

# Susanna Pietrosanti

## Il silenzio degli innocenti: voci umane e animali nell'*Oresteia* di Eschilo

**Abstract:** Il saggio analizza il capolavoro di Eschilo, l'*Oresteia*, seguendo le suggestioni di una performance teatrale (*Oresteia. Agamennone, Schiavi, Conversio* del gruppo Anagor, Leone d'Argento alla Biennale di Venezia 2018) e di una nuova traduzione del testo (condotta da Simone Derai e Patrizia Vercesi). Il lavoro artistico contemporaneo induce una nuova riflessione sulle grandi categorie linguistiche e mentali del tragico greco. L'indagine riguarda il silenzio eschileo nelle sue variabili, come parola bloccata, negata. Ma induce anche a rielaborare il concetto stesso di silenzio, inteso non solo come assenza di parola ma come impiego di altre *voces*, non umane, o non solo.

**Abstract:** This essay analyzes Aeschylus's masterpiece *The Oresteia*, following the suggestions of a theater performance (*Oresteia, Agamennone, Schiavi, Conversio* by Anagor, winner of the Silver Lion at the 2018 Venice Biennale) and a new translation of the script (made by Simone Derai and Patrizia Vercesi). The contemporary artistic work induces a new consideration about the big linguistic and mental categories of greek tragic theater and guides the investigation regarding Aeschylus's concept of silence in all its variables. It also exhorts the rethinking of silence itself, considered not only as the absence of words but the use of other non-human *voces* ('voices'), or at least not only.

**Parole-chiave:** teatro classico, performance contemporanea, animali, silenzio

**Keywords:** Classical Theater, Contemporary Performance, Animals, Silence

Susanna Pietrosanti – Università degli Studi di Pisa. La studiosa si interessa al teatro classico, alla performance contemporanea, agli *Animal Performative Studies* e all'antropologia. E-mail: susannapietrosanti1@gmail.it

1. *Oresteia/ Agamennone, Schiavi, Conversio*, messa in scena da Anagoor come apertura della Biennale di Venezia 2018, è un lavoro teatrale sulla trilogia di Eschilo, un confronto con l'opera innovativo e originalissimo. Aver assistito a questo speciale momento di teatro (reso eterno poi in *Una festa tra noi e i morti*, edito da Cronopio, che ha riportato la nuova traduzione e il progetto di ricerca della compagnia)<sup>1</sup> significa essersi recati a cospetto del *corpus* eschileo confrontandosi con una materia archeologica in primo luogo verbale – ma anche assolutamente non verbale. Il riuso dell'antico, la rimessa in vita di un classico, è un'operazione complessa. Illumina certamente la contemporaneità, ma la forza del testo classico sta proprio nel legame dinamico tra attualità e inattualità che è in grado di stabilire e sulla sua capacità di giocare con i fasci temporali, mostrando ciò che del passato sia perso irreversibilmente, e ciò che cambia, travestendosi, per rimanere sempre e compiutamente sé stesso. Alcuni casi di riuso del classico sono addirittura capaci di dire di esso ciò che era, in esso, nascosto. Di farlo reagire, di provocare una distribuzione nuova delle tessere che lo compongono e un chiarimento del suo senso intimo e migliore. La resa di Anagoor incide su molte aree concettuali eschilee, è strutturata, anzi, in maniera funzionalmente eschilea:

«Il lavoro di Anagoor sull'*Oresteia* dimostra che esiste un arcipelago di continuità che scaturiscono dalla radice immortale di questo testo. Dimostra anche che si può lavorare su Eschilo con la stessa metodologia di Eschilo, ovvero valorizzando sistemi di immagini (rete, morte, caccia, dolore, destino, parola e impossibilità di parlare, potere e orrore e molti altri) e disponendoli in maniera metaforica nei punti chiave dello spettacolo (rifrazione di un'immagine centrale che si irradia, o di un lemma vivo che palpita, o di una tesi che si ramifica) e sfruttando fino all'osso alcuni, almeno alcuni, significanti»<sup>2</sup>.

Lo spettacolo e il suo sublime palinsesto, la drammaturgia e le sue scelte audaci, aiutano l'indagine in aree profonde e sommerse del grande tragico. Una fra queste, il suo uso del silenzio.

2. Eschilo, come è noto, era uno specialista dei silenzi. Nei suoi *Mirmidoni* Achille era preda di tragica afasia: si mostrava a lungo a capo chino, chiuso in un incrollabile silenzio; il tragediografo, spiega Aristofane (*Rane* 911-913) lo aveva messo in scena secondo una tecnica tutta sua: «innanzitutto collocava sulla scena un personaggio velato, un Achille o una Niobe, pretesto della tragedia»; e il silenzio del personaggio, chiuso nel suo dolore, era incrollabile<sup>3</sup>. Questo silenzio, il celebre ‘silenzio eschileo’, «non è solo assenza o solo presenza di comunicazione, non è solo libera scelta e consapevole o solo condizione rifiutata o imposta, non è solo interiorità o esteriorità»<sup>4</sup>: è mistero, è vero silenzio.

«Il silenzio del contesto (a funzione referenziale, secondo il modello di Jakobson) è, almeno da un punto di vista pragmatico, il vero silenzio. Il vero silenzio che si ottiene non cancellando il soggetto, non cancellando l'oggetto del discorso, ma rimuovendo il contesto, l'intorno della parola»<sup>5</sup>.

L'*Oresteia* «displays a constant concern over silence, the ways in which silence is produced, and the reasons that influence people to remain silent.»<sup>6</sup>

L'*Agamennone* addirittura:

«presents a fully developed exposition of the nature of the production of silence in the figure of its chorus, who is repeatedly concerned to take back what they are saying, to under through speech what they remember, and in other ways to obliterate from the record of memory certain events and utterances of the past. Their strategy for silencing themselves are said properly ‘silencing discourse»<sup>7</sup>.

Nella resa Anagor, in apertura del dramma, la Sentinella, che dichiara di trovarsi «come un cane in cima a questa casa»<sup>8</sup>, è appollaiata su un cumulo di ripetitori acustici, muti, e sulla sua testa pende un microfono il cui cavo si prolunga infinitamente verso un invisibile polo celeste. Un invito a parlare parole tessute di silenzi: il celebre monologo della Sentinella, asciugato qui fino

alla massima icasticità nella traduzione di Simone Deraï e Patrizia Vercesi, si sviluppa *guttatim*, scrive Fraenkel<sup>9</sup>, e goccia dopo goccia si snoda segnalando:

«i punti opachi della vicenda mitica e della turbolenta storia recente cui la vicenda allude. Invece che predisporre, oltre che predisporre gli effetti speciali per le azioni e le prove che seguiranno, risucchia gli spettatori nella dimensione del segreto, del nascondimento, del cono d'ombra dell'indicibile»<sup>10</sup>.

Davanti al *nefas*, etimologicamente impronunciabile, ineffabile, dichiara di avere «sulla lingua un grosso bue»<sup>11</sup>. Intanto, nel grigio livido dello schermo che troneggia in scena accanto a lui, flebili volute di fumo e cenere iniziano a fluttuare. La Sentinella non le nota, e cede di nuovo al sonno. Allora le lingue di fuoco iniziano a lambire i margini dello schermo come lampi di luce di là dai monti: diventa visibile il percorso del segnale luminoso che annuncia la presa della città, tanto atteso dalla Sentinella e giunto finalmente dalla Troade ad Argo. Nel testo eschileo il racconto del percorso di fiamme creava una spiazzante inversione di ruolo, perché veniva pronunciato da Clitemnestra in un monologo<sup>12</sup> che capovolgeva la costante convenzione del teatro tragico secondo la quale è il messaggero che, giungendo da uno spazio extrascenico lontano, comunica ciò che nessuno sa. La maniera di Anagor, qui, di mostrare i riccioli di fumo, le fiamme lingueggianti, la loro eco disturbante, la creazione ossimorica della carta d'Europa, costituisce un doppio salto mortale, un'inversione alla seconda che suggerisce subito parole estremamente evocative, pregnanti, spiazzanti, e compie il prodigio in completo silenzio profondamente eschileo.

«Si tratta di un unico *take*, un'unica zoomata che riprende cinque cartine geografiche disposte una di fronte all'altra (Argolide, Peloponneso, Grecia, Coste dell'Egeo, Europa) e incendiate una dopo l'altra in modo da rivelare la successiva come una serie di sipari di fuoco. Il procedere dello zoom è come un telescopio: via via che bruciavamo una mappa dopo l'altra correggevamo il fuoco, creando un rapporto concettuale tra il fuoco dell'obiettivo (dello sguardo)

e il fuoco dei messaggi che avanzano da Troia ad Argo e il fuoco autentico. Quest'unico *take* lo abbiamo proiettato in *reverse*, in modo tale che per prima appare la cartina dell'Europa, ultima a essere bruciata e filmata. L'effetto per lo spettatore è di viaggiare dal campo largo dell'Europa all'Argolide»<sup>13</sup>.

Così spiega Simone Derai, mettendo a fuoco, è il caso di dirlo, la contrazione convulsa per cui la tecnica non è che un altro nome del processo interiore, un modo di rendere vivo, e visibile, ciò che il testo proponeva, suggeriva, sussurrava tacendo. Le fiamme in video sono un correlativo oggettivo silenzioso di un celebre pezzo di bravura, il monologo dei roghi appunto<sup>14</sup>, che qui rinuncia al veicolo verbale ma non a quello visivo, in un'*ekphrasis* geniale. I segnali di fuoco deflagrano luminosi, il loro bruciare produce le carte geografiche che, risollevate dal rogo, si succedono restringendo il campo fino all'Argolide stessa. Gioco scenico silenzioso ed eloquente, è un segnale visivo denso e criptico come la lingua della Sentinella, muta, straziante e incomprensibile come il verso animale ed eloquente come le rivelazioni.

«Humans speak; other animals don't», sintetizza John Heath<sup>15</sup>. O meglio: gli 'altri di specie' non impiegano parole nella loro comunicazione, benché abbiano voce.

«Nelle raccolte lessicografiche greche, quelle che sembrano risalire a Zenodoto, per designare la vocalità degli animali si fa generalmente ricorso alla parola *phonè*: fin da Omero questa parola indica l'emissione sonora in generale, indipendentemente dal fatto che si tratti di voce di uomini o di animali»<sup>16</sup>.

Maurizio Bettini ci avvisa inoltre che in Omero, per definire le voci animali, un termine adeguato poteva essere *ops*, espressione dallo spettro sonoro più ampio, «tramite la quale si può indicare ugualmente bene sia la parola umana sia il lamento sia il grido inarticolato»<sup>17</sup>. In questo spazio misterioso, questa geografia mescolata tra espressione animale e umana si inserisce la nuova, contemporanea valutazione che la *performance* di Anagor ci aiuta a fare del silenzio eschileo. Il silenzio può essere l'assenza di

parola, anche se certamente non di comunicazione, e una delle abilità del grande tragico era modulare questo infinito campo comunicativo. Del resto, già Franz Rosenzweig ne *La stella della redenzione*<sup>18</sup> aveva chiarito che l'eroe tragico possedeva un solo linguaggio che gli corrispondesse: il silenzio. Il tragico mette in scena il silenzio. Quando l'eroe smette di tacere il tragico decade: tragico non è soltanto essere chiamati a rispondere di un destino, ma preservare un mistero. Lo sapeva bene Pier Paolo Pasolini che nella sua *Affabulazione* fa declinare all'ombra di Sofocle la differenza tra *enigma*, razionalmente risolvibile, verbalmente articolabile, e *mistero*, di cui solo il silenzio può parlare. E prima di lui lo avevano affermato Goethe, Nietzsche, Benjamin. Ma il silenzio in Eschilo può avere voce. Voce altra, animale. Molti hanno rilevato la frequenza delle allusioni animali nella trilogia eschilea<sup>19</sup>: indubabilmente le due macro aree, silenzio e presenza animale, sono collegate. Ne abbiamo fondati sospetti esaminando l'universo ellittico e ossimorico della *parodos* dell'*Oresteia*. È un discorso umano, certo. Nella resa Anagoor, è pronunciata da un solo Didaskalos, che comunica con un coro di giovani, lasciati a casa perché inadeguati alla battaglia come i vecchi argivi dell'originale. Ma gli animali sussurrano.

«Animals in the pre- polis area erected by Aeschylus are insidious creatures, refusing to accept simple metaphorical, that is, stilistically ornamental roles. The boundaries of humanity itself are too porous allowing the beasts to slip in and out with discomforting ease. The poet's powerfully metaphorical language creates an anarchic world when man and beasts are muddled, where human and non human species share a single soul»<sup>20</sup>.

E così subito avviene. Ecco gli avvoltoi che gridano disperati per aver perso i loro figli, e le loro grida animali toccano l'orecchio di Zeus che spedisce con greve caduta l'Erinni a difenderli<sup>21</sup>. Gli avvoltoi chi sono? Agamennone, Menelao privo di Elena, Clitemnestra privata dei figli (del resto *lecheon*, *letto*, per *nido* è veramente sintomatico<sup>22</sup>)? L'immagine è ambigua di per sé,

perché il grido furioso degli Atridi si contamina in qualche modo, non fosse che per avvicinamento e per osmosi, col lamento degli avvoltoi. Il mondo animale e quello umano sono inestricabilmente legati e confusi. Si può parlare la lingua dei cervi, o quella degli avvoltoi. Il linguaggio diventa proteiforme, variabile, molteplice. Si ammira qui «the troubling fusion of human and bestial identities the poetic ambiguity creates»<sup>23</sup>. Le immagini che si susseguono nel testo, (legami, lacci, museruole, trappole, ragne, reti), funzionano a giocare un gioco di connessioni tra la sfera animale e quella umana, profondo, inestricabile. Non si tratta più dello stadio della metamorfosi, in cui l'umano abbandona il suo livello e assume l'aspetto esteriore dell'animale (come i compagni di Odisseo metamorfosati da Circe) ma di uno stato misto, sotterraneo. Sotto la pelle umana si muove quella animale. Sotto le parole un altro, più antico, linguaggio, che talvolta prende il sopravvento. Quando le aquile divorano la lepre pregna, esse non simboleggiano, ma *sono* gli Atridi.<sup>24</sup> Cani – aquile volanti a danno della lepre a sua volta misteriosamente simbolica; Troia, Ifigenia, i figli di Tieste ancora? Di nuovo dobbiamo ringraziare la tentazione ecfraistica di Anagoor che, in silenzio, fa apparire in scena una bianca cerbiatta (non un oggetto, una vera cerbiatta imbalsamata), sicuro correlativo oggettivo di Ifigenia, in alcune versioni del mito sostituita da una cerva da Artemide, impietosita – qui contenitore di piccole ossa bianche che uno dei figli le estrae dal ventre. Ifigenia, lepre e cerbiatta, capra e pecora, è fra noi. Indubitabile la connessione di tutti questi animali con Artemide: dalla cerva di Cerinea cacciata da Eracle all'altare formato di teste di caprioli intrecciate da Apollo per esaltare il *numen* dei due divini gemelli, alla lepre lunare che indicò, secondo Pausania, dove la dea desiderava fosse eretto il suo tempio a Boiai in Laconia, tutte queste sono maschere di Artemide, e tutte fasci di luce che si incrociano su Ifigenia, e sullo stesso Agamennone. Perché, infatti, solo il maggiore degli Atridi deve scontare la colpa che la sua immagine animale, l'aquila nera, ha commesso sbranando la lepre? Anche l'aquila bianca /Menelao sarebbe colpevole, ma solo Agamennone deve pagare. Nei *Canti*

*Cipri* si menziona un suo atto di *hybris* offensiva: uccisa una cerva con una freccia aveva commentato che neppure Artemide avrebbe messo a segno un colpo migliore<sup>25</sup>. Sofocle nell'*Elettra* narra che la stessa *hybris* avrebbe avuto per oggetto un cervo maschio<sup>26</sup>. Apollodoro (*Epitome* 3, 21) dichiara che Agamennone, «dopo aver colpito una cerva in una battuta di caccia, disse che neppure Artemide, se avesse voluto, avrebbe potuto salvarla». Un prisma di enigmi e di sospetta *hybris* che Eschilo mozza di colpo, tagliando via tutto in una cosmica ellissi e obliterando qualsiasi accenno all'albero di miti connesso ad Agamennone empio uccisore di cervi. Il cane/aquila/Agamennone strazia adesso la lepre, in silenzio, o utilizzando animalesche *voces*, emanando un silenzio sul silenzio della dimenticanza, e sul resto, il passato, ancora silenzio. E il silenzio è anche quello del vento. Cosmico silenzio, rotto solo dalla voce dei venti sbagliati, quelli *kakoskoloï*, 'che provocano cattivo indugio', 'nestides', 'che provocano la fame', *dysormoi*, 'che trattengono malamente nel porto'<sup>27</sup>. Un *tricolon* pesante che apre la strada alle sintetiche parole dell'indovino. Calcante propone «un rimedio più grave dell'amara tempesta/ adducendo Artemide come pretesto»<sup>28</sup>. L'originale greco è *proferon Artemin*, un verso chiuso come un guscio di conchiglia<sup>29</sup>. La dea, di per sé, non parla. Ha bisogno di un intermediario, l'indovino, che poi, lo vedremo, si appoggerà direttamente alla voce di Agamennone<sup>30</sup>. Dal pensiero di Artemide all'indovino, alla vittima, al traduttore, a noi, si passa per tutti i gradi dell'intermediazione umana<sup>31</sup>. È dunque inevitabile che l'aspetto linguistico di questa verità sia oscuro: «l'oscurità segnala l'incongruente rapporto tra conoscenza divina e lingua umana, eppure dice la necessità di quel rapporto»<sup>32</sup>. Che si svolge per simboli, per segni, in silenzio. E in ellissi reagiscono gli Atridi, che compiono il gesto del lutto per le parole comunicate da Calcante ma non riferite da Eschilo. La necessità di dire l'indicibile viene fatta fatalmente slittare al dubbio atroce di Agamennone, poco oltre. Ai lettori, al pubblico, resta l'ellissi, davanti alla quale

«occorre sondare l'intenzione del testo, entrare in dialogo con la sua retorica e la sua intelligenza, visitarne le profondità, dividerne lo spirito, accompagnarne oltre la soglia del discorso puramente verbale. Occorre, in un certo senso, che diventiamo anche noi invisibili per riconoscere l'invisibile. Non c'è omissione testuale che non rimandi a una pienezza extratestuale, e questa sta al testo come l'ombra al corpo. Riconoscere il valore dell'omissione significa rimettere la parzialità della scrittura nella totalità del mondo. Significa cercare il senso»<sup>33</sup>.

E il senso dell'ellissi acrobatica è mostrarci in atto la *charis* violenta di Zeus folgorare il solo Agamennone, che piomba nel dilemma più cieco che si possa concepire: decidere l'impossibile, essere 'obbligato a volere'. Qualcosa che non si può dire, né nominare.

Il sacrificio di Ifigenia, pur contenendo in sé molti riferimenti ai *proteleia*, i riti nuziali (perversi, capovolti) è un vero sacrificio animale. Come una capra Ifigenia viene sollevata sull'altare, le viene schiacciato «il muso»<sup>34</sup>, le viene tappata la bocca con morsi e museruole, con un avvicinamento vertiginoso all'animalità che fa superare in volo «la forza di muti bavagli» di altre meno incendiarie traduzioni. Lei tace, come un animale, scatenando una violenta serie di considerazioni. Questa accezione della *parodos* era già stata allusa nel monologo della Sentinella che, nella nuova traduzione (che raggiunge uno spessore culturale inaudito, rincorrendo Eschilo, certo, ma anche molte altre suggestioni letterarie di epoca e generi diversi in una tessitura di rimandi complessa ed efficace, ma che resta, visto il suo impiego performativo, una traduzione eminentemente *target oriented*, un montaggio fruibile dall'*audience* sebbene lontano da qualsiasi facilità e banalità) sosteneva di rimanere «muta come un bue»<sup>35</sup>. Il verso eschileo si annodava corposamente e proverbialmente nell'espressione "ho un bue sulla lingua". Lo slittare della metafora è una variante apparentemente minima, in realtà profondissima. Si tratta dell'introduzione di un tema base, che informerà di sé gran parte del senso dell'opera: l'animale muto, che non può maledire, sul quale quindi può essere esercitata la

sospensione etica dell'uccisione, quel vuoto morale che permette di assassinare l'innocente sentendoci completamente incolpevoli. Le museruole che in scena impediscono di parlare, chiudono, velano le bocche dei personaggi, derivanti tutte dall'immagine – seme del morso che chiude le labbra di Ifigenia martirizzata, non sarebbero neppure necessarie. Il bue è muto. Uomini e bestie sono assimilati da questo ineluttabile destino, da questo mondo «written in blood and tears»<sup>36</sup>, davanti al quale si può solo tacere. E ancora la versione Anagor dell'*Oresteia* rende chiaro, in silenzio, ciò che Eschilo, in silenzio, aveva alluso. Lo schermo di fondo si accende.

«La proiezione rivela l'immagine nebbiosa e fuori fuoco di un ingranaggio in movimento circolare. La rotazione del dispositivo provoca l'apertura di una gabbia dal cui fianco cade per gravità il corpo inerte di un manzo. È una trappola meccanica per imbrigliare e stordire i bovini nei macelli. Il corpo dell'animale infatti, rovesciandosi al di fuori della pancia del congegno, collassa privo di sensi su una culla da abbattimento, un piatto di ferro che si muove danzando all'unisono con la macchina»<sup>37</sup>.

Un'immagine stupenda, fortemente eschilea. L'animale qui non è simbolico di Ifigenia: è evocativo, epifanico. Per Roberto Marchesini, padre della zoantropologia,

«gli slittamenti di dimensione ontogenetica, vale a dire i nuovi spazi di dimensione identitaria, si traducono in nuovi obiettivi verso cui tendere e nuovi modelli da introiettare, cambiano il modo in cui l'essere umano si percepisce e quindi si descrive. In questa prospettiva gli altri animali diventano i grandi interpreti logopoietici, cifrario di base per le diverse forme della "creatività umana»<sup>38</sup>.

E addirittura diventano queste forme, le esprimono con una forza significativa trasfusa dalle parole ruvide ed ellittiche del poeta con un'osmosi potente, esplosiva.

3. Gli animali, molti animali, popolano l'*Oresteia*. Il testo di Eschilo potrebbe addirittura essere fondativo per la concezione estremamente contemporanea di *Zoosis*, che per U. Chaudhuri si usa «to refer to the way culture makes art and meaning with the figure and the bloody of the animal»<sup>39</sup>. Gli animali popolano il dramma. Lo creano, lo articolano, lo tacciono e lo parlano. Elena, nel testo eschileo, se ne va con Paride “senza vergogna”<sup>40</sup>. Un modo contemporaneo e immediato di tradurre l'assenza, in lei, di *aidos*, che Oliver Taplin ha definito «un senso di compunzione che inibisce gli uomini dal comportarsi male»<sup>41</sup>. Elena si macchia di *anaideia*, di completa assenza di «ritegno, il freno morale preposto a inibire qualunque comportamento eticamente censurabile»<sup>42</sup>, atteggiamento proprio di un animale che nell'immaginario greco veniva letto così: traditore, folle, aggressivo, seducibile, inattendibile: il cane. *Cagna*, *faccia di cane*, è l'epiteto insultante che l'eroina stessa si rivolge in tutti i poemi omerici, sottolineando così che, sebbene, naturalmente, la responsabilità della guerra sia maschile, riservata a Paride, ella comprende molto bene il suo *status* di colpevole: meraviglioso oggetto di desiderio, divina bellezza per la quale vale la pena di combattere, e insieme *kyon*, cagna fin troppo seducibile, pronta a scodinzolare e a seguire chiunque l'accarezzi, a passare dalla solidarietà dovuta al legittimo padrone a quella di un estraneo che non l'ha ricevuta legittimamente dal precedente proprietario – e ad andarsene proprio così, “senza vergogna”. Ma pochi versi più avanti, sarà Clitemnestra a collocarsi nella stessa sfera metaforica:

«Questo è il mio messaggio per lui: / torna presto, mio caro, / il più velocemente possibile./ La tua città ti ama e ti attende. / Qui a casa troverai una moglie fedele,/ uguale a come l'hai lasciata: /cagna fidata a guardia della casa, devota al padrone, rabbiosa coi nemici/ esattamente come te la ricordi»<sup>43</sup>.

Ecco un elenco di ciò che si attende «da una buona moglie e da un buon cane: fedeltà, affidabilità costante, ma anche capacità e volontà di schierarsi completamente dalla parte del marito-padrone»<sup>44</sup>. Invece Clitemnestra, che si qualifica come perfetta

cagna da guardia, è profondamente *kyon*, perché si rivolgerà festosa e cagnescamente scodinzolante al padrone che ritorna, preparandogli intanto un'aggressione sanguinosa. La gemellarità tra le due sorelle è perfetta: come Clitemnestra è l'Erinni sguinzagliata per punire le colpe di *hybris* del marito (principalmente il sacrificio di Ifigenia: potremmo sostenere che, in fondo, è Artemide a sguinzagliare Clitemnestra come sua cagna vendicatrice), così Elena è un'Erinni, non causa ma strumento delle conseguenze. Nel secondo stasimo, l'apologo del cucciolo di leone lo esemplifica benissimo:

«un cucciolo di leone appena svezzato ma ancora affamato di latte, / mansueto e apparentemente addomesticato in principio, / amatissimo dai bambini e adorato dai nonni, sta in braccio come un bimbo, / e lecca la mano del padre con gli occhioni che luccicano per la fame»<sup>45</sup>.

Tutto il brano identifica con chiarezza il meccanismo del patto del cibo, quel particolare rapporto che si instaura tra il cane e l'uomo che lo nutre. Ma il leoncino non è un cane, e rivela l'indole della sua specie: «Ricambia coloro che lo nutrivano sbranando le pecore del padrone/. E senza essere invitato si prepara in casa un banchetto/ che inonda di sangue le stanze... »<sup>46</sup>.

Cagna traditrice come e più della sorella, Elena non si comporta da servile, domestico *kyon*, mendicando i resti del banchetto dei padroni, ma crea un banchetto altro, antagonista a quello umano, un pranzo apprestato dalla belva stessa, che vi partecipa «senza essere invitata»<sup>47</sup>. Pura epifania della bellezza e della potenza erotica, Elena è perfettamente amorale e irresponsabile delle sue azioni, istintiva e assoluta, incolpevole ma micidiale, una belva, un animale feroce, un cane *kynteron*, 'più cane' di altri. E per continuare in questa sfilata di maschere canine, le Erinni delle *Eumenidi* sono cagne: assetate di sangue, pronte a fiutare e a inseguire la vittima, lanciate all'assalto dal fantasma di Clitemnestra cacciatrice, cani da difesa della defunta, che pretende vendetta, cani protettori della giustizia, della santità dei giuramenti e di molti confini sacri e inviolabili. Ma principalmente sono cani furiosi che perseguitano l'uomo e non

l'animale, sull'esempio di Atteone, stemmi di rovesciamento che permettono a Eschilo di sfruttare la terribile ambiguità del coraggio canino, distorcendolo all'estremo fino a toccare la *lyssa*, la dionisiaca follia. E lo stesso Agamennone, salutato dalla moglie come «cane dell'ovile»<sup>48</sup>, immagine di protezione e di saldezza come la gomina che ancora la nave o la colonna che sostiene il tetto di casa<sup>49</sup>, in realtà si comporta, si è già comportato, da leone feroce, sacrificando la figlia come se l'avesse scelta« in un gregge di belle pecore lanose»: e Achille, sfruttando un'altra sfumatura del negativo prisma canino, gli aveva già affibbiato l'insulto *kynopes*, faccia di cane; «hai occhi di cane e cuore di cervo,» gli grida con disprezzo nel libro I dell'*Iliade*. Un vigliacco spudorato, che cagnescamente si traveste da custode del gregge – e non a caso nella resa di Anagoor indossa un magnifico mantello candido da re – pastore che tuttavia, e simbolicamente, appare troppo grande per lui. E poiché solo un cane può identificare con certezza le motivazioni di un altro, o di altri, cani, è il fiuto profetico di Cassandra a veder chiaro nel groviglio di maschere e di ghigni canini che il palazzo di Argo sembra diventato: tanto che il Didaskalos commenta «è brava, come un cane da caccia. Ha fiutato una pista che la porta al sangue»<sup>50</sup>. E al sangue, in questa *Orestea* senza sangue<sup>51</sup>, tutti i cani della muta sembrano diretti: Elena, il mostro, il cane – leone, Clitemnestra, cagna da guardia e insieme *leonessa a due gambe*, Agamennone, cane pastore e poco prima leone che aveva leccato a sazietà il sangue della famiglia di Priamo. Il bestiario ondeggia e si dilata, e sarebbe riduttivo restringere le maschere animali degli epiteti a una sola catena concettuale. Tutti, o quasi, sono insieme uomini e animali, belve e prede, cani e leoni, lepri e cerve:

«animals – any animals – are easily blurred and confused with the human characters. The lion does not stand for any single character but for the ever – renewed process of evil that moves from generation to generation. Aegisthus is a lion here, a wolf to Agamemnon's lion thirty-five verses later. But the larger point is that none of these animal images is meant to be flattering or positive (except, perhaps, in the misguided minds of the characters). Humans should

not confuse themselves with the beast that lives in us all. Agamemnon may be a better lion, that is, more courageous than the feeble Aegisthus, but his conflation with the beast bodes no better – indeed, his actions are more savage than anyone else's in the play»<sup>52</sup>.

Le maschere umano – animali non sono neppure alternate: la metamorfosi non è concepita. Tutto è doppio, ambivalente, confuso. Mescolato. Una rete di immagini cangianti, una rete di parole: «a middle ground between human and animal rather than a sharp opposition»<sup>53</sup>. Anzi, di più. Un cappio, un gorgo.

4. Infine, Cassandra. Da sempre è legata al silenzio. L'unico personaggio che rifiuta l'attrattiva della *peithò* di Clitemnestra, e tace. Nella *performance* che stiamo analizzando, il suo silenzio è dilatato. Agamennone la introduce in scena legata a una catena sottile. Mentre avanza verso la porta fatale della casa, e la catena di Cassandra è stata passata alla mano del Didaskalos, lo schermo si accende ancora. Nell'intermittenza del neon del macello compare l'immagine sfocata di una mucca appesa a testa in giù. Si ribella, tenta di divincolarsi, la lingua le pende dalla bocca muta, ma l'argano meccanico la trascina, via dall'inquadratura e dalla vita. Senza sangue. Senza voce. In silenzio, per la *pietas* del fuori fuoco, anche invisibile o quasi. Cassandra non parla, né risponde agli inviti di Clitemnestra: «è straniera, ci vorrebbe un'interprete»<sup>54</sup>, razionalizza il Didaskalos, e subito una donna della casa arriva a tentare l'esperimento. Sparita Clitemnestra, Cassandra parla, e la giovane donna traduce, o tenta di farlo. Sarebbe davvero necessario? I poemi omerici testimoniano che Greci e Frigi parlano la stessa lingua (Eschilo stesso, nella perduta *Niobe*, attribuiva a Tantalò origini frigie). Ma il linguaggio non è uno strumento univoco: testimonia integrazione in seno alla comunità e serve alla manipolazione altrui. Questo lungo episodio si gioca tutto attorno alla questione del linguaggio: al centro un dialogo impossibile, i fallimenti della comunicazione, la lingua straniera, la capacità delle parole di sondare il reale, di dire il dolore e di profetare, fino al

tema della possessione, dell'essere parlati, delle glossolalie – e del silenzio. La profezia stessa viene snodata, sbriciolata, affidata al resoconto desultorio ed ellittico di un'interprete, che restituisce a onde e a frammenti la parola irregolare della profetessa. Irregolare anche nel testo originale, dove la tensione espressiva è fortissima, la sintassi è franta, prevalgono le frasi nominali, gli *hapax legomena* si accumulano nel tentativo di descrivere l'indicibile. In versione Anagor l'interprete tenta di comprendere il discorso profetico che in originale si presentava incontrollato, delirante, visionario, provocando conseguenze profonde. In ogni caso, c'è uno schermo linguistico e traduttivo, e un tentativo di ordine: fallimentare, ma il clima febbricitante della profezia diretta viene allontanato, decantato diremmo, specie nell'espunzione del lamento di Cassandra, il suo canto funebre su se stessa, che si collega sottilmente ad Agamennone, ovvio, e anche al lutto infinito che scivola in sangue fuori dalla casa degli Atridi. A questo si rinuncia. Non alla perfezione della sequenza, che ripercorre tutte le gradazioni della comunicazione (dal grado zero del silenzio al balbettio al monologo o quasi monologo infine al contatto dialogico prima parziale poi totale, con l'esplicito annuncio della morte del re). I semi del mito, anche nel discorso spezzato dell'interprete, ci sono tutti: «casa odio, odiata/ delitti consanguinei/ stragi, omicidi/ suolo intriso di sangue/ Le prove./ Sento voci di bambini / piangono, sgozzati »e «non capisco»<sup>55</sup>, chiosa l'interprete. Il Didaskalos apprezza l'abilità di Cassandra di riannodare il filo del passato, condivide un terreno di conoscenza comprendendo l'episodio terribile a cui si riferisce. Ma successivamente Cassandra sceglie di battere un'altra pista, quella che dal sangue versato la guida verso il prossimo delitto, verso il sangue ancora non spillato. Poiché le tenebre del discorso sono ancora fitte, decide di parlare chiaramente. Denuncia il coro delle Erinni che presidia la casa e che non finisce mai di cantare, ubriaco di sangue. Riporta, vertiginosamente, al presente, il banchetto cannibalesco della stirpe: «eccoli, vedi? / quelli sono bambini morti, uccisi.../ il padre li mangia»<sup>56</sup>. I presentimenti che hanno serpeggiato per tutto il dramma esplodono qui, senza ritegno,

sotto l'impeto profetico delle visioni metaforiche di Cassandra, animate nel bestiario simbolico tipico della tragedia: «un leone/ è in catene e prepara vendetta contro il padrone che torna/ il comandante della flotta non sa: la cagna odiosa gli lecca con la lingua l'orecchio festosa, ma poi lo morde». E quando il Didaskalos respinge il valore delle profezie, che «servono solo a imparare il linguaggio della paura», dichiara: «io dico che vedrai la morte di Agamennone»<sup>57</sup>. Egisto la rimprovera, la richiama al silenzio. In silenzio, di nuovo, Cassandra si prepara ad entrare nella reggia, per lei, consapevolmente, la porta dell'Ade. Solo Cassandra sa cogliere questa verità, non solo focalizzare l'attenzione sull'interno della casa, dove il delitto sta avvenendo, ma portare a compimento le parole della Sentinella («se avesse voce, la casa stessa parlerebbe chiare parole»<sup>58</sup>): la reggia usa la sua voce, in silenzio, parla con la sua bocca, denuncia la verità, mentre l'interprete di questo orrore le cammina incontro, proprio come aveva fatto Agamennone poco prima. È vero, «gli animali non vanno al macello consenzienti», chiosa il Didaskalos, attualizzando, rendendo icastica e terribile la *sententia* eschilea che associa Cassandra ad una «vacca spinta dagli dei»<sup>59</sup> che cammina con coraggio verso l'altare del sacrificio. Di nuovo il campo semantico della violenza e del sopruso inflitto, in sospensione morale, a chi è altro da noi e da questa alterità non permette che avvertiamo il delitto compiuto.

«Before whom do we feel shame? Can we be guilty, must we alone, to those whose lips will never pronounce a curse against us? If stag falls in the forest to a hunter's bullet we know it makes a physical sound, an echoing of waves in the medium of air, but what is the ethical noise made by the conjunction of a flying piece of lead, a man in camouflage and a dying hart?»<sup>60</sup>.

Cosa rispondere? Secondo Derrida, nessuna società può sopravvivere senza sacrificio, e perciò viene prescelta una classe di esseri viventi il cui assassinio è legittimato: gli animali. Muti, incapaci di reagire alla nostra violenza, «allow us to separate out the necessary from non – necessary killing, so that we can live

in the world without thinking ourselves murderers»<sup>61</sup>: ma, come Agamennone in Aulide, invece, lo siamo.

5. La presenza metaforica degli animali, lo abbiamo detto, non è una novità nella critica relativa ad Eschilo. Da subito l'*Oresteia* è stata ritenuta oscillare tra caccia e sacrificio, due linguaggi culturali che nella Grecia classica non potevano certo prescindere dagli animali. La messa in scena Anagor ha approfondito questo livello, procedendo in profondità sulla simbolica di alcune maschere animali le cui *affordances* si sono dimostrate estremamente più complesse del previsto.

«L'alterità è parte della nostra stessa identità e la storia evolutiva della nostra specie non si caratterizza dall'allontanamento dall'animalità, ma al contrario dall'interazione con diversi tipi di animalità. Congiunzione, contaminazione, e ibridazione con l'animale: eterospecifico, epifanico, l'Altro animale annuncia una dimensione esistenziale possibile per l'uomo»<sup>62</sup>.

E non solo: Giorgio Agamben aveva già sottolineato come nell'uomo la divisione della vita in vegetale e di relazione, organica e animale, animale e umana, possa essere definita come una 'frontiera mobile': si può costantemente decidere che cosa è umano e che cosa non lo è:

«Solo perché qualcosa come una vita animale è stata separata all'interno dell'uomo, solo perché la distanza e la prossimità con l'animale sono state misurate e riconosciute innanzi tutto nel più intimo e vicino, è possibile opporre l'uomo agli altri viventi»<sup>63</sup>.

L'uomo per essere tale deve riconoscersi nell'altro di specie, deve condividere «una zona di indifferenza in cui avviene l'articolazione tra umano e animale»<sup>64</sup>. Guidati da un'esperienza performativa infinitamente particolare, è stato possibile svelare i molteplici strati del silenzio eschileo, silenzio spesso articolato in *voces* altre, non solo voci animali tessute di silenzio, ma voci di un istante in cui non

sapevamo articolare la distanza (se c'è) fra umano e animale. Altri lo avevano intuito. Si veda la versione dell'*Odissea* di Emilio Villa, che osserva:

«in greco il valore dispregiativo di *kuon*, *kunós* ('cane') è recente, e nel greco omerico *kunópis* riferito a Elena cela una marca di ambito artemido-ecateo; dietro cui riluce forse una sua parentela con la *Pótnia Theròn*, la Signora delle Bestie dell'arcaica religione mediterranea»<sup>65</sup>.

Un segnale preciso, di valore antropologico e culturale, in nessun modo deprecatorio: «le femmine dee del poema, tutte totemizzate, per così dire, tutte vive, su un animale, residuo nel nome o negli attributi». Villa insiste sul fatto che nel mondo preacheo, e in tutto quel fondo culturale e culturale precedente alla stesura più a noi prossima dei poemi omerici, gli eroi epici erano in effetti divinità minori. Quel passo non può intendersi come «realistico, cioè come Elena che dice di sé “sono una cagna, una svergognata”. Elena è Gran Madre, è *Pótnia* alla ricerca, a caccia, dei suoi maschi, o padri diciamo».

Un richiamo, questo, che va compreso in rapporto con il mito. Elena indica così tramite il cane la sua appartenenza, l'ambito divino da cui proviene.

«Omero, in quest'ottica, appare solo il filo terminale, l'ultimo punto d'arrivo del viaggio di una antichissima teomachia di origine orientale tessuta in sostrati perduti alla memoria e poi narrativizzata, quasi si direbbe secolarizzata in Grecia tramite un gran numero di filtri, rielaborazioni e passaggi: come la nuova egemonia culturale di Atena. Mi chiedo se a una simile logica possa rimontare il fatto che alcuni oggetti o luoghi o personaggi nei poemi omerici sono definiti da due parole, diverse: una in lingua umana e una in lingua divina, con un valore culturale (vi accenna anche Daniel Heller-Roazen nel suo *Lingue oscure*)»<sup>66</sup>.

Quindi il verso che tutti traducono *faccia di cane, cagna*<sup>67</sup> ha il suo profondo valore in *io che sono donna/cane*. Questa traduzione

illumina, come un fascio di luce, le scelte eschilee dell'*Oresteia*, il suo sostrato di parole altre e di silenzio. Lega un testo classico fondamentale a radici antropologiche universali.

«Noi conosciamo quello che fanno gli animali, quali sono i bisogni del castoro, dell'orso del salmone e di altre creature, perché molto tempo fa gli uomini hanno sposato degli animali e hanno acquisito tali conoscenze dalle loro spose animali»,

riferiva negli anni Trenta un anziano Ojibiwa all'antropologo Diamond Jenness<sup>68</sup>. E Eduardo Kohn, nel suo appena tradotto in Italia *Come pensano le foreste* testimonia, studiando l'etnia Runa dell'Amazzonia ecuadoriana, che questa popolazione si mostra all'osservatore per quello che è nel profondo: «al tempo stesso esseri 'altro-che-umani', al pari degli animali della foresta, ma anche 'troppo umani' nel senso nietzscheano del termine». Si rappresentano come «dei che parlano attraverso i corpi delle mucche, Indios nei corpi dei giaguari, giaguari abbigliati da bianchi, e chissà quante altre cose ancora»<sup>69</sup>. E questi collegamenti, queste relazioni tra esseri viventi, non avvengono tramite parole, ma tramite segni, che senza avere carattere fonico e linguistico sono comunque loquaci. La comunicazione avviene tramite indici e icone, segni che hanno una qualche contiguità con quello che rappresentano oppure che vi somigliano: «la significanza non è un territorio esclusivo degli esseri umani, perché non siamo i soli ad interpretare i segni. Il fatto che altri generi di esseri usino i segni è un esempio dei modi in cui la rappresentazione esiste nel mondo al di là delle menti umane, dei loro sistemi di significato»<sup>70</sup>, delle loro parole, del loro, misconosciuto, segreto, silenzio. La costruzione simbolica, antropologica e linguistica di Eschilo si rivela infinitamente contemporanea. Il classico più antico reagisce incredibilmente agli stimoli della ricerca odierna, acconsentendo a svelare altri strati del segreto misterioso della sua scrittura.

### Note

- 1 L'intero materiale è edito in ANAGOOR, *Una festa tra noi e i morti. Sull'Orestea di Eschilo*, Napoli, Cronopio, 2020.
- 2 PIETROSANTI 2020, 15.
- 3 A questo proposito TAPLIN 1977, 34
- 4 SPINA 2015, 11.
- 5 CAPRETTINI 1989, 35.
- 6 GURD 2001, 2.
- 7 *Ibidem*.
- 8 ANAGOOR 2020, 30.
- 9 FRAENKEL 1950, (ad vocem r. 2, vv. 387 e sgg.)
- 10 BELTRAMETTI 2015, 157.
- 11 ESCHILO, *Agamennone*, v. 23. In ANAGOOR 2020, 30 la resa è diversa; «ho come un peso sulla lingua, resto muto come un bue».
- 12 ESCHILO, *Agamennone*, vv. 282-316.
- 13 ZACCHEO 2018, 7.
- 14 ESCHILO, *Agamennone*, vv. 587- 614.
- 15 HEATH 2005, 1.
- 16 BETTINI 2008, 35.
- 17 Ivi, 36.
- 18 ROSENZWEIG, 2005, 76.
- 19 Primo fra tutti VERNANT, VIDAL NAQUET, 1976: cf. anche BATTISTELLA 2005 (un classico dello studio del linguaggio simbolico animale), e cf. soprattutto LEACH 1964.
- 20 HEATH 2005, 229.
- 21 ESCHILO, *Agamennone*, vv. 46-52.
- 22 ESCHILO, *Agamennone*, v. 50.
- 23 HEATH 2005, 229.
- 24 ESCHILO, *Agamennone*, vv. 115-121.
- 25 Per i *Canti Cipri* il riferimento va alla *Crestomazia* di Proclo, che li sintetizza. “Mentre per la seconda volta l'esercito era radunato in Aulide, Agamennone, colpendo a caccia una cerva, disse di superare con il lancio anche Artemide. La dea, irata, li fermò nella navigazione scatenando delle tempeste”. (Proclo, *Epitome* 80).
- 26 SOFOCLE, *Elettra*, vv. 566-572.
- 27 ESCHILO, *Agamennone*, vv. 192-200.
- 28 Il contrario in SEVERINO 1985, 23: “allora il profeta gridò ai capi un rimedio più tremendo della spietata tempesta. Ma voluto da Artemide”. Si tratta di una traduzione estremamente filosofica dell'*Orestea* di Eschilo, altro fondamento, con quella di Pasolini, della storia traduttiva dell'opera eschilea in Italia.
- 29 ESCHILO, *Agamennone*, v. 202.
- 30 ESCHILO, *Agamennone*, vv. 123- 159.
- 31 I motivi dell'ira di Artemide hanno fatto scorrere fiumi di inchiostro.

Alcuni ritengono ci si debba attenere solo a ciò che il testo esplicitamente dice, quindi al contenuto concreto dell'apparizione, la morte della lepre e dei cuccioli. Artemide non è in collera con gli Atridi, e Agamennone deve affrontare la prova terribile solo perché di fronte a un'*ananke* schiacciante (Cf. fra molti SOMMERSTEIN, 1980) . Per altri la violenza delle aquile spedite da Zeus lede la sfera numinosa della dea, che vuole riequilibrare la situazione colpendo il re, protetto appunto da Zeus (ZEITLIN 1965, FURLEY 1986) . Per altri si tratta del consueto atteggiamento filotroiano di Artemide: passando sotto silenzio l'antico motivo della cerva, Eschilo induceva lo spettatore a concentrarsi non sui motivi dell'ira di Artemide, ma sulla libera scelta di Agamennone, che decide autonomamente il suo destino attraverso il sacrificio sanguinoso (FRAENKEL, 1964) .

32 GARDINI 2014, 136.

33 Ivi, 5.

34 ANAGOOR 2020, 50. ESCHILO, *Agamennone*, v. 235.

35 ANAGOOR 2020, 30.

36 Cf. HEANEY, in cui l'immagine del mutismo del bue si dilata: «and I would feel my tongue/like the dropped gangplank of a cattle truck/ trampled and rattled, running piss and muck,/ all swimmy-trembly as the lick of fire/ a victory beacon in an abattoir». Cf. SESSI 2015, 24. Per le citazioni cf. HEANEY, *Myceneae Lookout*, 2009, 33.

37 ANAGOOR, 2020, 97. A questo proposito cf. anche PIETROSANTI 2018, per una valutazione complessiva dei 'segni in scena' nel lavoro della compagnia.

38 MARCHESINI 2011, 78.

39 CHAUDURI 2014, 232.

40 ESCHILO, *Agamennone*, v. 681.

41 TAPLIN 1978, 34.

42 FRANCO 2003, 23.

43 ANAGOOR 2020, 118. ESCHILO, *Agamennone*, vv. 605-610.

44 FRANCO 2003, 282.

45 ANAGOOR 2020, 128. ESCHILO, *Agamennone*, vv. 717-736.

46 *Ibidem*.

47 *Ibidem*.

48 Ivi, 144. ESCHILO, *Agamennone*, v. 896.

49 ESCHILO *Agamennone* vv. 897-898.

50 ANAGOOR 2020, 128. ESCHILO *Agamennone* vv. 1093-1094.

51 La regia ha espunto anche il celebre segnale visivo del tappeto rosso che Clitemnestra fa stendere davanti ad Agamennone, sostituendolo con una strada di cenere completamente innovativa.

52 HEATH 2005, 227.

53 THUMINGER, 2008, 3.

54 ANAGOOR 2020, 167. ESCHILO, *Agamennone*, vv. 1063- 1064.

55 Ivi, 168.

56 *Ibidem*.

57 Ivi, 171. ESCHILO, *Agamennone*, v. 1246.

58 Ivi, 30. ESCHILO, *Agamennone*, vv. 37-39.

59 ANAGOOR 2020, 171. ESCHILO *Agamennone*, vv. 1297-1298.

60 DOLGERT 2012, 37.

61 *Ibidem*.

62 BUDRIESI 2019, 5. Si tratta del nuovo territorio degli *Animal Studies* (o *Critical Animal Studies*), oggi in rapida espansione, che abbraccia un vasto territorio culturale, che va dalla filosofia all'attivismo, e comprende antropologia, sociologia, semiologia, storia, psicologia, storia dell'arte, teatro, cinema e studi letterari, assumendo la «questione animale» come prioritaria nella riflessione critica contemporanea. Vari studiosi accomunati da questo interesse propongono di bypassare la definizione riduttiva del linguaggio, logocentrica, che non soltanto esclude *ab origine* le altre specie, ma trascura le differenti dimensioni in cui si articola la comunicazione e sottolineano che occorra concentrarsi su una ridefinizione di linguaggio che inglobi la *embodied communication* – oppure il silenzio.

63 AGAMBEN 2002, 24.

64 *Ibidem*.

65 VILLA 2014, n. 43.

66 *Ibidem*. E cf. HELLER ROAZEN 2019.

67 OMEMO, *Iliade*, v. 354.

68 COMBA 2015, 192.

69 KOHN 2020, 439.

70 Ivi, 543.

### Bibliografia consultata

AGAMBEN 2002 = G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

ANAGOOR 2020 = Anagoor, *Una festa tra noi e i morti*, Napoli, Cronopio, 2020.

BELTRAMETTI 2015 = A. Beltrametti, *La letteratura greca*, Torino, Einaudi, 2015.

BETTINI 2008 = M. Bettini, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Torino, Einaudi, 2008.

BUDRIESI 2019 = L. Budriesi, *Il caso di Jackie the Baboon. Dalla teoria della performance agli Animal Performance Studies*, in *Mimesis Journal*, 8, 2, 1-45, 2019.

CAPRETTINI 1989 = G. Caprettini, *Il discorso e la tecnica*, Milano, Mondadori, 1989.

CHAUDURI 2014 = U. Chauduri, *Animal Acts: Performing Species Today*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2014.

COMBA 2015 = E. Comba, *Tradizioni dell'orso tra i Nativi nord-americani*,

in E. Comba, D. Ormezzano eds., *Uomini e orsi: morfologia del selvaggio*, Academia University Press. Torino, 185-212, 2015.

DOLGERT 2012 = E. Dolgert, *Suffering and Civilization*, in *Sage Journal*, 19 marzo, 23-57, 2012.

ESCHILO 2017 = Eschilo, *Agamennone*, Edizione critica, traduzione e commento di E. Medda, vol. I, Supplemento al n. 31 del *Bollettino dei Classici*, Accademia Nazionale dei Lincei, Bardi Edizioni, 2017.

FRAENKEL 1950 = A. Fraenkel (a cura di), *Aeschylus, Agamemnon*, Oxford., 1950.

FRAENKEL 1964 = E. Fraenkel, *Kleine Beitrage zur Klassischen Philologie*, I, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1964.

FRANCO 2003 = C. Franco, *Senza ritegno: il cane e la donna nell'immaginario della Grecia antica*, Bologna, Il Mulino, 2003.

FURLEY 1986 = W.D. Furley, *Motivation in the parodos of Aeschylus' Agamemnon*, in *CPh*, 81, 1986, 109-121.

GARDINI 2014 = N. Gardini, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Torino, Einaudi, 2014.

GURD 2001 = S. Gurd, *Aeschylus' Oresteia: Silence, Criticism, Tragedy*, Toronto UP, 2001.

HEANEY 2009 = S. Heaney, *Myceneae Lookout*, a c. di E. Kennedy Andrews, in *Irish University Review*, vol. 39, 2, (Autumn/Winter 2009), Edinburgh University Press, 2009, 358-366.

HEATH 2005 = J. Heath, *The Talking Greeks. Speech, Animals and the Other in Homer, Aeschylus and Plato*, Cambridge UP, 2005.

HELLER ROAZEN 2019 = D. Heller Roazen, *Lingue oscure. L'arte dei furfanti e dei poeti*, Macerata, Quodlibet, 2019.

KOHN 2020 = E. Kohn, *Come pensano le foreste*, Milano, Nottetempo, 2020.

MARCHESINI 2011 = R. Marchesini, *Epifania animale*, Udine, Mimesis, 2011.

OMERO 2014 = *Odissea*, traduzione e introduzione E. Villa, Milano, Feltrinelli, 2014.

PIETROSANTI 2018 = S. Pietrosanti, *La strada di cenere. Segni in scena nell'Oresteia di Anagoor*, in *Bollettino dell'Accademia degli Euteleti*, San Miniato, 234-268, 2018.

PIETROSANTI 2020 = S. Pietrosanti, *Coi cani e con la rete. Note alla traduzione e indagini testuali*, in Anagoor, *Una festa tra noi e i morti*, Napoli, Cronopio, 2020.

ROSENZWEIG 2005 = F. Rosenzweig, *La stella della redenzione*, Milano, Vita e Pensiero ed, 2005.

SESSI 2015 = F. Sessi, *Heaney poeta e mitopoeta: l'Oresteia d'Irlanda*, in *Classico Contemporaneo*, 1, 24, 2015.

SEVERINO 1985 = E. Severino, *Interpretazione e traduzione dell'Oresteia di Eschilo*, Milano, Rizzoli, 1985.

SPINA 2015 = G. Spina, *Imporre il silenzio*. In *Antichi silenzi*, a c. di G. Ieranò, G. Spina, Milano, Mondadori, 2015.

TAPLIN 1977 = O. Taplin, *The stagecraft of Aeschylus*, Oxford, Clarendon, 1977.

TAPLIN 1978 = O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Berkeley and Los Angeles UP, 1978.

THUMINGER 2008 = G. Thuminger, *Greek Tragedy between human and animal*, in *Leeds International Classical Studies*, 7, 3, 1- 22, 2008.

VERNANT, VIDAL NAQUET 1976 = J.P. Vernant, P. Vidal Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale estetico e psicologico*, Torino, Einaudi (tr. It. M. Rettori), 1976.

ZACCHEO 2018 = T. Zaccheo, *Dentro la trilogia di Eschilo con Anagoor. Intervista a Simone Derai*, in *Krapp's Last Post*, 2018.

ZEITLIN 1965 = F. Zeitlin, *The motif of the corrupted sacrifice in the Oresteia*, in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, The Johns Hopkins University Press, 96, 1965, 463-508.