

ANGELA M. ANDRISANO

***La complicità di Pilade nell'Oreste
di Euripide (v. 33):
un caso di interpolazione?****

Il testo dell'*Oreste* di Euripide si presenta nelle edizioni critiche, non solo recenti, intervallato da un numero non indifferente di intrusioni e glosse, giudicate per la maggior parte pre-alessandrine¹. I passi ritenuti interpolati dagli editori non sono necessariamente gli stessi: se in alcuni casi risulta quasi d'obbligo il tentativo di restituire al testo una più essenziale identità, per evidenti ragioni di stile e/o di funzionalità, e se in altri può risultare ardua la scelta e non convincente qualsivoglia soluzione, nel caso del v. 33, di cui ci occuperemo², credo che si possa condividere e sostenere, con maggior vigore rispetto ad alcune posizioni recenti, la scelta di quegli editori, una stretta minoranza per la verità, che giudicano il verso autentico³.

Tra le tragedie euripidee l'*Oreste* è senz'altro una di quelle che più ha sollecitato l'attenzione degli studiosi, sia per le questioni relative alla costituzione del testo, sia per quel che riguarda la complessiva esegesi di una trama, che già nell'antichità aveva destato scalpore per l'*happy ending* e per alcuni conseguenti risvolti comici. L'anomalia dei personaggi e, nel complesso, le questioni drammaturgiche legate a un *plot*, su cui grava l'accusa di discontinuità⁴, hanno, dunque, prodotto una vasta

* Già pubblicato in *Studi di Filologia e tradizione greca, In memoria di Aristide Colonna*, a cura di Francesco Benedetti – Simonetta Grandolini, Napoli 2003, 29-41.

¹ Cf. WEST (1987a, 40).

² La proposta di espunzione del verso è di v. Herwerden. È stata in seguito favorevolmente accolta da MURRAY (1913²); BIEHL (1975); WILLINK (1988²), il cui commento segue l'ed. di Murray, WEST (1987a); e infine da DIGGLE (1994), dal cui testo sono tratte le citazioni della tragedia.

³ Si tratta di CHAPOUTHIER (1959) e DI BENEDETTO (1965), sulla cui falsariga si muove il recente commento di MEDDA (2001, 101). Cf. ancora per una simile posizione ERBSE (1984, 262ss.).

⁴ Per l'influenza del punto di vista aristotelico (*Poet.* 1454a 28s., 1461b 21), che ha gravato sulla considerazione della tragedia, tuttavia molto apprezzata anche nel IV sec., cf. BURNETT (1971, 183ss. e n. l), e per il giudizio, altrettanto negativo, di Aristofane di Bisanzio, che riteneva Pilade l'unico personaggio veramente tragico, considerando comica la *καταστροφή*, cf. WILLINK (1988², XLVIII) e NISETICH (1986, 46), il quale affronta criticamente la vasta bibliografia sull'interpretazione della tragedia, ampliata sempre più nel corso del secolo passato a causa dell'indiscutibile novità della seconda parte del dramma. Lo studioso, attraverso l'analisi del silenzio di Pilade ai vv. 1591s., propone un'equilibrata lettura scenica dell'*Oreste*, nel cui finale, dopo alcune conclamate novità, Euripide, sapientemente calcolando ogni dettaglio, preparerebbe l'entrata di Apollo, dovendo ritornare di necessità ad una

letteratura secondaria, che della tragedia in questione ha affrontato quasi ogni aspetto. A tal punto che, nell'*Introduzione* (p. 42) alla sua edizione dell'*Oreste*, West lamenta, per l'appunto, che, a fronte di tale ampia produzione scientifica, non si senta parimenti l'esigenza di ritornare alla tradizione del testo, ricordando giustamente come di molti manoscritti che riportano la famosa triade bizantina (*Ecuba, Oreste, Fenicie*) una larga fetta non sia ancora stata collazionata: «if scholars had devoted as much effort to this basic research as they have put into writing 'interpretations' – egli sostiene – we should be further forward». Accanto a questo condivisibile punto di vista credo, tuttavia, vada anche invocata una più approfondita analisi filologica del testo drammaturgico in questione (e di molte scelte editoriali correnti), dal cui dettato troppo spesso si allontanano le incriminate 'interpretations'.

Ma veniamo ai versi spuri, per la cui classificazione West (1987a, 40ss.) individua cinque categorie, tra cui ci interessa, a proposito del v. 33, quella che riguarda l'«addition of references to characters or themes of the play in places where they seemed to have been passed over». Cercherò, a questo proposito, di dimostrare che il verso in questione non appare spurio, e che quindi non si dovrebbe trattare di una *addition* posteriore, ma piuttosto di un elemento perfettamente funzionale alla struttura del prologo. In questa sezione della tragedia sono, infatti, notoriamente richiamati tutti quegli elementi strutturali necessari allo svolgimento del *plot*, oltre alle abituali informazioni sullo stato delle cose al momento in cui si dà avvio alla *performance*. Non manca inoltre frequentemente uno sguardo al passato prossimo e remoto della vicenda mitica proposta al pubblico⁵.

Il prologo dell'*Oreste*⁶, espositivo e drammatico insieme, prevede un primo lungo intervento di Elettra, e successivamente un dialogo tra la figlia di Agamennone ed Elena, in presenza di due personaggi muti, Oreste addormentato su un letto fin dall'esordio, e successivamente Ermione. Così recitano i vv. 28ss.:

conclusione allineata al mito tradizionale, ma attraverso uno scarto drammaturgico, consistente in un dialogo sotteso con le *Coefore* eschilee.

⁵ È il caso dell'*Oreste*: vedremo come il ripercorrere la propria genealogia da parte di Elettra sia una delle motivazioni che portano all'espunzione del v. 33. Per l'andamento dei dettagliati prologhi euripidei, già ritenuti ὀχληροί nell'antichità (*Vita Eurip.* 3, p. 4, 7 Schwartz), cf., da ultimo, SEGAL (1992, 91s.), ma anche SCHMIDT (1971, 39s.). Per la condizione di solitudine ed isolamento in cui versano i protagonisti delle tragedie euripidee, evidente a partire dal prologo (anche dell'*Oreste*), cf. HALLERAN (1985, 80s.).

⁶ Per l'analisi della trama e dei suoi elementi costitutivi, nonché della struttura anomala della tragedia, il cui andamento risulta eccezionalmente nuovo, soprattutto nella seconda parte inframmezzata da interventi lirici, rinvio all'esemplare analisi di WILLINK (1988², XXXI-LVII).

Φοίβου δ' ἀδικίαν μὲν τί δεῖ κατηγορεῖν;
 πείθει δ' Ὀρέστην μητέρ' ἢ σφ' ἐγείνατο
 κτεῖναι, πρὸς οὐχ ἅπαντας εὐκλειαν φέρον·
 ὅμως δ' ἀπέκτειν' οὐκ ἀπειθήσας θεῶ:
 κἀγὼ μετέσχον, οἷα δὴ γυνή φόνου.
 [Πυλάδης θ', ὃς ἡμῖν συγκατείργασται τάδε]. 33

Dopo aver ripercorso minuziosamente la propria maledetta genealogia a partire da Tantalos fino alla recente uccisione di Agamennone, di cui pudicamente viene sorvolato il motivo (vv. 26s. ὦν δ' ἔκατι, παρθένω λέγειν / οὐ καλόν), e averne delegato ipocritamente il giudizio alla pubblica opinione (v. 27 ἐὼ τοῦτ' ἀσαφὲς ἐν κοινῷ σκοπεῖν), la figlia di Clitemestra chiama in causa *dubitanter* la giustizia di Apollo (v. 28). Il dio risulta regista (vv. 29s.) del matricidio di Oreste: un delitto, la cui atrocità è oggettivamente tangibile, e che viene considerata, non senza ironia, altamente compromettente per una sicura rispettabilità sociale (v. 30)⁷. Con altrettanto lucido distacco Elettra definisce l'azione del fratello nei termini di una *non disobbedienza* (v. 31)⁸, ridimensionando le sue capacità decisionali piuttosto che la sua responsabilità⁹: una titubanza che le ha concesso una più *attiva*, benché limitata complicità. Che a questo punto Elettra chiami in causa anche Pilade appare ad alcuni seriore aggiunta di uno zelante interpolatore.

Ed ecco quali sono le principali obiezioni all'autenticità del verso.

Biehl (1975, 7) osservava che Pilade non ha a che fare con i Tantalidi, cui sono riservati i primi trentadue versi della tragedia, e che, secondariamente, tra i personaggi del dramma anche Tindareo non viene nominato nel prologo. Richiamava, inoltre, a sostegno della propria tesi soprattutto il successivo v. 306, mentre giustificava il v. 406, idoneo a negare l'interpolazione, con una spiegazione piuttosto debole. Nel primo caso Oreste, invitando la sorella al riposo, dichiarerebbe di avere in lei l'unico valido sostegno (vv. 305s. σὲ γὰρ ἔχω μόνην / ἐπίκουρον, ἄλλων, ὡς ὀρᾶς, ἔρημος ὦν), senza, tuttavia, menzionare l'amico (p. 38). Nel secondo caso, a Menelao che domanda ad Oreste in modo specioso (quanto drammaturgicamente funzionale) se fosse in compa-

⁷ È ormai una prospettiva antieroica quella secondo cui si accenna all'εὐκλεία. Cf., per il diverso contesto, in cui il tema della gloria e della fama ricorre nell'*Oresteia* di Eschilo, *Ag.* 1304, *Ch.* 302, 321,348, e sulla stessa linea Soph. *El.* 973.

⁸ La costruzione del v. 31 è estremamente sofisticata dal punto di vista retorico, denuncia il tentativo di Elettra di alienare nelle parole, artificiosamente accostate, la gravità dell'azione di Oreste: per il valore di ἀπειθεῖν, *hapax* in Euripide, cf. WILLINK (1988², *ad l.*). La litote veniva evidenziata da Di Benedetto *ad l.*, ma è piuttosto l'allitterazione ἀπέκτειν' οὐκ ἀπειθήσας che produce l'effetto straniante.

⁹ Cf., a questo proposito, le analoghe osservazioni di MEDDA (2001, 101).

gnia di qualcuno al momento dell'insorgere della pazzia, il protagonista risponderebbe di aver avuto accanto Pilade, il proprio complice nel matricidio (v. 406 Πυλάδης γ', ὁ συνδρῶν αἴμα καὶ μητρὸς φόνον): ma saremmo, in questo caso, secondo Biehl (p. 48), semplicemente di fronte ad un *dramatischer Hinweis* – il primo se il v. 33 è spurio – ai vv. 725-806, che vedono l'entrata in scena di Pilade in persona.

Non sembra difficile ridimensionare il peso di tali argomentazioni, osservando che: 1) Pilade viene nominato quando, conclusa la breve storia della famiglia con la menzione puntigliosa dei suoi tre fratelli, Elettra comunica con analogo acribia l'avvenuto matricidio, quale antefatto della tragedia che sta andando in scena, passando in rassegna le singole responsabilità, a partire da quella di Apollo, affiancando a quella di Oreste la propria, benché limitata, e richiamando il più consistente appoggio dell'amico, necessario a portare a compimento il misfatto e confermato per l'appunto da Oreste al v. 406 succitato; 2) quanto al v. 306 in cui Oreste si affida completamente e solo ad Elettra, protestando la propria solitudine, l'andamento altamente patetico dell'intera scena esclude qualsiasi altro riferimento alla realtà oggettiva e non può risultare per questo contraddittorio.

Analoghe sono le ragioni che spingono West ad espungere il verso: «the Argives are not concerned with him». Una motivazione rafforzata dalla presenza del duale νό con cui al v. 50 Elettra allude alla possibilità di una condanna alla lapidazione¹⁰, ma soltanto per lei ed il fratello: εἰ χρῆθαι νόθω λυσίμῳ πετρώματι. Il nome di Pilade non sarebbe, dunque, per l'editore inglese, che una zeppa «to make a whole line». Il primo argomento era, come abbiamo visto, già avanzato da Biehl. Quanto alla condanna a morte, da cui Pilade sarebbe escluso (dove l'inutilità di un richiamo nel prologo al personaggio secondario), va osservato che si tratta di un elemento di novità nella costruzione della trama, introdotto probabilmente per rispecchiare, fino all'esito finale, che con il mito deve pur tuttavia fare i conti¹¹, il profondo cambiamento della situazione sociale ateniese¹², e contestualmente per sperimentare, non sappiamo con quanto successo, nuove modalità di coinvolgimento del pubblico¹³.

¹⁰ WEST (1987a, *ad l.*), rinviando a Fraenkel *ad Ag.* 1616, ricorda che si tratta della abituale forma di esecuzione per un criminale comune, della cui morte nessuno vuole avere responsabilità.

¹¹ Cf. *supra* n. 4, oltre alle equilibrate osservazioni di WILLINK (1988², XXVs.), che, leggermente ridimensionando le letture sociopolitiche della tragedia, privilegia complessivamente un approccio 'estetico' e, a proposito dell'uso del mito da parte di Euripide, afferma che «his taste for modernity (doubtless shared by most of his audience) is balanced by a no less conspicuous taste for tradition and archaism».

¹² WILLINK (1988², *ad l.*) osserva opportunamente che questa pratica «had a new topicality as 'lynch-law' at a time of greatly increased civic violence». Ma già CHAPOUTHIER (1959, 8s.), notava come, a fronte della legislazione di Dracone, ritrascritta proprio nel 409/8, che prevedeva l'esilio per prevenire i delitti

Che ad essere perseguiti siano solo i due fratelli, non dovrebbe stupire: si tratta dei due figli degeneri di una casa regnante in disfacimento. L'esule Pilade non costituisce, evidentemente, una reale minaccia per la città, per non dire – ma questo è un argomento *ex silentio* – che la sua partecipazione al complotto, ma non materialmente all'assassinio¹⁴, potrebbe essere nota solo tra le mura del palazzo, se è vero che lo stesso Menelao ne chiede conferma ad Oreste al v. 405 (παρῆν τις ἄλλος, ὃς σὸν ὤρθευεν δέμας). Da ultimo, in relazione al sospetto di una zeppa al v. 33, cercheremo di dimostrare come sia la parte innovativa del *plot* a prevedere un nuovo trattamento del personaggio Pilade, e a renderne, perciò, funzionale la sua menzione nel Prologo.

In aggiunta agli argomenti degli altri editori Willink si sofferma sulla costruzione stessa del verso incriminato, discutendone la caratura stilistica, pur non contestando «the taking-on of another subject». Egli richiama la citazione di Eur. *Hel.* 412s. (ἐφ' ἧς ἐσώθην μόλις ἀνεπίστῳ τύχῃ / Ἑλένη τε ...), avanzata da Di Benedetto in difesa del verso in questione, ma osserva che «ὃς ἡμῖν συγκατείργασται is *frigidly* redundant, μετέσχε φόνου being already suppliable». Non stupisce che la nuova accusa sia rivolta soprattutto al dettato del passo in questione, apparentemente determinata dalla volontà di non allontanarsi dalla scelta editoriale dei predecessori. Lo studioso, infatti, offrendo un'esemplare analisi della partitura dell'*Oreste*, insiste a più riprese su una «mythographic innovation», sottolineando (p. XXVIII) come «its untraditional nature required elaboration of circumstances and personal motivations for the sake of plausibility (τὸ εἰκός)».

Tuttavia, prima di entrare nel merito della presunta *frigidness* del v. 33, vorrei ricordare gli argomenti della “difesa”. Richiamando Pohlenz (*Gr. Trag.* II, p. 171), Di Benedetto ribadiva la necessità che, data l'importanza di Pilade nella trama, il suo nome fosse fatto fin dal prologo, aggiungendo, tuttavia, anche un elemento sintattico-

a catena (posizione sostenuta nella tragedia da Tindareo), l'esecuzione per via di lapidazione appariva più spesso come la reazione istintiva di una folla esagitata piuttosto che come un verdetto regolare. Se ne serviva, tuttavia, ancora, sul finire della guerra del Peloponneso la giustizia militare e nel 409 lo stratega Ateniese Trasillo vi aveva fatto ricorso contro Alcibiade. Per una lettura della tragedia in relazione al contesto sociale di quegli anni, contraddistinto da brutalità e violenza, cf. LONGO (1975, 265-87), e ora ZIMMERMANN (1998, 373-75).

¹³ Cf., a questo proposito, la dettagliata analisi di PORTER (1994). Il quale, oltre a dar conto delle innumerevoli letture della tragedia, ne circoscrive il rapporto con le precedenti messinscene del mito di Oreste, delineandone la diversa ricezione da parte di un pubblico, le cui aspettative vengono continuamente disattese (pp. 93ss.). Ma cf. già ARNOTT (1983, 21), che sottolineava le calcolate e provocatorie innovazioni rispetto alla forma tradizionale della tragedia.

¹⁴ Va ricordato che nel discorso finale Apollo profetizza per Pilade una vita felice: senza necessità di alcuna purificazione, si unirà ad Elettra, già promessa sposa (vv. 1658s. Πυλάδῃ δ' ἀδελφῆς λέκτρον, ὡς ποτ' ἦνεσας, / δός· ὁ δ' ἐπιὼν νιν βίσιος εὐδαίμων μένει).

stilistico col richiamare, come abbiamo visto, *Hel.* 412s. quale esempio di “aggiunta” (mediante $-\tau\epsilon$) di altro soggetto ad una proposizione con il verbo in prima persona. Chapouthier non mostrava alcuna perplessità di fronte al v. 33, a tal punto da non segnalare neppure in apparato l’espunzione di Herwerden. Egli si limitava ad espungere dal prologo dell’*Oreste* due soli versi contro i nove sospettati nella recente edizione di Diggle. Medda (2001, p. 101), infine, nel suo recentissimo commento, basato sull’edizione (modificata in alcuni punti) di Murray, rinvia a Di Benedetto, giudicando, con maggior cautela, «non del tutto gratuita» la menzione di Pilade nel prologo, perché collegata ad un ridimensionamento da parte di Elettra delle responsabilità del fratello (cf. *supra* n. 8).

Aggiungerei, almeno, un richiamo alla seconda parte della tragedia, quella, per così dire, dell’azione. Non va dimenticato che il delitto di Clitemestra fa parte dell’antefatto e che, se $\acute{\pi}\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$ è presente in questa tragedia, si tratta della malattia del protagonista, le cui allucinazioni, tuttavia, si arrestano al momento di mettere in atto la vendetta contro Menelao, colpevole di non aver tutelato i nipoti (consanguinei!) di fronte all’assemblea popolare che li ha condannati a morte. Ma a organizzare la ritorsione è proprio Pilade. È l’amico fedele, unito da legami che si rivelano più forti della consanguineità, a persuadere Oreste ad uccidere Elena, ad essere regista di un piano studiato nei dettagli e giocato sulla messinscena dell’autocommiserazione dei condannati a morte. Basterebbe questo ruolo da regista in scena a rendere necessaria, a buon diritto, la presenza del personaggio in questione fin dal prologo.

Ma vediamo perché l’espressione $\delta\varsigma \eta\mu\acute{\iota}\nu \sigma\upsilon\gamma\kappa\alpha\tau\epsilon\acute{\iota}\rho\gamma\alpha\sigma\tau\alpha\iota \tau\acute{\alpha}\delta\epsilon$ del v. 33 può legittimamente essere accolta nel testo. Innanzi tutto, credo, a differenza di Willink, che il composto $\sigma\upsilon\gamma\kappa\alpha\tau\epsilon\rho\acute{\gamma}\acute{\alpha}\zeta\omicron\mu\alpha\iota$ comporti una valenza leggermente diversa dal precedente $\mu\epsilon\tau\acute{\epsilon}\chi\epsilon\iota\nu$, con cui Elettra definisce il proprio ruolo nel delitto. Il discorso introduttivo dell’eroina è costruito con grande abilità retorica, come abbiamo già avuto modo di sottolineare (cf. *supra* n. 8), e nulla sembra lasciato al caso. Ci troviamo, infatti, di fronte ad una sorta di *climax*: con $\mu\epsilon\tau\acute{\epsilon}\sigma\chi\omicron\nu$ ella indica la propria generica partecipazione¹⁵, ridimensionandone la portata attraverso l’aspetto della forma verbale – un aoristo che sottolinea la fugacità di tale condivisione –, nonché attraverso l’attenuazione derivante dal richiamo al suo *debole* sesso. Mentre con una scelta stilistica maggiormente espressiva, quale si rivela il composto $\sigma\upsilon\gamma\kappa\alpha\tau\epsilon\acute{\iota}\rho\gamma\alpha\sigma\tau\alpha\iota$, ella

¹⁵ Cf. LSJ 1120a s.v. Il termine indica un generico, quanto asettico, «aver parte» in qualcosa «essere membro di» etc.

attribuisce a Pilade una fattiva quanto risolutoria cooperazione¹⁶, confermata dall'uso perfettivo della forma verbale. Con la risposta a Menelao del v. 406 succitato, Oreste fa riferimento, infatti, ad una presenza notturna di Pilade presso la pira della madre; un'assistenza continuativa fino ad operazione compiuta¹⁷.

Da un punto di vista meramente stilistico il lessema *συγκατείργασται* risulta perfettamente consonante all'*usus* euripideo. Né fa difetto la sua caratura, se un'analogha forma perfettiva ricorre in un contesto lirico. Si tratta di un passo in cui il Coro dell'*Eracle* va deprecando l'irreparabile triplice uccisione dei figli travolti da parte dell'eroe, e ne lamenta la complicità (priva di esitazioni) con il proprio folle destino (vv. 1022ss. *σὺ δὲ τέκνα τρίγον', ὦ / δάιε, τεκόμενος, / λυσσάδι συγκατείργασσω μοίρα*). Il passo dell'*Oreste* potrebbe, dunque, rappresentare un'ironica autocitazione, giocata su un'intenzionale *inversio*, funzionale a delineare proprio il ridimensionamento della figura eroica del protagonista, divenuto *furens* solo dopo il delitto (cf. v. 400), e ad enfatizzare quella dei due comprimari. Se Eracle ha sterminato i figli cooperando con la propria pazzia, ben più lucidamente Pilade si è reso risolutivo complice dei due sciagurati fratelli: tre i morti nella prima tragedia per mano di un solo sciagurato eroe, il padre; tre gli "attori" implicati nel matricidio nella seconda.

Non solo: altri due lessemi composti con *συγκατα-* ricorrono nell'*Oreste* proprio sulla bocca di Pilade a sottolinearne l'estrema enfasi verbale, il *linguistic behaviour* tipico di un personaggio melodrammatico: entrato in scena di corsa a raccontare

¹⁶ Il verbo composto in questione (cf. LSJ 1664a s.v.) comporta in aggiunta al significato del verbo semplice («fare, praticare») due nozioni aggiuntive: *κατά* presenta un valore rafforzativo e designa la «risoluzione» dell'azione intrapresa, *σύν* richiama la «complicità».

¹⁷ Lo stravolgimento del rituale, cioè la sepoltura della madre da parte del proprio uccisore – contaminato da un'azione contro natura e dunque primariamente bisognoso di purificazione –, costituisce un altro elemento di novità della tragedia. Cf., a questo proposito, MEDDA (2001, 150s.) Per la discussione di alcuni passi tragici relativi alla questione, cf. GALEOTTI PAPI (1991, 347s.). Si tratta probabilmente di un ritorno intenzionale alle redazioni più arcaiche del mito (cf. Hom. *Od.* III 309s.), utili a segnalare una involuzione della civiltà, il recupero di comportamenti ammissibili nell'antico passato, quando, come osserva PARKER (1983, 136), «killing a parent is just one of the ordinary ups and downs of a hero's career». Per i risvolti mitici utilizzati dai tragediografi del V sec., per i quali si può parlare di «Delphic Oresteia», cf. ancora PARKER (1983, 141ss.), il quale sottolinea come delitto e purificazione fossero connessi «with the court of Apollo Delphinios» – dio più antico dell'Apollo di Delfi – at Athens, which tried cases of justified homicide, and also with the various expiations undergone by the god himself». Lo studioso evidenzia, tuttavia, come dovesse essere sconcertante l'ascrivere ad Apollo la responsabilità ultima del matricidio di Oreste, intravedendo piuttosto in questo aspetto della *performance* mitica l'«invention of a story-teller whose chief interest was the psychology of the mortal». Egli si sofferma inoltre (pp. 310s.) sull'atteggiamento euripideo nei confronti del matricidio di Oreste, osservando opportunamente come in questa tragedia «pollution lost its sting» e intravedendo nell'atteggiamento compiacente di Elena nei confronti del nipote (*Or.* 75s.) nient'altro che la volontà del tragediografo di tratteggiare la «glib moral laxity» dell'Atene contemporanea.

dell'assemblea intenzionata a decretare la morte di Oreste ed Elettra, egli proclama a gran voce che la rovina di Oreste costituisce anche il proprio annientamento (v. 735 συγκατασκάπτοις ἄν ἡμᾶς· κοινὰ γὰρ τὰ τῶν φίλων), mentre successivamente, nell'attimo in cui Oreste pensa al suicidio, si mostra determinato a seguirlo, in omaggio allo *slogan* che una comune morte non può che far seguito ad una solidale complicità (v. 1089 καὶ συγκατέκτανον γάρ, οὐκ ἀρνήσομαι, e ancora al v. 1091 καὶ ξυνθανεῖν οὖν δεῖ με σοὶ καὶ τῆδ' ὁμοῦ)¹⁸.

La critica ha ampiamente sottolineato i tratti antieroici del protagonista. Basti ricordare che la stessa *hypothesis* di Aristofane di Bisanzio (ll. 20s., p. 93 Schwartz) annotava: τὸ δρᾶμα τῶν ἐπὶ σκηνῆς εὐδοκιμούντων, χεῖριστον δὲ τοῖς ἤθεσι. πλὴν γὰρ Πυλάδου πάντες φαῦλοι ἦσαν, riconoscendo a Pilade¹⁹ quella funzione di rilievo, per cui, come andiamo sostenendo, può e deve essere menzionato nel prologo, ma anche identificandone il profilo, o forse meglio la coerenza, degna di una tragedia.

Ma a conferma di ciò, vorremmo ancora aggiungere qualche osservazione sulle scelte lessicali che l'*Oreste* presenta, per evidenziare maggiormente, testo alla mano, la costruzione di un *plot* che ruota intorno ad una molteplicità di relazioni drammaturgiche. Il declassamento del protagonista, come abbiamo visto, è strettamente legato all'intimo legame che egli intrattiene con Pilade e con la sorella, una sorta di metaforica *eteria*, continuamente richiamata attraverso la pervertita nozione di κοινόν e una nuova concezione di φιλία, alternativa a quella sottesa ai legami strettamente familiari, e indipendente da ogni rapporto di συγγένεια²⁰ (che

¹⁸ In Euripide sono inoltre presenti altre forme composte con συγκατα- in *Hipp.* 646, *Andr.* 505, *Herc. Fur.* 131, 674, *Phoen.* 884, [*Rh.*] 391.

¹⁹ Al di là della sua presenza scenica, ben più consistente rispetto a quella riservatagli da Eschilo e da Sofocle, va rilevato che il nome di Pilade risuona ben 15x nella tragedia, contro le 8x dell'*Elettra* e le 10x dell'*Ifigenia in Tauride*. Di fronte a tale recupero euripideo del personaggio secondario, val la pena di ricordare come egli venga citato solo 3x nelle *Coefore* e 2x nell'*Elettra* sofoclea.

²⁰ Per la concezione greca arcaica, che prevedeva come la συγγένεια fosse il primo e più forte esempio di φιλία, e per gli esempi offerti a questo proposito dalla tragedia, cf. DIRLMEIER (1931, 7-21). Nel periodo classico questo rapporto diviene più contraddittorio, ma proprio la critica che risuona, a tal proposito, nell'*Oreste* (vv. 804-806) a favore dei rapporti di amicizia, rimanda alla circolazione di idee radicaleggianti nei circoli intellettuali dell'epoca – e forse tra gli stessi sofisti – piuttosto che riferirsi ad un'effettiva rivoluzione culturale. Cf. da ultimo, su queste tematiche, GONZALEZ (2000, 383-89) e relativa discussione di un'ampia bibliografia. Per il valore di 'complice politico' o di 'connivente di trame segrete' che il termine φίλος assume alla fine del V sec. ad Atene, cf. KONSTAN (1997, 60s.), tuttavia poco propenso a intravedere nei legami di amicizia rappresentati nell'*Oreste* un'allusione alle attività segrete di fazioni oligarchiche, eppure disponibile ad ammettere che «the struggle between the young aristocrats and the *demos* manipulated by cynical demagogues may well be Euripides' comment on the contemporary political climate at Athens». Contro l'analoga perplessità di WEST (1987a, 36s.), cf. WILLINK (1988², xxiv), più incline a leggere l'*Oreste* in relazione al passo di Tucideide (III 82) sul sovvertimento dei valori ad Atene e sulle vendette che si perpetravano tra le diverse fazioni politiche. Si veda inoltre HALL (1993, 265-68) e recentemente ZIMMERMANN (1998).

Oreste e Pilade siano cugini, non viene rilevato, a differenza di *Iph. Taur.* 918²¹, per cui cf. West *ad v.* 765). Non solo: questa tragedia presenta un numero molto alto di occorrenze e di composti con συν-, a evidenziare il rapporto di forte connivenza tra i tre personaggi succitati (cf. ad es. vv. 767, 1074), ma anche la ricerca di altre complicità (al v. 1230 Oreste invoca il padre Agamennone come συλλήπτωρ²²), confermando indirettamente una volta ancora la funzionalità del v. 33.

Su tredici occorrenze relative al termine κοινός (o alla sua area semantica), in tre casi solamente si tratta di un riferimento alla nozione di comunità, a ciò che viene sentito come pubblico, o come appartenente ad una comune identità e cultura: nel primo caso Elettra, come abbiamo sopra ricordato, delega provocatoriamente, quanto straordinariamente, alla discussione pubblica (rivolgendosi, in realtà, agli spettatori!)²³ la valutazione del delitto compiuto dalla propria madre ἀνοσιωτάτη (v. 24). Una seconda battuta, in cui il termine assume l'originaria valenza, appartiene ad Oreste, che si informa, invece, sulle ragioni dell'esilio di Pilade, chiedendo se si tratta di una espulsione decisa dalla città o di una questione privata (v. 766 ἴδιον ἢ κοινὸν πολίταις ἐπιφέρων ἔγκλημά τι); una domanda retorica, la cui risposta solleciterà da parte dell'amico una delle innumerevoli dichiarazioni di complicità – e non sarà l'unica –, espressa, non a caso, da un composto con συν- (v. 767 ὅτι συνηράμην φόνον σοι μητρός, ἀνόσιον λέγων). È il solo Tindareo, in realtà, e dopo di lui il messaggero, a servirsi del termine in questione, in riferimento alle leggi condivise dagli Elleni, quelle secondo le quali Oreste avrebbe dovuto scacciare la madre dalla reggia (v. 492ss. εἰ τὰ καλὰ πᾶσι φανερὰ καὶ τὰ μὴ καλὰ, / τούτου τίς ἀνδρῶν ἐγένετ' ἀσυνετώτερος, / ὅστις τὸ μὲν δίκαιον οὐκ ἐσκέψατο / οὐδ' ἤλθεν ἐπὶ τὸν κοινὸν Ἑλλήνων νόμον). Egli è l'unico a concepire ancora una relazione tra famiglia regnante, città e νόμος, quella relazione che sta alla base di ogni storia tragica, per la quale la popolazione viene coinvolta, non rimanendo indenne rispetto al dramma del protagonista, ma rischiando anzi in alcuni casi di esserne travolta²⁴.

²¹ Ma cf. *IT* 497s., in cui Oreste, rispondendo alla domanda di Ifigenia, si proclama – servendosi di una forma di duale – fratello di Pilade in virtù dell'amicizia, piuttosto che del legame di sangue: Ἰφ. πότερον ἀδελφῶ μητρός ἔστων ἐκ μιᾶς; / Ὀρ. φιλοτήτι γ' ἐσμὲν δ' οὐ κασιγνήτω, γύναι.

²² Per il termine, raro nella lingua poetica, cf. MEDDA (2001, 282s.).

²³ A proposito di questa novità inusuale nello spettacolo tragico, cf. WILLINK (1988², *ad l.*) e WEST (1987a, *ad l.*), che rimandano per analoga situazione ai vv. 128s. ἴδετε γὰρ' ἄκρας ὡς ἀπέθρισεν τρίχας, / σφίζουσα κάλλος· ἔστι δ' ἡ πάλαι γυνή, con cui Elettra sottolinea l'inguaribile frivolezza di Elena. Il primo rinvia anche alla battuta del v. 4.

²⁴ Cf., a questo proposito, le mie osservazioni su *Arist. Poet.* 1452b 9-13 (ANDRISANO 1995-1996, 189-216). Il nuovo modello di tragedia che Euripide sperimenta, mettendo in scena l'*Oreste*, offre tra gli elementi di novità anche lo scollamento tra protagonisti e comunità. Non dimentichiamo che il Coro femminile,

Il discorso del messaggero, infine, che riferisce il riunirsi dell'assemblea cittadina su un'altura per il processo ad Oreste (v. 871ss. ὁρῶ δ' ὄχλον στείχοντα καὶ θάσσοντ' ἄκραν, / οὗ φασι πρῶτον Δαναὸν Αἰγύπτῳ δίκας / διδόντ' ἀθροῖσαι λαὸν ἐς κοινὰς ἔδρας) – un'indicazione spaziale che per gli spettatori avrà evocato la Pnice²⁵ –, determina chiaramente la relazione tra spazio scenico ed extrascenico, nei termini di una netta separazione tra spazio privato, il primo, e spazio pubblico, il secondo. Ribadisce indirettamente che si tratta di una tragedia d'interni, o meglio di un dramma intessuto d'intrighi, che le rimanenti²⁶ occorrenze del termine κοινός confermano. Il termine si riferirà solo e soltanto ad una *combine* privata, interverrà nei discorsi del terzetto con valenza strettamente autoreferenziale, sottolineando in modo patetico e melodrammatico un *ménage à trois* (v. 774 εἶέν' ἐς κοινὸν λέγειν χρή) dalle tinte fosche²⁷, giocato sul roboante proclama del vivere o morire tutti insieme, e del condividere conseguentemente sciagura (vv. 735, 865, 1074), delitti (vv. 1098, 1591) e sepolcro (vv. 1055, 1067). Analogamente relazioni di φιλία vengono richiamate con insistenza attraverso l'abuso del termine in questione e di quelli appartenenti alla stessa area semantica: si tratta di almeno settantaquattro occorrenze, la cui ridondanza enfatica produce inevitabilmente uno slittamento della tragedia in senso tragicomico²⁸. L'acme viene raggiunta da battute come quella di Oreste al v. 1190 τίνοσ τὸδ' εἶπας φάρμακον τρισσοῖς φίλοις; La quale accompagna un allargamento del progetto di vendetta che prevede non solo lo sgozzamento di Elena, suggerito da Pilade²⁹, ma

formato da amiche di Elettra, non mostra una propria autonoma funzione, ma si rivela piuttosto al seguito dei protagonisti, disponibile ad entrare in azione per facilitarne il delittuoso progetto di vendetta (uccisione di Elena, rapimento di Ermione).

²⁵ Cf. WILLINK (1988², *ad l.*), che opportunamente annota: «the location is then defined in *mythological* terms which serve to authenticate E.'s innovation in putting Or. to a public 'assembly-trial' at Argos».

²⁶ Ad eccezione dei vv. 8s., dove Elettra, riferendosi al passato remoto della propria stirpe, ricorda l'età felice in cui Tantalò divideva la mensa degli dei (ὡς μὲν λέγουσιν, ὅτι θεοῖς ἄνθρωπος ὦν / κοινῆς τραπέζης ἀξίωμ' ἔχων ἴσον).

²⁷ Altro termine abusato è συμφορά, che ricorre nella tragedia ben 17x.

²⁸ Per l'ossessiva presenza in questa tragedia del termine φίλος e della sua area semantica, cf. ALLEN – ITALIE (1971, 647-50). BURNETT (1971, 183ss.), sulla base del nuovo rapporto di *philia* inscenato da Euripide, osserva che Oreste, allontanandosi dal divino aiuto di Apollo in favore dei progetti immorali di Pilade, diviene simile alla madre che ha ucciso. Pilade rappresenterebbe, dunque, il demone che spinge l'eroe a voltare le spalle al dio.

²⁹ Per la risoluzione del conflitto di Oreste ed Elettra, brillantemente risolto da Pilade, cf. GIBERT (1995, 65), il quale osserva: «in *Orestes Pylades comes forward as though he had just arrived and diverts Orestes and Electra from suicide (1069-1105). He cannot commute their sentence, but his suggestion that they seek revenge before they die suspends it indefinitely*». Egli commenta opportunamente che le convenzioni sceniche e l'esito tradizionale di certi miti «smooth over some of these diversions».

anche quello di Ermione, suggerito questa volta da Elettra, o per lo meno la relativa minaccia.

Si crea, dunque, un intreccio lessicale che connota gli impacci del protagonista, un uomo quasi comune, privo di individualità tragica, incapace di tragica solitudine: ingannevole come quella di un attore è la sua retorica. Si tratta, infatti, di un personaggio eterodiretto, una sorta di manichino incapace di autonoma decisione, bisognoso di persuasione e di conforto (Apollo lo persuade ad uccidere la madre, Pilade lo persuade a presentarsi al popolo): ne fa fede a livello lessicale, come abbiamo in parte già anticipato, la selva di composti con *συν-*, a partire dal *ξυνδρᾶν* che circoscrive la funzione del suo comprimario Pilade (cf. ad es. vv. 406, 1535), per finire al protestato e paventato *συνθνήσκειν* (vv. 1075, 1091, 1565), una evenienza che rimane confinata a livello verbale (così come il paradossale *δις θανεῖν* del v. 1116, auspicato pur di trionfare su Menelao) e che sottolinea efficacemente la componente di patetica autocommiserazione, tratto comune dei due ἔταροι.

Non è nostra intenzione, in questa sede, discutere ulteriormente la complessiva natura di questo dramma, di cui abbiamo semplicemente evidenziato alcuni aspetti melodrammatici³⁰ inconsueti nelle tragedie degli anni precedenti, e che appaiono un originale esperimento per sottoporre al pubblico un pallido rispecchiamento dei tempi.

Ma a conclusione delle osservazioni in difesa del v. 33, vorremmo riportare l'attenzione su un passo che, oltre ad avvalorare la nostra ipotesi, crediamo riassume la novità drammaturgica più rilevante della tragedia, quella di un protagonista quasi inscindibile dai suoi comprimari (cf. *supra* v. 1190). Si tratta questa volta di una battuta di Pilade, in particolare della sua invocazione a Zeus, prima della sortita ultima e dopo i contestuali patetici interventi di Oreste ed Elettra. Una scena in cui il pubblico vedeva i tre personaggi lamentarsi insieme e insieme invocare Agamennone, conclusa, tuttavia, dall'invito all'azione³¹ di Pilade (vv. 1242ss.): *σὺ δ', ὦ Ζεῦ πρόγονε καὶ Δίκης σέβας, / δότ' εὐτυχῆσαι τῶδ' ἐμοί τε τῆδέ τε· / τρισσοῖς φίλοις γὰρ εἰς ἄγών.* Riecheggiando l'espressione *τρισσοῖς φίλοις* già utilizzata da Oreste (cf. *supra* v. 1190), Pilade riassume in uno *slogan* il senso ultimo di questa atipica tragedia: un ἄγών

³⁰ Per gli elementi melodrammatici del finale, cf. per lo meno CONACHER (1967, 220ss.). Lo studioso sottolineava come nella parte centrale del dramma, non ci sia rimorso per Oreste. Il discorso di Oreste a Menelao viene addirittura letto come esempio di *adikos logos*: «here Peitho (the patroness or the rhetoric whose end is persuasion at any price) is the only guiding spirit».

³¹ Già VERRALL (1905, 210) osservava: «Pylades has wild spirits, no fear, no scruples, and no sense, Orestes... is governed by Pylades».

concepito ed affrontato in tre, una *pièce* per tre personaggi³². Ben diversamente, nelle *Coefore* eschilee, il Coro lamentava conclusivamente un τρίτος χεΐμων: la cena di Tieste, la morte di Agamennone, l'uccisione di Egisto e Clitemestra da parte di Oreste τρίτος σωτήρ³³.

Concludendo: come il matricidio appartiene, nell'*Oreste* euripideo, agli antefatti³⁴, così lo stesso processo di Oreste ad Atene, una prova da affrontarsi individualmente, viene annunciato da Apollo, *deus ex machina*, ma rinviato ad un tempo extra-scenico e di fronte ad Erinni divenute già Eumenidi (v. 1648ss. ἐνθένδε δ' ἔλθων τὴν Ἀθηναίων πόλιν / δίκην ὑπόσχεσ ἀΐματος μητροκτόνου / Εὐμενίσι τρισσαΐς)³⁵. Euripide costruisce, pertanto, il *plot* di questa "tragicommedia", ritagliando dal mito³⁶ ed ampliando intenzionalmente la fase immediata del dopo-matricidio: egli inscena le perverse relazioni di un gruppo familiare³⁷, evoca una lotta di potere, in cui Pilade, per la prima volta, appare personaggio non secondario. Anche e soprattutto per queste ragioni Pilade dovrebbe restare nel prologo³⁸.

³² Per una lettura della tragedia, tesa ad individuare la crisi del genere, cf. BURKERT (1974), che parlava (p. 100) di «merkwürdiges Trio».

³³ Per i rapporti tra *Oreste* e *Coefore*, a proposito delle Erinni, cf. MEDDA (2001, 27ss.) e relativa ampia bibliografia.

³⁴ Per l'uso del tempo nella tragedia euripidea, e in particolare per i risvolti patetici del richiamo al passato, cf. DE ROMILLY (1971, 101-25).

³⁵ Per la prima volta in Euripide le Eumenidi vengono menzionate con un riferimento ad un'enfatica triplicità, altrove relativa alle Erinni nel contesto della storia degli Atridi (cf. Aesch. *Ch.* 1066 τρίτος χεΐμων). In *Tr.* 457 Cassandra in viaggio verso Argo si definisce μίαν τριῶν Ἐρινύων e la stessa Elettra appare ad Oreste che delira (v. 264) come μί(α) τῶν ἐμῶν Ἐρινύων. Potrebbe trattarsi, nel caso del v. 1650, di un ironico ed intenzionale riferimento euripideo ad Aesch. *Ch.* 577s. φόνου δ' Ἐρινύος οὐχ ὑπεσπανισμένη / ἄκρατον αἶμα πίεται τρίτην πόσιν, in cui Oreste allude metaforicamente, quanto più virilmente, alla propria vendetta su Egisto, terzo atto della nefanda storia familiare. La menzione delle triplici Eumenidi da parte di Apollo costituirebbe, allora, un provocatorio elemento del *lieto fine*: un metaforico colpo di spugna sui delitti di un intero casato? Cf., per i rapporti di intertestualità tra i due tragediografi, ZEITLIN (1980, 51-77), la quale evidenzia come il tratto più caratteristico dell'*Oreste* sia la sua letterarietà, nonché l'esautivo saggio di AÉLION (1983, in particolare 152ss.), ma ora anche PORTER (1994, 93ss. e relativa ampia bibliografia), il quale osserva opportunamente (p. 96) come «the numerous echoes of earlier treatments of the Orestes myth only serve to underscore the altered nature of the world in which this particular Orestes must operate», mostrandosi giustamente cauto di fronte all'interpretazione di questi rapporti intertestuali quali forme di *arte allusiva*, una prospettiva avanzata da GREENBERG (1962, 157-92).

³⁶ A questo proposito, cf. la lucida analisi di FUQUA (1976, 29-95), che mette in relazione l'adattamento del mito alle esili speranze della causa ateniese e legge nel tentativo di Oreste di rimanere fedele a un «heroic mythical course» una «ugly parody of the traditional ideal».

³⁷ Per i rapporti tra famiglia e città e la loro tragica interazione, cf. CHALKIA (1986, 224s.), ma già DE ROMILLY (1972, 237-51), la quale evidenziava l'atteggiamento critico del poeta nei confronti degli abusi della democrazia contemporanea.

³⁸ Da un punto di vista metodico credo che vadano tenute in considerazione le osservazioni di WEST (1987b, 281), il quale, riflettendo sugli *afterthoughts* di un autore, ammette che «in certain instances we may recognize interpolations or rearrangements that cannot plausibly be ascribed to anyone but the

Angela M. Andrisano
Università di Ferrara
Dipartimento di Studi Umanistici
angela.andrisano@unife.it

author himself». Questo potrebbe essere il caso del nostro verso, ma se, invece, si trattasse di un'interpolazione d'attore, come lo stesso West mostra di credere (non esistono però, ci sembra, argomenti convincenti per dimostrarlo), essa testimonierebbe una lettura drammaturgica funzionale ad una più organica ripresa della tragedia, in perfetta sintonia con l'intenzione primaria del tragediografo. Lo stile, perfettamente consonante a quello euripideo, non autorizza, perciò, ad eliminare la battuta, che conferma semmai la vitalità del 'copione' teatrale originario. Il quale, per sua intrinseca natura di *work in progress*, non si dà una volta per tutte. Si tratterebbe in questo caso di un'aggiunta che lo stesso Euripide avrebbe potuto fare, da trattarsi editorialmente in modo diverso rispetto alla glossa patentemente seriore. Va inoltre segnalato che esiste uno *schol. ad l.* (cf. p. 101 Schwartz) che recita la genealogia di Pilade.

Riferimenti bibliografici

AÉLION 1983

R. Aélion, *Euripide héritier d'Eschyle*, Paris, 2 voll.

ALLEN – ITALIE 1971

J.T. Allen – G. Italie, *A Concordance to Euripides* (1954), with Suppl. ed. by C. Collard, Gröningen.

ANDRISANO 1995-1996

A.M. Andrisano, *Arist. Poet. 1452b 9-13*, «MCr» XXX-XXXI 189-216 (= «DeM» VI 2015 71-96).

ARNOTT 1983

W.G. Arnott, *Tension, Frustrations and Surprise. A Study of Theatrical Techniques in Some Scenes of Euripides' Orestes*, «Antichthon» XVII 13-28.

BIEHL 1975

W. Biehl (ed.), *Euripides. Orestes*, Leipzig.

BURKERT 1974

W. Burkert, *Die Absurdität der Gewalt und das Ende der Tragödie: Euripides' Orestes*, «A&A» XX 97-109.

BURNETT 1971

A.P. Burnett, *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of mixed Reversal*, Oxford.

CHALKIA 1986

I. Chalkia, *Lieux et espace dans la tragédie d'Euripide. Essai d'analyse socio-culturelle*, ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ.

CHAPOUTHIER 1959

F. Chapouthier (ed.), *Euripide. Oreste*, trad. par L. Méridier, Paris.

CONACHER 1967

D.J. Conacher, *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, Toronto.

DE ROMILLY 1971

J. De Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris.

DE ROMILLY 1972

J. De Romilly, *L'assemblée du peuple dans l'Oreste d'Euripide*, in *Studi Classici in onore di Q. Cataudella*, vol. I, Catania, 237-51 (ora in *Tragédies grecques au fil des ans*, Paris 1995, 143-57).

DI BENEDETTO 1965

V. Di Benedetto (a cura di), *Euripide. Oreste*, Firenze.

DIGGLE 1994

J. Diggle (ed.), *Euripidis Fabulae*, t. III, Oxford.

DIRLMEIER 1931

F. Dirlmeier, *Φίλος und Φιλία im vorhellenistischen Griechentum*, München.

ERBSE 1984

H. Erbse, *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*, Berlin-New York.

FUQUA 1976

C. Fuqua, *Studies in the Use of Myth in Sophocles' 'Philoctetes' and the 'Orestes' of Euripides*, «Traditio» XXXII 29-95.

GALEOTTI PAPI 1991

D. Galeotti Papi, *Allestimento scenico e implicazioni tematiche nell'Oreste di Euripide*, «Orpheus» XII 342-55.

GIBERT 1995

J. Gibert, *Change of Mind in Greek Tragedy*, Göttingen.

GONZALEZ 2000

F.J. Gonzalez, *Socrates on Loving One's Own: A Traditional Conception of ΦΙΛΙΑ radically Transformed*, «CPh» XCV 383-89.

GREENBERG 1962

N.A. Greenberg, *Euripides' 'Orestes': An Interpretation*, «HSPH» LXVI 157-92.

HALL 1993

E. Hall, *Political and cosmic turbulence in Euripides' Orestes*, in A.H. Sommerstein – J. Henderson – B. Zimmermann (eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari, pp. 263-85.

HALLERAN 1985

M.R. Halleran, *Stagecraft in Euripides*, London-Sidney.

KONSTAN 1997

D. Konstan, *Friendship in Classical World*, Cambridge.

LONGO 1975

O. Longo, *Proposte di lettura per l'Oreste di Euripide*, «Maia» XXVII 265-87.

MEDDA 2001

E. Medda, *Euripide. Oreste*, intr., trad. e note, Milano.

MURRAY 1913²

G. Murray (ed.), *Euripidis Fabulae*, Oxford.

NISETICH 1986

P.J. Nisetich, *The silencing of Pylades (Orestes 1591-92)*, «AJPh» CVII 46-54.

PARKER 1983

R. Parker, *Miasma, Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford.

PORTER 1994

J.R. Porter, *Studies in Euripides' Orestes*, Leiden-New York-Köln.

SCHMIDT 1971

H.W. Schmidt, *Die Struktur des Eingangs*, in W. Jens, *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München, 1-46.

SEGAL 1992

C. Segal, *Tragic beginnings: narration, voice, and authority in the prologues of Greek drama*, «YClS» XXIX 85-112.

VERRALL 1905

W. Verrall, *Essays on Four Plays of Euripides. Andromache, Helen, Heracles, Orestes*, Cambridge.

WEST 1987a

M.L. West (ed.), *Euripides. Orestes*, Warminster.

WEST 1987b

M.L. West, *Problems in Euripides' Orestes*, «CQ» XXXVII 281-93.

WILLINK 1988²

C.W. Willink, *Euripides. Orestes* (1986), with intr. and comm., Oxford.

ZEITLIN 1980

F.I. Zeitlin, *The Closet of Masks: the Role-playing and Myth-making in the Orestes of Euripides*, «Ramus» IX 51-77.

ZIMMERMANN 1998

B. Zimmermann, *Die Krise der Polis im Spiegel der attischen Tragödie (Euripides, Orestes; Sophokles, Philoktetes)*, in J.V. Bañuls – F. De Martino – C. Morenilla – J. Redondo (eds.), *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, Bari, 369-80.