento in cui è altresì attestato l'uso di *Pergama*); 529 L (= - M) a proposito di *lustratur* (II Ri.^{2/3}); 192 L (= 132,12 M) per *laetare* (III Ri.^{2/3}); 616 L (= - M) per *species* (III Ri.^{2/3}); 245 L (= - M) per *ruminare* (III Ri.^{2/3}); 185 L (= - M) per *iuxtim* (VI Ri.^{2/3}). Un solo verso è pervenuto ancora tramite Nonio 159 L (= - M) per *fuas* da un'altra opera collegata alla stessa saga ed intitolata *Hermiona* (21Ri.^{2/3}), in cui *Andromacha*³³ si rivolge al figlio Anchialo – ricordato altresì con il nome di Onfalo e/o Molosso – avuto da Neottolemo:

Obsecro te, Anciale, matri né quid tuae aduorsús fuas.

(Ri.^{2/3} = 16 Tra. = 15 TrRf.)

Ti Supplico, Anchialo, non opporre alcunché a tua madre.

Hermiona, infatti, al ritorno di Neottolemo, sentendosi offesa dalla presenza della prigioniera e concubina *Andromacha*, uccide il marito con l'appoggio di *Orestes*, suo ex *desponsus*, e con il quale si unirà, come rilevabile dalla trama sia dell'*Orestes* che dell'*Andromacha* di Euripide³⁴. Nella prima di queste tragedie il giovane erede di Agamennone veniva rappresentato in preda alla follia per il rimorso del matricidio di cui si sarebbe liberato seguendo il percorso catartico

³² Sulla cui inefficacia si poneva peraltro l'accento nelle commedie di Terenzio concernenti il rapporto genitori/figli e relativa problematica giuridica e sociologica, come rilevato da BIANCO 1993, 18-24; CONSOLI 2009, 69 e 72; PEPE 1993, XIV-XXII; PAPAIOANNOU 2013, 1-20.

³³ Come indicato da TRAGLIA 1986, 167 n. 23. Tuttavia è impossibile dire a cosa alludessero precisamente queste parole, riportate da Nonio per l'uso dell'antico congiuntivo *fuam* del verbo *esse*.

³⁴ Per risalire alla vicenda, cui si sarebbe ispirato l'Andronico è preferibile pensare a queste opere euripidee piuttosto che ad un tragediografo post euripideo, autore di una tragedia dal titolo *Andromaca* o *Ermione*, come invece ritiene TRAGLIA 1986, 167 n. 22, nella scia di WASZINK (1972, 869). In realtà, un preciso confronto dei *frustula* pervenuti dalle opere latine con gli originali greci è il più delle volte inattuabile, soprattutto come nella fattispecie sulla base di un solo verso pervenuto.

prescritto da Apollo, che gli avrebbe consentito di essere discolpato. Perdonato (1625-1672) quindi dallo zio Menelao avrebbe potuto regnare su Argo e riprendersi *Hermiona*, come narrato da Euripide nella parte finale (987-1008) dell'*Andromacha*³⁵.

Da Nonio 589 L (= - M) è stato inoltre conservato, per il valore di *passo* (20Ri.^{2/3}), l'unico frammento, costituito da poco più di un verso della tragedia *Iphigenia* di Gneo Nevio, dove s'invoca il favore del vento Aquilone per uscire fuori dal porto:

Pásson uelod uícinum, Aquilo, méd in portum fér foras
(Ri.^{2/3}=16 Ri.³=16 Tra.=16 TrRf.)

L'argomento è riconducibile alle favole 119 e 120 di Igino³⁶ ed indubbiamente all'*Oresteia* di Eschilo per l'antefatto costituito dal matricidio, nonché all'*Iphigenia in Tauride* e all'*Elettra* di Euripide per il ritorno in patria. Da queste opere si evince che l'erede di Agamennone, sollecitato dall'oracolo a vendicare l'uccisione del padre, escogita ed attua con il sostegno e il concorso del cugino *Pylades*, suo fedele sostenitore, l'espedito di accedere in veste di *peregrinus* alla reggia di Micene, per annunciare a Clitennestra l'uccisione di *Orestes* – come fosse avvenuta di seguito all'ordine impartito da Egisto al popolo – e recarle altresì come prova l'urna dei suoi resti. Con tale macchinazione *Orestes* e *Pylades* riescono ad essere accolti nel palazzo, dove nottetempo uccidono l'usurpatore Egisto ed inoltre Clitennestra.

Dalle *Coefore* di Eschilo è possibile rilevare ulteriori elementi per comprendere vicende e significato sottesi ai *frustula* degli autori latini e la complessità dei fatti studiatamente rappresentati mediante la *persona* di *Orestes*. La problematicità che caratterizza le azioni sceniche di questa maschera rivela lo studio psicologico e l'intenzione comunicativa del tragico greco volto a trasmettere quanto gravemente possano influire sull'animo dei figli le passioni dei genitori.

Nella scena d'apertura delle *Coefore*, tragedia ambientata in Argo con sullo sfondo il palazzo degli *Atridi* e la tomba di Agamennone, entrano *Orestes* e *Pylades* vestiti da viaggiatori. *Orestes* invoca il dio *Hermes* psicopompo e, nel mentre depone in segno di lutto un ricciolo votivo sul tumulo del padre, ode il coro delle donne che, seguite da Elettra, recano corone di fiori e preparano libagioni. Sottrattosi alla loro vista, percepisce dal canto il richiamo alla divina interpretazione di quei sogni nei quali si condannava il vile assassinio di Agamennone³⁷ (40-41: Μέμφεσθαι τοὺς γᾶς νέρθεν περιθύμως / τοῖς κτανούσι τ' ἐγκοτεῖν, «Chi sta sotto terra

³⁵ L'episodio è ripreso nell'*Heroides* 8: Ovidio immagina che *Hermiona* scriva ad *Orestes* per chiedergli di liberarla dalla triste condizione nella quale, dopo averla rapita, la teneva Pirro Neottolemo, pur sapendo che era stata promessa dal nonno Tindaro al figlio di Agamennone. Alla stessa vicenda si ispirerà Draconzio per la composizione dell'epillio *Orestis tragoedia*, dove il protagonista viene citato in giudizio per l'uccisione di Neottolemo presso un altare.

³⁶ Cf. CONSOLI, 2019, 162, n. 40; 163 n. 42.

³⁷ Cf. per i versi qui riportati ed. GARVIE 1986; UNTESTEINER2002; ed il commento di MEDDA/BATTEZZATO/PATTONI, 1995.

con ira condanna / per gli assassini conserva il rancore») e s'implorava giustizia (61-62: ῥοπαῖ δ' ἐπισκοπεῖ Δίκας / ταχεῖα τοὺς μὲν ἐν φάει, «ma la bilancia della Giustizia / volge ben presto il suo sguardo su chi vive nella luce»).

Certamente doveva essere notevole l'impatto scenico prodotto sia dal riferimento all'interpretazione dei sogni per il valore premonitore che vi si attribuiva nell'antichità, sia dal richiamo alla fede nella giustizia suprema.

La parola spia, Δίκη, permette di cogliere come la *persona* di *Orestes* e la messa in scena delle sue angosciose vicende fosse funzionale alla comunicazione dei gravi problemi etici, psicologici e sociali in cui l'uomo può incorrere. Un dramma, pertanto, che in quanto finalizzato all'educabilità del *civis*, era destinato a riscuotere altresì il gradimento del pubblico di Roma.

Ma il solo verso pervenuto dall'*Iphigenia* di Nevio, dove si auspica il favore del vento per uscire dal porto, pur consentendo la visualizzazione mentale di una vela che si allontana, non permette di avanzare alcuna ipotesi sulla tecnica drammaturgica e l'obbiettivo comunicativo che il poeta desiderava perseguire.

Il numero, invece, più cospicuo dei frammenti giunti dalle opere drammatiche di Quinto Ennio consente di focalizzare elementi interessanti ed utili a comprendere ideologia, concezioni filosofiche, contributi forniti dal poeta all'evoluzione del teatro tragico in Roma e, nella fattispecie, alla conoscenza della fase conclusiva del dramma interiore e giudiziario rappresentato mediante la *persona* di *Orestes*.

L'obbiettivo sotteso alla scelta di portare sulle scene di Roma questa *fabula* di epoca omerica, e già rivisitata in chiave critica dai tragici greci, era certamente in Ennio quello di richiamare l'attenzione del pubblico sulla positività del messaggio insito nella filosofia che permeava il teatro di Atene, ispirato ad un'ideologia profondamente etica dei rapporti tra consanguinei e rivolto a mettere in discussione non solo le conseguenze recate dalla cupidigia dei potenti, bensì le superstiziose credenze dell'immaginario collettivo sulla giustezza degli dèi pagani e sugli interventi divini tra i mortali, nonché sulla veridicità degli oracoli e degli indovini.

Il valore, pertanto, del contributo fornito dai poeti magno greci e in particolare da Ennio al teatro latino è di per sé comprensibile se commisurato al mutamento di mentalità che il poeta ha contribuito a determinare nella società romana, assecondando il programma di politica culturale promosso dai circoli dell'avanguardia intellettuale.

Il teatro, infatti, apriva – nell'oscuro periodo di radiazione dei filosofi dalla capitale di seguito ai decreti emanati tra il 173 e 154 – una via alla riflessione su interessanti elementi di filosofia morale, nonostante il misoneismo dei conservatori che, alieni dal cogliere la portata educativa delle opere modellate sui *plots* dei Greci, si fermavano a valutare la mera apparenza dell'azione scenica, senza recepire le lezioni di vita sottese a passioni e vendette.

Il poeta di *Rudiae*, invece, da profondo conoscitore della *Sacra Historia* di *Evhemerus*³⁸ e

³⁸ Cf. CONSOLI 2014, 96-97.

sostenitore della ricerca filosofica volta a promuovere il metodo conoscitivo fondato sulla *ratio*, riteneva efficace la rappresentazione delle vicende di *Orestes* legate alla saga degli Atridi, al fine di suscitare la riflessione del pubblico sulle atrocità provocate dalla superstiziosa credenza negli dèi e dal cedimento dell'animo alle passioni.

L'esiguità dei frammenti pervenuti impedisce di definire quanto fossero differenti e innovative le varianti apportate da Ennio nel rielaborare i *plots* dei modelli greci attinenti al dramma interiore di *Iphigenia* e di *Orestes*. Ma, un elemento attestante la sua capacità di innovarli, modificando alcuni aspetti formali e contenutistici si può evincere dall'attenzione che vi hanno posto i critici antichi, come Varrone (*de l. L. 7, 73-75*) il quale, nel ricercare e spiegare la derivazione - da *tenere* - del termine *temo/timone*, adottato da Ennio per indicare la costellazione del carro, riporta l'espressione proferita da Agamennone:

Quid noctis uidetur? - In altisono

Caeli clipeo temo superat

Stellas sublime<n>agens etiam

Atque etiam noctis iter

(*Iphigenia* 177-180 Ri.^{2/3} = 215-218 Va.² = 188-191 Joc. = 120Tra. = 83Ma.)

Cicerone a sua volta apprezzerà il contenuto dei frammenti più cospicui delle *Eumenides*, qui di seguito considerati; mentre Gellio (19,10,12) porrà in evidenza l'originalità del *chorus militum* sopra illustrato; e Nonio esaminerà le novità morfologiche e stilistiche contenute nei frammenti oggetto di questo lavoro.

Delle *Eumenides* in cui il poeta, rifacendosi all'omonimo dramma di Eschilo, rappresenta il mutamento delle Erinni da entità malevole in numi benevoli di seguito alla sentenza di assoluzione con la quale l'Areòpago, il tribunale di Atene tenuto a giudicare dei delitti di sangue, aveva prosciolto Oreste dall'imputazione di matricidio, non sono pervenuti molti frammenti³⁹. Risulta, però, interessante il fatto che Cicerone, paragonando nel *De oratore* (1, 199) la dimora di un giureconsulto ad una sede oracolare, ritenga degne di un saggio politico – interpellato da molti pur se ritirato dalla scena pubblica – le parole che Ennio avrebbe fatto proferire al dio Apollo nel processo di *Orestes*:

Unde sibi populi et reges consilium expetunt

Suarum rerum incerti, quos ego mea ope ex

Incertis certos compotesque consili

Dimitto, ut ne res temere tractent turbidas.

(*inc.* 350 -353Ri.^{2/3} =141-144Va.² =71Tra. = *inc.*146 Man.)

³⁹ Cf. RIBBECK 1962, 32; VAHLEN 1967, 141-144; JOCELYN 1969, 99-100; TRAGLIA 1986, 300-302; MANUWALD 2012, 124-129.

Cui chiedono consiglio persone e regnanti che,
 insicuri delle proprie decisioni, da incerti
 per mio tramite rendo certi e capaci di decidere,
 affinché non temano di trattare questioni confuse.

Ad una prima lettura questo frammento sembrerebbe richiamare le *Eumenides* (614-618) di Eschilo, ma ad una più attenta analisi consente di pensare ad un contesto dissimile rispetto a quello in cui il tragico greco faceva intervenire Apollo, invitato dai giudici a prendere la parola di seguito all'autodifesa di *Orestes*, che aveva attribuito il proprio gesto vendicativo al responso oracolare. Chiamato a rispondere di questo, Apollo sosteneva di non aver mai emesso un oracolo che non fosse ordinato dal sommo Zeus (618: ὁ μὴ κελεύσαι Ζεὺς Ὀλυμπίων πατῆρ.)

I frammenti pervenuti dall'opera di Ennio non permettono di intravedere se il poeta avesse dato più ampio spazio ad Apollo di quanto ne avesse avuto in Eschilo nel prendere la parola in tribunale per illustrare la natura e la funzione dei suoi oracoli. Ciò nonostante, risulta chiaro che sia Eschilo, sia Ennio rappresentano in chiave polemica la funzione svolta dall'oracolo nella vicenda.

In realtà, questo tipo di critica assume spesso il tono dell'irrisione, costituendo un *topos* nei confronti dell'arte divinatoria, come nelle espressioni che Ennio nell'*Iphigenia* lascia pronunciare ad Achille:

*'Astrologorum signa in caelo quaesit observat, Iouis
 Cúm capra aut nepta aut exoritur momen aliquod beluae.
 Quod est ante pedes, noenu spectant: caeli scrutantur plagas.
 (199-201 Ri.^{2/3} = 242-244Va.²=185-187Joc.=131Tra.= 82Man.)*

Cerca, scruta in cielo i segni degli astrologi, di Giove
 Allorché spunta la stella dell'Auriga, lo scorpione, qualche costellazione.
 Nessuno osserva ciò che è in terra: esplorano le celesti plaghe.

Evidente che nella concezione degli autori la fede nella divinazione ed il rispetto dei precetti oracolari era un costume dettato dalla *superstitio*, e su cui era necessario richiamare l'attenzione del pubblico per le deleterie conseguenze che tale credenza causava sotto il profilo socio-antropologico.

La scelta, pertanto, di intitolare *Eumenides* un'opera incentrata sulla discolpa di un matricida è significativa dell'accento volutamente posto da Eschilo ed ancora da Ennio sulla contraddittorietà implicita nella stessa concezione delle Erinni, ovvero pseudo divinità e astrazione dell'*angor conscientiae*, che – *mutatis mutandis* – si trasformavano in *Eumenides*, convertendo il *plot* in dramma a lieto fine.

Una lettura, pertanto, in chiave critica, e svolta sotto il profilo non solo estetico, bensì etico,

psicologico ed antropologico di tale mutamento delle *Erinni* in *Eumenides* – genialmente rappresentato sulla scena – rivela, al di là del valore emblematico insito nella purificazione di *Orestes*, un duplice intento drammaturgico: far comprendere agli spettatori quanto fossero irrazionali le credenze negli dèi ed indicare contestualmente nella *ratio* il principio fondamentale cui ispirare comportamenti individuali e giustizia umana.

Con la *performance* della *persona* di un mitico ultore si mirava altresì a rappresentare il drammatico percorso psicologico che vive il reo di un *crimen homicidii* dagli effetti devastanti quale è il matricidio.

Era giustamente imputabile *Orestes*, ma lo era per una colpa – la vendetta nei confronti della madre – che di per sé non avrebbe scelto di commettere⁴⁰, né avrebbe compiuto se non lo avesse indotto il *naufragium* morale del proprio casato. A richiedere la sua vendetta era il costume ed il senso della dignità peculiare di una società molto antica e politeista, caratterizzata dalla soggezione alle divinità e da una concezione dell'onore che ammetteva il *tàlio*, ovvero la ricordata *lex talionis*. Questa, infatti, consentiva di potersi rivalere di un misfatto in modo analogo, come si evince da un *frustulum* delle *Eumenides*:

Nisi patrem matérno sanguine éxanclando ulciscerem
(134 Ri.^{2/3} = 147 Va.² = 144 Ioc.=70 Tra.= 52 Man.).

Se non vendicassi mio padre, versando il sangue di mia madre.

Tale sistema era considerato naturale e rispondente ad un saggio comportamento, fondato altresì sulla capacità di sapere opportunamente 'tacere' e 'parlare', come richiamato dalla stessa *persona* di *Orestes* in due versi conservati da Nonio 761 L (= - M) per l'uso della forma *opino* al posto di *opinor*:

[*Ita*] *sápere opino esse óptimum, ut pro uíribus*
Tacére ac fabulári tute nóueris
(132-133 Ri.^{2/3} = 145-146 Va.² = 146-147 Joc.= 69 Tra. = 54 Man.)

[Così] ritengo ottimo sapere, come innanzi agli adulti
avrà sicuramente imparato a tacere e a conversare

Malgrado si tratti di frammenti, è possibile intravedere l'attenzione con la quale Ennio ha osservato il sistema antropologico dell'epoca di *Orestes*, per lumeggiarne la psicologia e

⁴⁰ Sulla problematica riguardante le motivazioni di Oreste a compiere il matricidio cf. BATTEZZATO, 2016, 2-19, che – con riferimento alla teoria avanzata in particolare da Snell ed inoltre da Lesky, Dodds, Lebeck – sviluppa un distinguo tra ragioni normative, esplicative (oracolo) e motivanti, pervenendo alla plausibile conclusione che: «La posizione di Oreste è moralmente e retoricamente molto difficile. Egli presenta se stesso come conscio di una scelta. La sua riluttanza è espressa implicitamente tramite quello che egli dice e quello che egli non dice».

rappresentarne il drammatico percorso interiore che lo indurrà al rimorso e alla purificazione, episodi significativamente rispecchiati nelle pitture vascolari, tra cui quelle del cratere di Lentini, nonché di *Rudiae*⁴¹.

La coscienza, giudice primario del matricida, cesserà di rimordergli soltanto dopo l'assoluzione dell'Areòpago, che placherà il suo lacerante senso di colpa e muterà in entità benevole le *furie* interiori che lo avevano sospinto alle soglie della pazzia. Un mutamento, questo, profondamente significativo dei benefici effetti che vengono a determinarsi nell'animo umano quando il rimorso viene rimosso da una valutazione esterna delle colpe e fondata giuridicamente sul diritto positivo e naturale.

Non sarebbe, pertanto, erroneo pensare che con la rappresentazione del dramma *Eumenides* si intendesse fornire una risposta plausibile ad un complesso problema non solo di carattere etico e giuridico, bensì psicologico, quale era nella fattispecie il giudizio su un matricidio. La sentenza di assoluzione di *Orestes* con il diretto coinvolgimento sulla scena della divinità oracolare non poteva che riscuotere il gradimento del pubblico romano propenso per sua natura ad apprezzare non solo le situazioni giudiziarie e forensi, bensì il concomitante rifiorire della natura in consonanza con la rinascita interiore dell'ex imputato, come rilevabile da un altro passo restituito da Cicerone (*Tusc.* 1, 69)⁴² e da Vahlen attribuito⁴³ alle *Eumenides* di Ennio:

*Caelúm nitescere, árbores frondéscere,
Vités laetificae pámpinis pubéscere,
Ramí bacarum ubértate incurvouíscere,
Segetés largiri frúges, florere ómnia,
Fontés scatere, herbis práta convestírrier.
(inc. inc.133-137 Ri.^{2/3} = 151-155 Va.² = 75 Tra.)*

Il cielo risplende, gli alberi rinverdiscono
le fertili viti generano pampini,
i rami s'incurvano di bacche ubertose,
le messi donano spighe, tutto fiorisce,
le fonti erompono, i prati si coprono di erbetta.

⁴¹ Cf. rispettivamente, per il cratere di Lentini, GERMANÀ 2017, 1-28; per il cratere apulo di *Rudiae*, CONSOLI 2021, 131-133; e per le attestazioni riguardanti il mito di Oreste in Occidente cf. INTRIERI 2008, 353-384, dove la studiosa – facendo riferimento allo Pseudo-Probo e a due *excerpta*, uno di Catone, l'altro di Varrone il cui nucleo fondamentale è la purificazione di Oreste *iuxta Rhegium* – ritiene (356) «la tradizione relativa a Oreste funzionale al recupero delle origini del culto tributato ad Artemide/Diana sul versante siciliano dello stretto».

⁴² Cf. MARINONE 2005, 514, n.3.

⁴³ Contrastante, invece, il parere di JOCELYN 1969, 285: “Vahlen printed themas part of the Latin *Eumenides*. Even if the verbal parallelism were less superficial than it is this would be a rash proceeding. Furthermore, as I have argued above, there is no certainty that Ennius retained the final scene of Aeschylus' play.” Da Jocelyn, però, dissente TRAGLIA 1986, 54 n. 1 e 302-303 n. 87, che nella scia di HERMANN 1852, 576-647, lo attribuisce alle *Eumenides* di Ennio, esaltando la singolare poesia del passo.

Poesia e stile di questo frammento hanno indotto Vahlen e Traglia⁴⁴ a porre un confronto con le *Eumenides* di Eschilo (894-926). Ma l'analisi del passo eschileo non consente di rilevare elementi tanto simili da poter giustificare un parallelo certo e di carattere estetico tra i due poeti.

In Ennio il bozzetto della natura che rifiorisce è concentrato in un frammento di appena cinque versi; in Eschilo, invece, alcuni sparsi richiami alla natura – ma in una situazione poetica per nulla paragonabile al quadretto tratteggiato da Ennio – sono ravvisabili nelle parole che Atena rivolge al Coro, in particolare 904-906:

καὶ ταῦτα γῆθεν ἔκ τε ποντίας δρόσου
ἐξ οὐρανοῦ τε, κἀνέμων ἀήματα
εὐηλίως πνέοντ' ἐπιστείχειν χθόνα

e questo dalla terra, dalla brezza marina
nonché dal cielo, e che le folate dei venti
tocchino con un limpido sole la regione.

Risulta ancora vistosamente differente dall'immagine del 'cielo risplendente' creata da Ennio un altro riferimento al bagliore del sole reperibile nell'auspicio che il Coro rivolge ad Atena, 921-926:

ἄ τ' ἐγὼ κατεύχομαι
θεσπίσασα πρηνεμένῳς
ἐπισσύτους βίου τύχας ὀνησίμους
γαίας ἐξαμβροῦσαι
φαιδρὸν αἰίου σέλας

Con fausti vaticini prego per questa terra
che il bagliore splendente del sole
con fertili stimoli
generi dal suolo
ricchi beni vitali.

La differenza che intercorre tra la poesia di questi versi e quella che invece pervade il frammento attribuito ad Ennio risulta evidente. Ma l'esiguità del passo non consente di ricostruire il preciso contesto in cui era inserito e non permette neppure di sviluppare un parallelo oggettivamente attendibile con il modello greco.

Si può soltanto ipotizzare che nell'immagine della natura rifiorente si sia voluta rispecchiare

⁴⁴ Cf. VAHLEN 1967, 144, n. *ad loc.*; TRAGLIA 1986, 303, n. 87.

la rinascita dell'animo di *Orestes*, la *persona* teatrale che con le sue disavventure, i suoi tormenti ed il riscatto concessogli dalle leggi umane e divine, era la più adatta a scuotere in profondità l'animo del pubblico romano, destarne la riflessione e favorire l'ammirazione della *Graeca fabula* per il suo intrinseco valore etico e spessore giuridico.

L'insieme di questi elementi ed il fatto che tra i titoli della produzione tragica di Ennio non risulti quello di un dramma dedicato – come in Eschilo – in modo specifico ad Agamennone, induce a considerare con cautela, se non ad escludere, una sua totale e passiva dipendenza dai modelli greci. Risulta però evidente l'attenzione e lo studio dedicato da Ennio all'*iniuria* che ha dato origine alla saga degli Atridi, cui infatti rimanda la sua ultima tragedia, il *Thyestes*.

Di questa sono pervenuti ad opera di Nonio, di Cicerone e di Festo venticinque versi che consentono di risalire alla trama incentrata sulla vendetta di Atreo, re di Micene, il quale, per rivalersi dell'oltraggio recatogli dal fratello *Thyestes*, che gli aveva insidiato la moglie, lo invita a cena imbandendogli le membra dei figli⁴⁵. A questa vicenda aveva fatto seguito una tale sfilza di oltraggi e vendette familiari da capovolgere l'esistenza dei figli legittimi di Agamennone e nella fattispecie di *Orestes*.

A tale saga, fondata sulla credenza nell'oracolo, sulla giustezza del *tàlio* e sull'ineludibilità del fato si è a sua volta ispirato Marco Pacuvio, che ha fatto riferimento al naufragio esistenziale ed interiore di *Orestes* nella tragedia *Chryses*, di cui ad opera di Gellio, Nonio, Festo, Prisciano, Varrone, Cicerone, sono giunti in frammenti cinquanta versi.

Nel più cospicuo di questi, conservato nella *Rhetorica ad Herennium* (2, 23, 36), è rappresentata un'immaginata diatriba filosofica sulla *Fortuna*⁴⁶, la cui mutevolezza e imprevedibilità sconvolgerebbe i destini umani, come accaduto ad *Orestes*, al quale Pacuvio fa riferimento (114-115): *Modo fuit rex factus mendicus modo naufragio* (XIV 114 Ri.-Kl. = X 114 D'A. = inc. 262,10 Schi. = XIX 128 Art.).

Il drammaturgo allude ovviamente al fatto che l'erede del re Agamennone abbia dovuto assumere l'apparenza di un mendico per vendicarsi di Egisto e mettersi in mare, per esortazione dell'oracolo, alla ricerca del simulacro di Artemide al fine di allontanare il senso di colpa – simboleggiato dalle Erinni – e purificarsi del matricidio commesso.

5. La problematicità del *Dulorestes*

Il travestimento di *Orestes* in vesti di *servus* mendico e il compimento della vendetta contro Egisto e Clitennestra costituiscono il *plot* del *Dulorestes*, di cui rispetto alle altre opere di

⁴⁵ Lo stesso motivo verrà elaborato e rappresentato da Lucio Accio nella tragedia *Atrous*, per essere poi nuovamente trattato da Seneca nel *Thyestes*. Sull'iterato topos dell'assassinio a banchetto cf. PETRONE 1996, 79-84, dove la studiosa nell'esaminare il racconto della morte di Britannico in Tacito (*Ann.* 13,16) rileva (79) nello storico la reminiscenza del *Tieste* senecano: *Venenum in auro bibitur*.

⁴⁶ CONSOLI 2016, 85-92; 2019, 154-159.

Pacuvio è pervenuto il maggior numero di frammenti (32) e circa quaranta versi, conservati in gran parte da Nonio.

Fino alla prima metà dell'800 la critica⁴⁷ riteneva il *Dulorestes* un dramma sviluppato sul modello dell'*Iphigenia in Tauride* di Euripide. Ma questa tesi è stata confutata da O. Jahn⁴⁸ e condivisa dalla critica successiva⁴⁹, secondo cui nel dramma risulta invece sviluppato l'episodio della vendetta compiuta da Oreste in veste mimetica.

M. Valsa⁵⁰, nel segnalare la difficoltà di 'farsi un'idea' di quello che poteva essere l'argomento di questa tragedia dal titolo singolare, e nel porre altresì il problema se fosse Δουλορέστης/*Dulorestes* o piuttosto Δολορέστες/*Dolorestes*, ha precisato che non esiste – in base alle sue conoscenze – alcun testo greco con nessuno dei due titoli: «Il y a bien lieu de croire qu'il s'agit de fabrication latine; d'ailleurs aussi bien l'un et l'autre répugnent aux règles de la grammaire grecque, en ce qui concerne la formation de composés».

Ai fini, però, della ricostruzione e comprensione del *plot* sarebbe interessante risalire a quale dei due termini greci, se a δούλος (servo), oppure a δόλος (inganno), abbia realmente pensato Pacuvio e per quale motivo. Benché il titolo *Dulorestes* sia ormai accettato concordemente⁵¹, non è da escludere che il drammaturgo pensasse al valore semantico di entrambi i prefissi, connotativi non del nome *Orestes*, ma piuttosto della duplice azione rappresentata dalla *persona* con il suo nome: il travestimento e l'inganno.

Il personaggio, infatti, doveva necessariamente presentarsi sulla scena – come indicato dal greco *doûlos* – in abiti servili, ma per tessere un inganno, il *dólos* fattore dominante della trama. Naturale, quindi, che rapportato alle norme della morfologia greca il titolo, che fosse *Dulorestes* o *Dolorestes*, sia comunque apparso singolare al Valsa, e tanto più in quanto inesistente nella produzione teatrale di lingua greca.

Tuttavia, il fatto che con il titolo *Dulorestes* sia stato conservato il maggior numero di frammenti dell'intera produzione pacuviana, e non solo in Nonio⁵², bensì in Prisciano⁵³ e Festo⁵⁴, consente di pensare che nella scelta definitiva del titolo il drammaturgo abbia volutamente traslitterato il termine greco *doûlos* in quanto sintesi del *plot* articolato in tre *steps*:

⁴⁷ Cf. STIEGLITZ 1826, 35-65.

⁴⁸ JAHN 1867, 229-233.

⁴⁹ Cf. FALCONE 2008, 53: «C'è ormai accordo tra gli studiosi nel considerare soggetto della tragedia il ritorno di Oreste e la sua vendetta ai danni di Clitennestra ed Egisto».

⁵⁰ VALSA 1957, 22-25.

⁵¹ Come ribadito dalla FALCONE 2014, 282-289.

⁵² Cf. 787 L (490,10 M); 811 L (504,30 M); 839 L (522,2 M); 798 L (497, 4 M); 181 (125,36 M); 354 L (237,11M); 270 L (184,3 M); 236 L (160,11 M); 263 L (179,11 M); 685 L (423,27 M); 199 L (137,5 M); 20 L (13,11 M); 128 L (90,5 M); 213 L (146,16 M); 159 L (111,7 M); 266 L (181,20 M); 558 L (352,2 M); 401 L (262,31 M); 563 L (355,3 M); 766 L (477,27 M); 821 L (510,20 M); 789 L (491,23 M); 56 L (38,29 M); 452 L (292,30 M); 11 L (6,21 M); 478 L (307,9 M); 768 L (479,10 M); 165 L (115,1 M); 543 L (343,11 M); 178 L (123,29 M); 397 L (260, 2 M); 540 L (341,53 M); 34 L (23,9 M).

⁵³ Cf. GL II, 182 K.

⁵⁴ Cf. 444 L.

il travestimento da mendico⁵⁵, l'intrufolamento nel palazzo paterno, il compimento della vendetta. Evidentemente nello schema dianoetico di Pacuvio questi passaggi erano finalizzati a creare *suspense* ed è probabile che costituissero tre atti di grande impatto scenico e coinvolgimento empatico degli spettatori, la cui attenzione doveva essere tenuta alta e sospesa fino al compimento della vendetta.

Si può, pertanto, affermare che è proprio nell'eccentricità del titolo, *Dulorestes*, e nella mancanza di un corrispettivo greco l'indiscutibile prova dell'originalità di Pacuvio nell'aver sviluppato e portato in scena l'episodio del travestimento e dell'inganno ordito da *Orestes* nei confronti della madre Clitennestra e del suo drudo Egisto⁵⁶, per vendicare il loro duplice *crimen* nei confronti di Agamennone.

L'originalità del *Dulorestes* è altresì confermata dall'espressa constatazione di G. D'Anna⁵⁷, secondo cui Pacuvio non avrebbe tratto ispirazione da nessuna delle opere composte dai grandi tragici attici e neppure da quelle di Carcino, Teodette e Timesiteo incentrate – come segnalato nella *Suda* – sui personaggi di *Orestes* e *Pylades*.

L'ipotesi, invece, di Valsa⁵⁸, secondo cui la vicenda rappresentata nel *Dulorestes* fosse immediatamente antecedente a quella del *Chryses* è stata respinta da D'Anna in base all'analisi dei tre frammenti sui quali si era fondato Jahn per confutare l'opinione che il *Dulorestes* fosse una rielaborazione dell'*Iphigenia in Tauride*. D'Anna, infatti, richiama l'attenzione su alcuni elementi che, a suo parere, risulterebbero chiarificatori di questi frammenti. Il primo, che la vendetta fosse ancora da compiersi, come rilevabile dal fr. XI 161 D'A. = XVIII Ri.-Kl. = 97 Schi. = XII Art.: *utinam nunc matrescam ingenio ut meum patrem ulcisci queam* – possa io ora diventare nell'indole simile a mia madre per poter vendicare mio padre!⁵⁹. Il secondo, che a favore di Egisto sarebbe stato sobillato il popolo, come evidente nel fr. XIII 163-164 D'A.= XIX Ri.-Kl. = 100 Schi. = XIII Art.: *extemplo Aegisthi fidem / nuncupantes conciebunt populum* – subito, facendo appello alla fedeltà verso Egisto, solleveranno il popolo. Terzo, che mancasse nelle opere dei

⁵⁵ Elemento che – come ricordato peraltro dalla FALCONE 2008, 56 – risale al paradigma omerico del 'ritorno'. Richiama, infatti, il mutamento di sembianze e di abito compiuto dalla dea Athena in Ulisse (*Od.* 13, 504-518) al fine di facilitarli l'ingresso in incognito nella sua dimora in Itaca, per non essere riconosciuto dai Proci e potersi vendicare della loro oltracotanza. È tuttora straordinaria l'incisiva interpretazione resa da Ippolito Pindemonte: *Disse Minerva, e della sua potente / Verga l'eroe toccò. S'inaridisce / La molle cute, e si rincrespa; rari / Spuntano e bianchi su la testa i crini;/ Tutta d'un vecchio la persona ei prende, / Rotto dagli anni, e stanco; e foschi, estinti / Son gli occhi, in che un divin foco brillava. / Tunica trista, e mala cappa in dosso / L'amica dea cacciògli, ambo squarciate, / Discolorate, affumicate e sozze:/ Sopra gli vestí ancor di ratto cervo / Un gran cuoio spelato, e nella destra / Pose bastone; ed una vil bisaccia, / Che in più luoghi s'apria, per una torta / Coreggia antica agli òmeri sospese.*

⁵⁶ La complicità di Egisto nell'uxoricidio voluto da Clitennestra era aggravata dal fatto che, essendo figlio di Tieste, era altresì cugino diretto di Agamennone, figlio di Atreo. E quest'elemento non poteva che confluire in quella concatenazione di causa-effetto rimasta incisa nella memoria collettiva come 'saga degli *Atridi*'.

⁵⁷ D'ANNA 1967, 85-88.

⁵⁸ Cf. VALSA 1957, 18, n. 43.

⁵⁹ A proposito del quale la FALCONE (2014, 285) rileva ovviamente che «il personaggio si augura d'incarnare l'*ingenium* materno al fine di vendicare il padre».

grandi tragediografi attici il riferimento al personaggio di Eace⁶⁰, fr. XXV 179-180 D'A. = XVII Ri.-Kl. = 105 Schi. = XXIII Art.: *ni me calvitur suspicio, / hoc est illud quod fore occulte Oeax praedixit* – Se non m'inganna il sospetto, ciò è quanto Eace occultamente predisse che sarebbe avvenuto.

Sono, però, questi elementi a rendere verosimile la tesi di Valsa, escluso che – di concerto con Jahn e tutta la critica posteriore – il *Dulorestes* sia stato un dramma modellato sull'*Iphigenia in Tauride* di Euripide.

Di conseguenza è importante poter stabilire se la rappresentazione della vendetta compiuta da Oreste – mediante l'espedito del travestimento e dell'inganno – sia da ritenersi precedente, come ipotizza Valsa, o posteriore, come invece asserisce D'Anna, a quella del *Chryses*.

A favore dell'ipotesi di Valsa concorre *in primis* il fatto che il drammaturgo, a conclusione della diatriba sulla *Fortuna* messa in scena nel *Chryses*, apporti – come effetto dei rovesci imputabili al capriccio della dea – l'esempio di Oreste usando la connotazione di *mendicus* in antitesi a quella di *rex*. Va altresì considerato che l'episodio della vendetta compiuta da Oreste in veste servile e il suo *naufragium*, metafora dello squilibrio psicologico conseguente al matricidio, trovano conferma nella sequenza⁶¹ dei fatti raccontati da Igino. Lo stratagemma, infatti, del travestimento⁶² cui si è ispirato Pacuvio per il *Dulorestes*, precede non solo la vicenda esposta nella *fabula* intitolata *Iphigenia Taurica*, bensì quella narrata nel *Chryses*.

⁶⁰ In realtà soltanto dai racconti di Igino è possibile risalire alla figura di Eace che, per vendicare l'affronto subito da suo fratello Palamede, informa artatamente Clitennestra dell'arrivo di Agamennone con la prigioniera Cassandra sua concubina. Cf. *fab.117: Clytaemnestra Tyndarei filia Agamemnonis uxor cum audisset ob Oeace Palamedis fratre Cassandram sibi paelicem adduci, quod ementitus est ut fratris iniurias exsequeretur, tunc Clytaemnestra cum Aegistho filio Thiestis cepit consilium, ut Agamemnonem et Cassandram interficeret, quem sacrificantem securi cum Cassandram interficerunt. At Electra Agamemnonis filia Orestem fratrem infantem sustulit, quem demandavit in Phocide Strophio, cui fuit Astyochea Agamemnonis soror nupta*, «Clitennestra, figlia di Tindaro e consorte di Agamennone, allorquando venne a sapere – a dire menzognero di Eace inteso a vendicare l'oltraggio di suo fratello Palamede – che veniva condotta presso di sé la concubina Cassandra si consigliò subito con Egisto allo scopo di uccidere Cassandra e Agamennone, che poi colpirono a morte mentre sacrificava con Cassandra. Allora Elettra, figlia di Agamennone, mise in salvo il fratellino, mandandolo nella Focide presso Strofio, sposato con Astiochea, sorella di Agamennone».

⁶¹ CONSOLI 2019, 159-166.

⁶² Cui Igino allude con il termine *hospes*, sinonimo di *peregrinus*, nella *fab. 119: Orestes Agamemnonis et Clytaemnestrae filius postquam in puberem aetatem venit, studebat patris sui mortem exsequi; itaque consilium capit cum Pylade et Mycenae venit ad matrem Clytaemnestram dicitque se Aeolium hospitem esse nuntiatque Orestem esse mortuum, quem Aegisthus populo necandum demandaverat. Nec multo post Pylades Strophii filius ad Clytaemnestram venit urnamque secum affert dicitque ossa Orestis condita esse; quo Aegisthus laetabundus hospitio recepit. Qui occasione capta Orestes cum Pylade noctu Clytaemnestram matrem et Aegisthum interficiunt. Quem Tyndareus cum accusaret, Oresti a Mycenensibus fuga data est propter patrem; quem postea furiae matris exagitarunt*, «Oreste, figlio di Agamennone e Clitennestra, una volta raggiunta la pubertà cercava il modo di vendicare la morte di suo padre; così si accorda con Pilade e va a Micene dalla madre Clitennestra, le dice di essere un forestiero venuto dall'Eolia e le annuncia la morte di Oreste, che Egisto aveva sollecitato il popolo a uccidere. Non molto dopo, presso Clitennestra arriva Pilade, figlio di Strofio, portando con sé un'urna e dicendo che lì erano raccolte le ossa di Oreste; Egisto soddisfatto concede l'ospitalità a entrambi. Sfruttando la circostanza, Oreste insieme a Pilade uccide nottetempo Egisto e la madre Clitennestra. E quando Tindaro lo citò in giudizio, gli abitanti di Micene fecero fuggire Oreste per riguardo a suo padre, ma in seguito lo perseguirono le Furie della madre».

Di conseguenza si svolgeranno in un periodo cronologicamente successivo all'azione del travestimento, della vendetta e della fuga, richiamata nella *fabula* 119, sia l'incontro, descritto nella *fabula* 120, con *Iphigenia* nella regione *Taurica*⁶³, dove Oreste giungerà su indicazione dell'oracolo, sia il riconoscimento, narrato nella *fabula* 121, del fratellastro, *Cryses*⁶⁴, generato da Agamennone con la prigioniera Criseide.

La successione cronologica degli episodi qui rilevata induce a ritenere più cogenti e consoni alla tesi di Valsa i frammenti che D'Anna ha, invece, richiamato per respingerla, sostenendo⁶⁵

⁶³ Cf. Hyg. *fab.* 120: *Iphigenia Taurica: Orestem furiae cum exagitant, Delphos sciscitatum est profectus, quis tandem modus esset aerumnarum. Responsum est, ut in terram Taurinam ad regem Thoantem patrem Hypsipyles iret indeque de templo Dianae signum Argos afferret; tunc finem fore malorum. Sorte audita cum Pylade Strophii filio sodale suo navem conscendit celeriterque ad Tauricos fines deveniunt, quorum fuit institutum ut qui intra fines eorum hospes venisset templo Dianae immolaretur. Ubi Orestes et Pylades cum in spelunca se tutarentur et occasionem captarent, a pastoribus deprehensi ad regem Thoantem sunt deducti. Quos Thoas suo more victos in templum Dianae ut immolarentur duci iussit, ubi Iphigenia Orestis soror fuit sacerdos; eosque ex signis atque argumentis qui essent, quid venissent, postquam rescit, abiectis ministeriis ipsa coepit signum Dianae avellere. Quo rex cum intervenisset et rogaret cur id faceret, illa ementita est dicitque eos sceleratos signum contaminasse; quod impii et scelerati homines in templum essent adducti, signum expiandum ad mare ferri oportere et iubere eum interdicere civibus ne quis eorum extra urbem exiret. Rex sacerdoti dicto audiens fuit; occasione Iphigenia nocte signo sublato cum fratre Oreste et Pylade in navem ascendit ventoque secundo, ad insulam Zminthem ad Chrysem sacerdotem Apollinis delati sunt, «Poiché le furie lo esagitavano, Oreste parti per Delfi al fine di sapere quale fosse il rimedio dei suoi mali. Gli fu risposto di recarsi nella Tauride presso il re Toante, padre di Ipsipile e dal tempio di là portare ad Argo la statua di Diana; solo allora sarebbero cessati i suoi tormenti. Appreso il responso, Oreste s'imbarcò con l'amico Pilade, figlio di Strofio, e celermente raggiunsero la Tauride, dove vigeva la norma secondo cui i forestieri entrati nel territorio fossero immolati nel tempio di Diana. Allorché Oreste e Pilade colsero il momento per nascondersi in una spelunca, vennero presi dai pastori e condotti al cospetto di Toante. Questo, come suo costume, ordinò di legarli e immolarli nel tempio di Diana, dove era sacerdotessa Ifigenia, sorella di Oreste; questa, appreso dai segni di riconoscimento chi fossero e perché venissero, trascurati i doveri sacerdotali, cominciò ella stessa a divellere la statua di Diana. Intervenuto il re e chiesto perché lo facesse, lei mentendo disse che quei scellerati avevano contaminato la statua; poiché uomini empì e scellerati erano stati condotti nel tempio, era necessario portare la statua fino al mare per purificarla e che il re desse ordine ai concittadini, affinché nessuno uscisse fuori dalle mura. Il re accondiscese al consiglio della sacerdotessa; Ifigenia, colta l'occasione, sottratta la statua, s'imbarcò con il fratello Oreste e Pilade sulla nave e dal vento favorevole furono sospinti verso l'isola di Smirne presso il sacerdote Crise».*

⁶⁴ Cf. Hyg. *fab.* 121: *Chryses: Agamemnon cum ad Troiam iret, Achilles in Moesiam venit et Chryseidam Apollinis sacerdotis filiam adduxit eamque Agamemnoni dedit in coniugium; quodcum Cryses ad Agamemnonem deprecandum venisset ut sibi filiam suam redderet, non impetravit. Ob id Apollo exercitum eius partim fame <partim peste>prope totum consumpsit, itaque Agamemnon Chryseida gravidam sacerdoti remisit, quae cum diceret se ab eo intactam esse, suo tempore peperit Chrysen iuniorum et dixit se ab Apolline concepisse. Postea Chryses Thoanti eos cum reddere vellet, Chryses audiit senior Agamemnonis Iphigeniam et Orestem filios esse; ? qui Chrysi filio suo quid veri esset patefecit, eos fratres esse et Chrysen Agamemnonis filium esse. Tum Chryses re cognita cum Oreste fratre Thoantem interfecit et inde Mycenae cum signo Dianae incolumes pervenerunt, «Quando Agamennone andò a Troia, Achille venne nella Mesia, prese Criseide, figlia del sacerdote di Apollo, e la diede in connubio ad Agamennone; allorché Crise si recò da Agamennone per pregarlo di restituirla, non l'ottenne. Per questo motivo Apollo decimò quasi il suo intero esercito, parte con la fame, parte con la peste, cosicché Agamennone restituì al sacerdote Criseide gravida, la quale benché dicesse di non essere stata toccata da lui, a suo tempo partorì Crise junior e disse che era stato concepito da Apollo. Successivamente, quando Crise junior voleva restituire Oreste ed Ifigenia a Toante, Crise senior venne a conoscenza che questi erano figli di Agamennone. Saputo ciò, Crise junior uccise con l'aiuto del fratello Oreste il re Toante e quindi giunsero incolumi a Micene con la statua di Diana».*

⁶⁵ Cf. D'ANNA 1967, 161-163.

che la prosecuzione delle vicende narrate nel *Dulorestes* fosse rappresentata in un dramma, intitolato *Orestes*.

Malgrado non sia pervenuto alcun frammento con tale titolo, generalmente non si dubita dell'esistenza di quest'opera⁶⁶, di cui si è voluto fornire una ricostruzione⁶⁷. In realtà, D'Anna ha pensato alla sua esistenza, fondandosi in primo luogo su una generica testimonianza di Diomede (GL I, 490 K: *togata praetextata a tragoedia differt quod in tragoedia heroes inducuntur, ut Pacuvius tragoedias nominibus heroicis scripsit, Orestem Chrysen et his similia*), dove peraltro non si escludono altre *similia* rappresentazioni, come nella fattispecie potrebbe essere il *Dulorestes*. Lo studioso si è inoltre basato su un passo di Virgilio (*Aen.* 4, 469-473: *Eumenidum veluti demens videt agmina Pentheus / et solem geminum et duplices se ostendere Thebas / aut Agamemnonius scaenis agitatus Orestes, / armatam facibus matrem et serpentibus atris / cum fugit ultricesque sedent in limine Dirae*), il cui contenuto rimanderebbe piuttosto alle *Eumenidi* di Ennio. Infine, D'Anna ha richiamato il commento di Servio (*in Aen.* 4, 473: *a Pacuvio Orestes inducitur Pyladis admonitu propter vitandas Furias ingressus Apollinis templum, unde cum vellet exire invadebatur a Furiis; inde ergo est: «sedent in limine Dirae»*), dove un primo riferimento è alla persona di *Orestes*, ma non ad un dramma dal titolo omonimo; e l'altro è alle *furie* che lo invadono per la vendetta compiuta. Nulla, pertanto, impedisce che questi riferimenti siano riconducibili ad un'opera intitolata *Dulorestes* piuttosto che *Orestes*, cui non rimanda alcun preciso frammento.

Va inoltre osservato che se il drammaturgo avesse intitolato una sua opera *Orestes*, avrebbe palesemente indicato il modello dell'omonima tragedia euripidea dalla quale si è invece studiamente discostato, preferendo incentrare il *plot* sull'episodio – cui corrisponde il titolo *Dulorestes* – del travestimento da *hospes*, attestato nella *fabula* 119 di Igino.

L'effetto scenico del travestimento rientrava nello schema creativo di Pacuvio, poiché *Orestes*, messo in salvo ancora *puer* al momento dell'assassinio del padre, da adulto non sarebbe stato facilmente riconoscibile alla madre. Al successo teatrale dello stratagemma avrebbe altresì contribuito il riferimento alla notizia diffusa falsamente a Micene⁶⁸ che *Orestes*

⁶⁶ Come ricordato, con riferimento a D'Anna, dalla FALCONE 2008, 47.

⁶⁷ Cf. DEGIOVANNI 2011, 256-284, che ha sviluppato un'ipotesi di ricostruzione dell'*Orestes* di Pacuvio mediante l'esame delle *Eumenides* di Eschilo, i frammenti dell'omonima opera di Ennio, tenendo da conto (259 n.13) le utili considerazioni di ZIMMERMANN (2000, 277-284), nonché alcuni elementi desunti (vd. 259; 265-267; 281-283) dall'*Orestes* di Euripide, il commento di Servio a Virgilio, gli *scholia Danielis*, ed ancora Stazio, Lattanzio, ed il Myth. Vat. 2, 193. La studiosa, però, si manifesta dubitosa riguardo alla sua stessa ipotesi di ricostruzione nel considerare (271) «probabile che le informazioni presenti in Lattanzio – ma non nella nota di Servio e dello scolio danielino – si riferiscano a quella tragedia di Pacuvio, cui noi attraverso Diomede, diamo il titolo di *Orestes*».

⁶⁸ Come attestato in Hyg. *fab.* 122: *Aletes: Ad Electram, Agamemnonis et Clytaemnestrae filiam, sororem Orestis, nuntius falsus venit fratrem cum Pylade in Tauricis Dianae esse immolatos. Id Aletes Aegisthi filius cum rescisset ex Atridarum genere neminem superesse, regnum Mycenis obtinere coepit. At Electra de fratris nece Delphos sciscitatum est profecta quo cum venisset, eodem die Iphigenia cum Oreste venit eo. Idem nuntius qui de Oreste dixerat, dixit Iphigeniam fratris interfetricem esse. Electra ubi audivit id, truncum ardentem ex ara sustulit voluitque inscia sorori Iphigeniae oculos eruere, nisi Orestes intervenisset. Cognitione itaque facta Mycenae venerunt et Aleten Aegisthi filium Orestes interfecit et Erigonam ex Clytaemnestra et Aegistho natam voluit interficere, sed Diana eam rapuit et in terram Atticam sacerdotem fecit. Orestes autem Neoptolemo interfecto Hermionem Menelai et Helenae filiam adductam coniugem duxit; Pylades autem Electram*

e *Pylades*, giunti nella Tauride, erano stati immolati a Diana. Era proprio questo l'elemento a sorpresa e quindi di snodo della trama messa in scena da Pacuvio.

L'annuncio, infatti, dell'avvenuta morte avrebbe facilitato il piano vendicativo di *Orestes* conclusosi con il matricidio, in conseguenza del quale l'oracolo l'avrebbe indotto a rimettersi in mare verso la Tauride per poi tornare nuovamente a Micene, dove si sarebbe ricongiunto ad *Hermiona*, sua *desponsa* sottrattagli da Neottolemo. Quest'ultimo episodio è stato sviluppato da Pacuvio nel dramma *Hermiona*, di cui, con la precisa indicazione del titolo e dell'autore, sono pervenuti 24 frammenti⁶⁹, per la maggior parte (19) conservati da Nonio e tramandati alcuni da più fonti: Cicerone, Diomede, Festo, Servio, Varrone.

Il ruolo che la *persona* di *Orestes* avrebbe svolto in questo *plot* è ricostruibile in base all'ultima parte della favola *Aletes*, all'*Orestes* di Euripide ed ancora all'*Heroides* 8 di Ovidio, nonché all'*Orestis tragoedia*, l'epillio che l'autore tardo antico Draconzio ha incentrato sul dramma interiore e penale vissuto dall'erede di Agamennone, per farne un paradigma giudiziario⁷⁰.

Nonostante le varianti apportate al mito nel corso del tempo e le finalità dottrinarie⁷¹ per le quali gli autori hanno mutato in alcuni passaggi le vicissitudini di *Orestes*, è indubitabile che esse hanno fornito motivo di ispirazione non solo per le opere teatrali e letterarie, bensì per le rappresentazioni pittoriche vascolari degli episodi più interessanti della *fabula*.

In realtà, pochi ma accurati tratti pittorici consentono di risalire per visualizzazione mentale⁷² all'intero dramma vissuto dal personaggio, che è possibile intendere nella sua completezza come accade nell'osservare l'episodio della purificazione di *Orestes* presso l'altare di Apollo a Delfi, riprodotto nel cratere a calice apulo del Pittore di Truro (375-350 a. C.),

Agamemnonis et Clytaemnestrae filiam duxit, «Ad Elettra, figlia di Agamennone e Clitennestra, sorella di Oreste, giunse la falsa notizia che suo fratello e Pilade erano stati immolati a Diana nella Tauride. Allorché Alete, figlio di Egisto, apprese che non era rimasto nessuno della stirpe degli *Atridi*, cominciò a farsi valere sul regno di Micene. Ma Elettra per indagare sulla morte del fratello si recò a Delfi dove, appena arrivata, giunse colà nello stesso giorno Ifigenia insieme con Oreste. Lo stesso nunzio che le aveva detto della morte di Oreste, disse altresì che era stata Ifigenia l'assassina del fratello. Elettra, udito questo, prese dall'altare un ceppo acceso volta ad accendere l'ignara sorella Ifigenia, se non fosse intervenuto Oreste. Avvenuto pertanto il riconoscimento, tornarono a Micene, dove Oreste uccise Alete, figlio di Egisto, intenzionato altresì ad uccidere Erigone, nata da Clitennestra ed Egisto, ma Diana la sottrasse e la fece sacerdotessa in Attica. Oreste poi, eliminato Neottolemo, tratta a sé Ermione, figlia di Menelao e di Elena, la sposò; Pilade a sua volta sposò Elettra, figlia di Agamennone e Clitennestra».

⁶⁹ Che saranno oggetto di una mia prossima indagine intesa ad approfondire (nel solco aperto da MARIANI/BATTEZZATO, 2018, 320-327) gli elementi euripidei in Pacuvio.

⁷⁰ Cf. CONSOLI 2020, 315-330.

⁷¹ Cf. CORSARO 1979, 343, secondo cui la saga dei Pelopidi è stata mutata nel tempo come evidente nel teatro di idee senecano, dove il mito, assunto da *exemplum*, costituiva l'espressione e materializzazione di *praecepta* della dottrina stoica.

⁷² GRILLI 2015, 106-110, ha posto il problema della relazione e della misura che intercorre tra l'organizzazione narrativa di una certa immagine e l'ispirazione che può aver tratto dalla modalità espressiva teatrale 'multimediale' e, dissentendo esplicitamente sotto alcuni aspetti dalla concezione di TAPLIN (2007, 37-46) è pervenuto alla plausibile conclusione – confermata dalla sua analisi di alcuni reperti ceramici, tra cui (139) quello di *Iphigenia che parla ad Oreste* – che il legame che unisce tragedia e pittura vascolare «non passa necessariamente da una concreta esperienza visiva, ma dalla visualizzazione mentale di un racconto».

reperito a *Rudiae*⁷³ e conservato (n. 770) nel Museo Provinciale 'Castromediano' di Lecce.

Evidentemente nel pensiero del pittore era questo il passaggio-chiave del mito riguardante le vicissitudini dell'erede di Agamennone: sintesi dei vari episodi del racconto di cui l'artefice intendeva fornire la possibilità di una completa visualizzazione mentale.

Molto, pertanto, si deve al teatro classico, e all'influsso che ha esercitato sulle opere letterarie ed artistiche, non solo per il processo di affinamento dell'uomo sotto il profilo antropologico e giuridico, ma per aver contrastato incisivamente l'oscurantismo religioso-culturale ed aver favorito l'evoluzione civile della società⁷⁴, promuovendo la libertà intellettuale ed il progresso politico e filosofico nei paesi sia dell'Oriente che dell'Occidente.

Bibliografia

- ALBINI/FAGGI/BEVEGNI 1983 = U. Albinì, V. Faggi, C. Bevegni, *Euripide. Ecuba - Elettra*, Milano 1983.
- ARDUINI 2002 = P. Arduini, *Il tema di Oreste in Roma antica*, "SCO" 47 (2002), 235-288.
- ARGENIO 1962 = R. Argenio, *Lucius Accius, Frammenti tragici*, Milano 1962.
- ARICÒ 1997 = G. Aricò, *La tragedia romana arcaica*, "Lexis" 15 (1997), 59-78.
- ARICÒ/RIVOLTELLA 2008 = G. Aricò, M. Rivoltella, *La riflessione sul teatro nella cultura romana*, Milano 2008.
- ARTIGAS 2009 = E. Artigas, *Marc Pacuvi Tragèdies. Fragments*, Barcelona 2009.
- BARMASH 2009 = P. Barmash, *Homicide in the Biblical World*, Cambridge 2009.
- BARRILE 1969 = A. Resta Barrile, *Lucio Accio. Frammenti dalle tragedie e dalle preteste*, Bologna 1969.
- BATTEZZATO 2019 = L. Battezzato, *Oreste nelle Coefore: la doppia motivazione da Omero ad Eschilo*, in *Reinterpretare Eschilo. Verso una nuova edizione dei drammi*. Atti del Colloquio internazionale (Roma Accademia dei Lincei 19-20 maggio 2016), Roma 2019, 73-91.
- BELARDINELLI 2020 = A. M. Belardinelli, *Il teatro in Grecia*, in M. Di Marco (ed.), *Storia del teatro greco*, Roma 2020, 29-53.
- BIANCO 1993 = O. Bianco, *Commedie di Publio Terenzio Afro*, Torino 1993.
- CARPANELLI 2005 = F. Carpanelli, *Euripide. L'evoluzione del dramma e i nuovi orizzonti istituzionali ad Atene*, Torino 2005.
- CENTANNI 2019 = M. Centanni, *Clitennestra, Medea, Ecuba: figure della tragedia al di là del bene e del male*, in M. De Simone, A. Vecchietti Massacci (edd.), *I fiori del male. Conflitto, destino, necessità*. Atti del Convegno (Monastero di Fonte Avellana 28-30 aprile 2018), Firenze 2019, 47-55.
- CONSOLI 2009 = M. E. Consoli, *Il teatro di Terenzio nel commento degli autori tardo antichi*,

⁷³ Cf. CONSOLI 2021, 132 sia per l'immagine che per il commento di questo cratere, su cui è riprodotto il passaggio più saliente del mito, quello cioè della purificazione del matricida. Tale episodio non solo va a completare quello di *Orestes*, supplice a Delfi del cratere di Lentini illustrato da GERMANÀ (cf. n. 41), ma costituisce una prova della diffusione di antichi miti nell'Occidente magno greco, come rilevato da INTRIERI (n. 41).

⁷⁴ Cf. REVERMANN 2017, 10-254.

- “Koinonia” 33 (2009), 61-74.
- CONSOLI 2014 = M. E. Consoli, *Quintus Ennius. Fortuna ed enigmi*, Lecce 2014.
- CONSOLI 2016 = M. E. Consoli, *'Fors-Fortuna' in Marco Pacuvio e nel mondo romano*, Lecce 2016.
- CONSOLI 2019 = M. E. Consoli, *Il Chryses di Pacuvio nella tradizione indiretta e nelle fabulae di Igino. Tradizione e innovazione nei modelli di ricerca scientifica e didattica universitaria*, “FsS (online)” 0 (2019), 148-176.
- CONSOLI 2020 = M. E. Consoli, *Nefas e Ius nell'Orestis Tragoedia di Draconzio*, “Koinonia” 44.1 (2020), 315-330.
- CONSOLI 2021 = M. E. Consoli, *Mythos ed Ethos nel Teatro antico*, Lecce 2021.
- CORSARO 1979 = F. Corsaro, *La presenza di Seneca Tragico nella 'Spätantike': L'Agamennone di Seneca e l'Orestis Tragoedia di Draconzio*, “Siculorum Gymnasium” 2 (1979), 321-349.
- DANGEL 2002 = J. Dangel, *Lucius Accius. Fragments*, Paris 2002.
- D'ANNA 1967 = G. d'Anna, *M. Pacuvii Fragmenta*, Roma 1967.
- D'ANTÒ 1980 = V. D'Antò, *Lucius Accius. I frammenti delle tragedie*, Lecce 1980.
- DEGIOVANNI 2011 = L. Degiovanni, *L'Orestes di Pacuvio: Alcune ipotesi di ricostruzione*, “RhM” 154 (2011), 256-284.
- DEGIOVANNI 2015 = L. Degiovanni, *La morte di Agamennone dal ciclo epico al teatro romano: tradizioni letterarie e iconografiche*, “Aevum (ant)” 15 (2015), 57-87.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI 2008 = R. Degl'Innocenti Pierini, *La tragedia nelle Tuscolane di Cicerone tra esemplarità e terapia: riflessioni in margine agli Inferi a teatro*, in G. Aricò, M. Rivoltella, *La riflessione sul teatro nella cultura romana*, Milano 2008, 41-64.
- DEL GIUDICE 2010 = F. del Giudice, *Dizionario giuridico romano*, Casalnuovo (NA) 2010.
- DE POLI 2018 = M. De Poli, *La scena di riconoscimento nelle tragedie frammentarie di Euripide*, in L. Austa (ed.), *The Forgotten Theatre. Mitologia, drammaturgia e tradizione del teatro frammentario greco-latino. Atti del primo convegno internazionale di studi sul dramma antico frammentario. (Torino 29 novembre-1 dicembre 2017)*, Alessandria 2018, 137-165.
- DOLANSKY 2020 = S. Dolansky, *Thetorah.com – lex Talionis*, Carleton 2020.
- FALCONE 2008 = M. J. Falcone, *Un'interessante rivisitazione del mito di Oreste: Il Dulorestes di Pacuvio*, “Stratagemmi” 8 (2008), 47-71.
- FALCONE 2014 = M. J. Falcone, *Due note esegetiche al 'Dulorestes' di Pacuvio (frr. 21, 143-5 e 18, 139 R³)* “Lexis” 32 (2014), 282-289.
- FALLER 2000 = S. Faller, *Romantisierungstendenzen in der Iphigenia des Ennius*, in G. Manuwald (ed.), *Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie*, Würzburg 2000, 211-229.
- FERRARI 1988 = F. Ferrari, *Euripide. Ifigenia in Tauride - Ifigenia in Aulide*, Milano 1988.
- FINGLASS 2007 = P. J. Finglass, *Sophocles. Electra*, Cambridge 2007.
- FRAENKEL 1964 = E. Fraenkel, *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, Roma 1964.
- GARBARINO 2008 = G. Garbarino, *Il teatro nelle epistole di Cicerone*, in G. Aricò, M. Rivoltella, *La riflessione sul teatro nella cultura romana*, Milano 2008, 65-86.
- GARVIE 1986 = A. F. Garvie, *Aeschylus. Coephori*, Oxford 1986.
- GERMANÀ 2017 = G. Germanà, *Oreste supplice a Delfi su un cratere attico a figure rosse del Museo Archeologico Regionale di Siracusa*, “Otium” 2 (2017), 1-28.
- GIACCARDI 2019 = G. Giaccardi, *L'Ifigenia sofoclea*, “FsS (online)” 0 (2019), 17-43.

- GIULIANI 2001= L. Giuliani, *Sleeping Furies. Allegory. Narration and the Impact of Textes in Apulian Vase-Painting*, "SCI" 20 (2001), 17-38.
- GOLDBERG/MANUWALD 2018 = S. M. Goldeberg, G. Manuwald, *Fragmentary Republican Latin*, vol. II: *Ennius. Dramatic Fragments, Minor works*, Cambridge (Mass.)/London 2018.
- GRILLI 2015 = A. Grilli, *Mito, tragedia e racconto per immagini nella ceramica greca a soggetto mitologico (V - IV sec. a. C.): appunti per una semiotica comparata*, in G. Bordignon (ed.), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015, 103-144.
- HERMANN 1852 = G. Hermann, *Aeschyli Tragoediae*, vol. II, Lipsiae/Berolini 1852.
- INTRIERI 2008 = M. Intrieri, *Osservazioni sul mito di Oreste*, in G. De Sensi Sestito (ed.), *La Calabria tirrenica nell'antichità. Nuovi documenti e problematiche storiche*, Soveria Mannelli 2008, 353-384.
- ISLER KERÉNYI 2016 = C. Isler Kerényi, *Oreste nella ceramografia greca*, "DeM" 7 (2016), 183-207.
- JAHN 1867= O. Jahn, *Satura*, "Hermes" 2 (1867), 229-233.
- JOCELYN 1969 = H. D. Jocelyn, *The Tragedies of Ennius: the fragments*, Cambridge 1969.
- LANA 1959 = I. Lana, *L'«Atreo» di Accio e la leggenda di Atreo e Tieste nel teatro tragico romano*, "AAT" 93 (1958-59), 293-385.
- LA PENNA 1977 (1979) = A. La Penna, *Funzione e interpretazioni del mito nella tragedia arcaica latina*, in M. Martelli/M. Cristofani (edd.), *Caratteri dell'ellenismo nelle urne etrusche. Atti dell'incontro di studi (Siena 28-30 aprile 1976, Firenze 1977, 10-27 (= Fra teatro, poesia e politica romana, Torino 1979, 49-104).*
- LESKY 1939 = A. Lesky, *Orestes (1)*, "RE", XVIII.1 (1939), 966-1010.
- MAGGI 2020 = L. Maggi, *La critica dei culti nel teatro del V secolo. Aristofane interprete di Euripide*, "Diotima - Studies in Greek Philology", vol. III online, Baden Baden 2020, 229-380.
- MANUWALD 2012 = G. Manuwald, *Tragicorum Romanorum Fragmenta*, vol. II, Göttingen 2012.
- MARIANI/BATTEZZATO 2018 = L. Mariani, L. Battezzato, *L'Hermiona di Pacuvio e l'Ecuba di Euripide: un modello intertestuale trascurato*, "RhM", 161 (2018), 320-327.
- MARINONE 2005 = N. Marinone, *Opere politiche e filosofiche di M. Tullio Cicerone*, 2 voll., Torino 2005.
- MEDDA 2012 = E. Medda, *Ifigenia all'altare. Il sacrificio di Aulide fra testo e iconografia (Aesch. Ag. 231-242)*, "Eikasmos" 23 (2012), 87-114.
- MEDDA/BATTEZZATO/PATTONI 1995 = E. Medda, L. Battezzato, M. P. Pattoni, *Eschilo. Oresteia*, Milano 1995.
- MEDDA 2001= E. Medda, *Euripide. Oreste*, Milano 2001.
- MEDDA/PATTONI 1997 = E. Medda, M. P. Pattoni, *Sofocle. Aiace - Elettra*, Milano 1997.
- MICHELAKIS 2006 = P. Michelakis, *Euripides. Iphigenia at Aulis*, London 2006.
- MIRTO 2015 = M.S. Mirto, *Vittima sacrificale o «distruttrice di città»? La costruzione del personaggio nell' Ifigenia in Aulide*, "Dioniso" 5 (2015), 51-69.
- MUREDDU 2020 = P. Mureddu, *La tragedia dalle origini a Eschilo*, in M. Di Marco (ed.), *Storia del teatro greco*, Roma 2020, 71-101.
- NAEKE 1822 = A.F. Naeke, *Comment. De Pacuvii Duloreste*, Bonnae 1822.
- PADUANO 2005 = G. Paduano, *Il teatro antico. Guida alle opere*, Roma/Bari 2005.
- PAPAIANNOU 2013 = S. Papaiannou, *The Cultural poetics of Terenc's literary comedy*, "Logeion" 3 (2013), 1-20.

- PELLIZZARI 2012 = D. Pellizzari, *I due Agamennone dell'Ifigenia in Aulide*, "Dioniso" 2 (2012), 125-147.
- PEPE 1993 = L. Pepe, *Terenzio. Andria. Hecyra*, Milano 1993.
- PETACCIA 2000 = M.R. Petaccia, *Der Orestes Mythos in der lateinischen archaischen Tragödie und in politisch-religiösen Zusammenhang der römischen Republik*, in G. Manuwald (ed.), *Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie*, Würzburg 2000, 87-112.
- PETRONE 1996 = G. Petrone, *Metafora e tragedia. Immagini culturali e modelli tragici nel mondo romano*, Palermo 1996.
- PETRONE 2020 = G. Petrone, *Storia del teatro latino*, Roma 2020.
- PRINZEN 1998 = H. Prinzen, *Ennius im Urteil der Antike*, Stuttgart/Weimar 1998.
- PUCCI 2013 = L. PUCCI, *Oreste, Ifigenia dalla Tauride e la statua di Artemide ORTHIA: tradizioni culturali e aggiornamenti mitici* (Pausania, III, 16,7-11), "Métis" 11 (2013), 265-287.
- REVERMANN 2017 = M. Revermann, *A cultural history of theatre in antiquity. Cultural history of theatre*, vol. I. London / New York, 2017.
- RIBBECK 1871² = O. Ribbeck, *Scaenicae romanorum poesis fragmenta*, vol. I, Lipsiae 1871².
- RIBBECK 1897³ = O. Ribbeck, *Tragicorum fragmenta*, Lipsiae 1897³.
- SCHAUER 2012 = M. Schauer, *Tragicorum Romanorum Fragmenta*, vol. I (Livius Andronicus, Naevius, Tragici Minores, Fragmenta adespota), Göttingen/Bristol (CT) 2012.
- SCHIERL 2006 = P. Schierl, *Die Tragödien des Pacuvius. Ein commentar zu den Fragmenten mit Einleitung, Text und Übersetzung*, Berlin/NewYork 2006.
- STIEGLITZ 1826 = H. Stieglitz, *De M. Pacuvii Duloreste*, Berolini 1826.
- TAPLIN 2007 = O. Taplin, *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the fourth century B.C.*, Los Angeles 2007.
- TRAGLIA 1986 = A. Traglia, *Poeti Latini Arcaici. Livio Andronico. Nevio. Ennio*, Torino 1986.
- UNTERSTEINER 2002 = M. Untersteiner, *Eschilo. Le Coefore*, Amsterdam 2002.
- VAHLEN 1967 = I. Vahlen, *Ennianae Poesis Reliquiae*, Amsterdam 1967.
- VALSA 1957 = M. Valsa, *Marcus Pacuvius, poète tragique*, Paris 1957.
- VON ALBRECHT 2008 = M. Von Albrecht, *Riflessione virgiliana sul tragico*, in G. Aricò, M. Rivoltella, *La riflessione sul teatro nella cultura romana*, Milano 2008, 87-93.
- WARMINGTON 1936 = E.H. Warmington, *Remains of old Latin*, vol. II, Cambridge (Mass.) 1936.
- WASZINK 1972=J.H. Waszink, *Zum Anfangsstadium der römischen Literatur*, "ANRW" I, 2 (1972) 869-927.
- WILLINK 1986 = C.W. Willink, *Euripides. Orestes*, Oxford 1986.
- ZIMMERMANN 2000 = B. Zimmermann, *Laudes Atheniensium in der römischen Tragödie der republikanischen Zeit?*, in G. Manwald (ed.), *Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie*, Würzburg 2000, 277-284.

Abstract: The scanty fragments of Andronicus, Naevius, Ennius and Pacuvius about Orestes are intelligible by the myth, the Greek epic, the tragedies of Aeschylus, Sophocles, Euripides and the vase painting. A good grasp of the reason why Orestes is a matricide requires the

reconstruction of plots, where he needs purification. The Greek and Roman dramatic poets denounce by Orestes's mask the Delphic oracle, the superstitious beliefs and the despotism of potentates.