

Essere spettatori dell'Orestea

Un'analisi della ricezione emotiva del pubblico

Maria Arpaia

Università di Napoli L'Orientale, Italia

Abstract Research in cognitive psychology has clarified how theatrical fiction influences audience's emotions. Playwrights use socially shared affective language and narrative structures to express emotions on stage. The educational function of tragedy is expressed precisely in this emotional balance between the realistic experience of very strong emotions and a reassuring context regulated by ritual customs. The case study of the *Oresteia* reveals recurring expressive and narrative patterns, that trace emotional curves within and across the entire trilogy. This effectiveness relies on alternating narrative tension, creating emotional peaks and relaxing breaks, that guide the audience's reactions.

Keywords Emotions onstage. Cognitive Psychology. Attic Tragedy. Aeschylus. *Oresteia*.

Sommario 1 Per una psicologia delle emozioni a teatro. – 2 Strumenti espressivi di una regia emotiva. – 3 Curve emotive dell'*Agamennone*: un andamento tensivo lento e ascendente. – 4 Rallentamento del ritmo scenico nelle *Coefore*: dilatazione ed enfasi dei momenti di dolore. – 5 Dal picco emotivo delle Erinni alla celebrazione delle nuove dee: curva discendente nelle *Eumenidi*.

1 Per una psicologia delle emozioni a teatro

Le dinamiche di condizionamento emotivo tipiche di una società performativa permeano ogni aspetto del fenomeno culturale collettivo, organizzato in occasioni significative come riti e feste pubbliche e finalizzato alla trasmissione e al consolidamento di valori culturali fondanti della società. In particolare, le emozioni

esperite a teatro costituiscono un fortissimo potere condizionante in una società antropologica come quella della Grecia antica, in cui la componente emozionale è sempre compartecipata, perché realizzata in una dimensione sociale. Gli Ateniesi raccolti nel teatro di Dioniso sono chiamati ad assistere non solo alla rappresentazione di una storia mitica appartenente al patrimonio culturale, ma soprattutto alla reazione dei personaggi a tali eventi. In tal modo l'audience è sottoposta a una sollecitazione emotiva finalizzata a fissare i modelli comportamentali proposti e a indirizzare l'attenzione sulle questioni etico-morali della vicenda. Tale esperienza viene condotta insieme da tutto il gruppo sociale e ben orchestrata da un genere poetico che risponde a modalità compositive consolidate, funzionali a instaurare una sorta di sistema di controllo delle emozioni individuali e collettive.¹

Gli studi più recenti sulla definizione e sulle componenti dell'emozione concordano nello stabilire la natura sociale e collettivamente fondata delle emozioni, elaborate sulla base di modelli culturali proposti dal gruppo di riferimento e inevitabilmente influenzati dal linguaggio con il quale sono espressi.² Anche se esistono infiniti modi per vivere l'esperienza emotiva individuale e privata, quando questa è resa oggetto di comunicazione pubblica, è necessariamente mediata dagli schemi sociali che la rendono comprensibile agli altri. Non appena il sentimento viene nominato, e quindi concettualizzato ed etichettato dal pensiero, l'individuo attinge alle risorse intersoggettive della cultura e del lessico condiviso. Ogni società possiede una grammatica comune delle emozioni, caratterizzata da pattern linguistici e schemi concettuali socialmente condivisi che danno una forma narrativa all'esperienza emotiva. Ogni emozione è interpretata e comunicata dal soggetto mediante una narrazione, che risente di modalità espressive e di forme del pensiero apprese dal contesto e dagli altri parlanti.³ Questo significa che la comprensione e la categorizzazione delle esperienze

1 Riguardo al condizionamento delle emozioni tragiche sulla psicologia collettiva, si rimanda al recente volume di Gasti, Pappas, Alekou 2025. Per un approfondimento della funzione emotiva del coro come portavoce del gruppo sociale, si segnala, tra gli altri studi, quello di Visvardi 2015.

2 La relazione del soggetto con l'ambiente circostante è alla base della catalogazione delle emozioni proprie e altrui. Le reazioni fisiche, che costituiscono lo strumento per connotare un'emozione rispetto all'altra, sono decodificate in modo inequivocabile solo se relativizzate al contesto situazionale e relazionale in cui esse sono agite. Le esternazioni verbali dei sentimenti, insieme alla relativa prossemica o fisiognomica, infatti, possono essere ingannevoli o fraintese dall'osservatore: quando l'osservazione diretta fallisce, è il contesto che aiuta a decifrare correttamente l'emozione manifestata. Cf. Gallagher, Hutto 2008; Gallagher 2020.

3 Cf. Goldie 2012, 56-75; Nussbaum 2001, 236; Voss 2004, 181-224; Gallagher 2020; Gallagher, Hutto 2008.

emotive sono influenzate dal codice etico e morale della società, che attribuisce valore o disvalore a determinate emozioni nel sistema di relazioni interpersonali e con la collettività.⁴ Le emozioni, quindi, sono fenomeni intersoggettivi, ma anche interattivi, perché sono fisicamente incarnati e manifestati in un contesto sociale.⁵

Partendo da questi presupposti, il tragediografo impiega sia il linguaggio affettivo socialmente condiviso che la struttura narrativa delle emozioni per riprodurre sulla scena i sistemi relazionali in cui prendono vita le emozioni nella vita reale. Il ruolo educativo delle emozioni a teatro si basa proprio su questa affinità espressiva tra una narrazione collettiva delle emozioni, che avviene quotidianamente e plasma la coscienza emotiva del soggetto, e la rappresentazione teatrale, che ripropone al gruppo sociale analoghe modalità dell'esperienza emotiva.

Tuttavia, perché le emozioni riprodotte sulla scena agiscano come forze condizionanti nell'individuo, occorre che si innesti un'azione immaginativa.⁶ Secondo la teoria enattivista, la nostra esperienza consiste in una esplorazione incarnata della realtà; è determinata, cioè, dall'azione di un corpo nello spazio che reagisce a stimoli contestuali.⁷ Parimenti l'immaginazione consiste in una simulazione soggettiva delle esperienze percettive con le quali l'individuo è solito interpretare il mondo: utilizzando gli stessi schemi sensomotori che usa nella realtà, egli compie una vera esplorazione incarnata dell'oggetto della sua immaginazione, simulando con un certo grado di verosimiglianza ogni interazione percettiva con esso.⁸

4 La componente della socialità nell'emozione è enfatizzata da Konstan 2006; Chaniotis 2012; Cairns, Nelis 2017.

5 Cf. Short 2016, 1-14, secondo cui l'individuo conferisce senso alle proprie esperienze e le comunica mediante strutture concettuali e processi cognitivi che emergono dall'interazione con gli ambienti fisici e sociali in cui vive. Parimenti Cairns 2017 riconosce che l'esperienza, la percezione e la concezione del mondo dipendono dall'esistenza del soggetto come un organismo olistico, fisicamente incarnato, in contatto sensoriale con l'ambiente fisico a cui appartiene.

6 Il panorama degli studi cognitivi è tuttora in palese disaccordo sulla genuinità delle emozioni provate in contesti finzionali. Alcuni ritengono che le emozioni finzionali siano depotenziate in grado e tipologia, appellandosi alla consapevolezza dell'individuo di star assistendo a una finzione (Radford 1968; Nussbaum 2001; Solomon 2003; Cova, Teroni 2016). Altri sostengono la teoria dell'«illusione della finzione» e la volontaria sospensione dell'incredulità da parte del soggetto, che si immerge nella «verità della finzione». Le emozioni fittizie sarebbero quindi «come un'estensione delle nostre risposte emotive alla realtà» (Matravers 1991, 37). I sostenitori dell'immersione estetica nella finzione negano che le risposte emotive dipendano dalla reale esistenza del loro oggetto e sostengono la piena autenticità delle emozioni per le entità fittizie (Carroll 1990; 2001). Per una trattazione più approfondita della questione si rimanda a Campeggiani 2020.

7 Cf. Varela, Thompson, Rosch 1991; Noë 2004.

8 Cf. Thompson 2007.

Nell'atto dell'immaginazione, quindi, non è dirimente la veridicità o meno del contenuto, ma l'attendibilità delle dinamiche relazionali rappresentate tra gli individui e il contesto.⁹ L'emozione provata durante una finzione può risultare affine a quella provata nella vita reale, se la scena ne riproduce con vividezza e verosimiglianza i presupposti. Il principio dell'*enargheia*, individuato dalla critica antica come strumento espressivo privilegiato per sollecitare il coinvolgimento del pubblico nella narrazione, assume in quest'ottica una qualità fenomenica dell'esperienza. Nella misura in cui una narrazione risulta così vivida da sembrare essere messa in atto dinanzi agli occhi, questa non può essere intesa come mera contemplazione pittorica di un'immagine costruita nella mente, ma come la percezione di una presenza fisica del soggetto all'interno della narrazione.¹⁰ L'*enargheia* quindi implica l'idea di sentirsi fisicamente presenti, situati nella scena con una prospettiva propria e in grado di rispondere con tutti i propri sensi, non solo con la vista.¹¹ Se la mimesi teatrale, quindi, consente di attivare l'immaginazione sensoriale, il tragediografo è in grado di orchestrare una vera e propria regia emotiva, inducendo il pubblico a riprodurre emozioni affini a quelle sperimentate nella realtà, ma in un contesto controllato

9 Sull'importanza della verosimiglianza nella riproduzione artistica insisteva anche Aristotele, in *Po.* 1451 a37-1451 b6, quando distingueva il compito del poeta da quello dello storico sulla base della verosimiglianza dell'oggetto della rappresentazione. Perfino le cose più irrazionali acquistano senso se ricondotte all'opinione comune e presentate come verosimili (*Po.* 1461 b10-15). In tal modo le caratteristiche oggettive della verità e della corrispondenza con la realtà sono sostituite con il criterio della plausibilità, rendendo irrilevante ogni distinzione tra reale e finzionale.

10 Cf. Huitink 2019, 176-9. L'efficacia eidetica della precisione narrativa è subordinata al coinvolgimento della vista sia in Arist. *Po.* 1455 a22-6 (πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον), sia in *Rh.* 1386 a34 (πρὸ ὀμμάτων ποιοῦντες). In *Rh.* 1411 b21-5 viene attribuita la stessa qualità alla metafora, che contribuisce a rendere vivide le cose in atto, che si producono «in azione» (ἐνεργούντα) dinanzi agli occhi del destinatario (ὅσα ἐνεργούντα σημαίνει). L'enfasi posta da Aristotele sulla visione presuppone un coinvolgimento della sfera percettiva, che è sempre radicata nella conoscenza sensomotoria dell'ambiente fisico.

11 Longin. 15.1-2, con particolare chiarezza, mette in connessione l'azione della *phantasia* con quella dell'*enargheia*, definendo la fantasia come la capacità di porre alla vista dell'ascoltatore le cose narrate sotto l'influsso dell'entusiasmo e della passione (ὅτι ἐνθουσιασμοῦ καὶ πάθους). Lo scopo è quello di produrre ἑκπληξεις, che indica uno sconvolgimento emotivo di una certa intensità. Cf. Pl. *Ion* 535 b2, in cui l'uso di tale termine è indicativo degli effetti di una buona recitazione sul pubblico e Plu. 16 a-17 e; 25d, secondo cui ἡ ἐκπληξις è il fine principale del poeta. Cf. Heath 1987, 15.

e rassicurante come quello del rito teatrale.¹² L'importanza di un contesto finzionale, quindi, non è da sottovalutare nell'analisi della qualità delle emozioni teatrali: stabilire una sostanziale affinità tra emozioni reali e artistiche nella loro natura non significa ammettere che la loro intensità sia la medesima di quella esperita nella vita quotidiana. La consapevolezza di star assistendo a una finzione non può venire obliata – né costituisce una *deminutio* dell'esperienza emotiva – ma anzi agisce come elemento rassicurante nella fruizione della *performance*: lo spettatore, mediante l'esercizio della *phantasia* sollecitata dall'*enargheia*, attiva i medesimi schemi senso-motori che utilizza nella sua esperienza quotidiana, ma l'effetto complessivo dell'esperienza emotiva risulta necessariamente sotto controllo della cornice finzionale e rituale in cui tale esperienza è condotta.

È proprio in questo equilibrio emotivo tra l'esperienza verosimile di emozioni molto forti come quelle tragiche e il contesto rassicurante, regolamentato da una consuetudine rituale, che si esplica la funzione educativa della scena tragica. Nessun insegnamento potrebbe far presa nella psicologia individuale se questa fosse scossa da emozioni incontrollate e se il soggetto fosse preda di una sorta di invasamento sensoriale: in una società performativa in cui le emozioni sono parte del sistema educativo questa dinamica tra verosimiglianza ed esperienza reale era molto chiara e costituiva il presupposto della sua azione politica.¹³

2 Strumenti espressivi di una regia emotiva

Se si guarda alla costruzione delle singole scene in tragedia, infatti, e alla loro successione nella trama, potremmo cogliere un'alternanza mai casuale tra momenti dal forte impatto emotivo, in cui il concentrarsi dell'azione cresce e aumenta con essa la tensione, ad altri in cui tale intensità cala, al fine di provocare una distensione.

¹² Per l'analisi del teatro attico come evento rituale si rimanda a des Bouvrie 2011. Il rito aveva la funzione di consolidare l'appartenenza alla comunità, facendo sperimentare agli astanti alcuni sentimenti prescritti, suscitati consapevolmente mediante una sequenza di fasi ripetitive e simboliche, ciascuna delle quali richiede uno «stato d'animo prestabilito». Parimenti lo spettacolo teatrale, realizzato in un luogo pubblico come cerimonia collettiva, strutturato secondo uno schema narrativo riconoscibile e rappresentato mediante azioni simboliche e ripetitive, si fonda su una esperienza emotiva condivisa e mira a consolidare l'appartenenza alla comunità politica.

¹³ Platone, nella sua critica al vigente sistema educativo della *polis*, riferisce del valore condizionante delle emozioni fruite a teatro. In *R.* 377 b1-377 c6, il filosofo riferisce con apprensione quanto la mente dei giovani, esposta a discorsi non razionali, sia estremamente malleabile (πλάττεται, 377 b1), permeabile a qualsiasi impronta (τύπος, 377 b2). Il coinvolgimento emotivo imprime in qualche modo nella coscienza dei giovani degli schemi mentali, degli impliciti modelli di comportamento. Si veda in merito l'interpretazione del passo di Cerri 2007, 27-38.

In tal modo l'audience è guidata a una vera e propria esperienza emotiva in cui lo spettatore è sollecitato *ad hoc* in determinati punti della narrazione, considerati dal tragediografo paradigmatici per consolidare alcuni valori o suscitare dibattiti inerenti a questioni etico-morali ancora aperte per la società.

Le componenti espressive funzionali all'incremento o al decremento della tensione emotiva possono essere di diversa natura (tono del recitato o del cantato, andamento sintattico, concentrazione retorica, prossemica e gestualità), ma preme sottolineare che non è possibile stabilire una corrispondenza univoca tra l'emozione rappresentata e l'effetto emotivo che si presuppone debba suscitare nel pubblico. Una scena di gioia può risultare disturbante se eseguita in un punto della storia in cui risulta dissonante nel contesto narrativo, provocando così una dissociazione emotiva nel pubblico; al contrario, una scena di lamentazione, se collocata al termine della *Spannung* tensiva in cui si attende la realizzazione di un evento traumatico, può costituire un rilassamento della tensione narrativa.

Il caso di studio dell'*Oresteia* risulta particolarmente significativo ai fini della nostra analisi, in quanto consente di tracciare delle costanti espressive e narrative che vengono riproposte o rifunzionalizzate nell'ambito dei tre drammi in successione, con lo scopo di individuare l'andamento di curve emotive rintracciabili all'interno di una singola tragedia e nel corso della trilogia.¹⁴

3 **Curve emotive dell'*Agamennone*: un andamento tensivo lento e ascendente**

L'*Oresteia* si apre con una significativa moltiplicazione della scena di annuncio di una notizia positiva, che caratterizza tutta la prima parte dell'*Agamennone*: oltre alla vedetta, sia Clitemestra che l'araldo hanno il compito di comunicare l'imminente ritorno vittorioso del sovrano. In ciascun annuncio, però, cambia la focalizzazione narrativa sull'evento, così come risultano diverse le sollecitazioni emotive indotte nell'uditorio. Oltre all'oggetto della comunicazione, l'elemento che accomuna queste scene è la censura del momento di gioia, che getta un'ombra scura su una notizia così attesa.

Nel primo annuncio, la vedetta, oltre a manifestare in prima persona la sua gioia per la notizia giunta in diretta scenica, proietta il medesimo sentimento sulla regina, immaginandola innalzare

14 Già Lanza 1997, 168-84, passando in rassegna gli effetti emotivi del ritmo narrativo tragico, aveva ipotizzato la presenza di vere e proprie 'curve di emotività' con cui incrementare la partecipazione del pubblico mediante un'accelerazione e un rallentamento dei tempi scenici.

ὁλόλυγμός («Innalzi al più presto nella casa un grido di gioia per questa fiaccola»,¹⁵ 27-8). Questo acuto grido rituale, che le donne erano solite elevare nei riti sacrificali per accompagnare il colpo mortale inferto a una vittima,¹⁶ viene qui impiegato nella sua trasposizione metaforica per indicare una gioia incontrollata, dal carattere quasi ferino. L'impatto emotivo nel pubblico sarà sicuramente arricchito dal contrasto ossimorico tra la prefigurata felicità della regina e il contesto rituale dell'uccisione di una vittima sacrificale. Il tema del sacrificio, infatti, è un sinistro corrispettivo simbolico di tutti gli efferati omicidi che sono alla base delle vicende degli Atridi: ogni morte è rappresentata come un sacrificio inaudito e contravvenente le norme esecutive, a partire da quello di Ifigenia, per arrivare poi all'uccisione di Cassandra – da lei stessa descritta come vittima di un sacrificio preliminare rispetto a quello del sovrano Agamennone (1277-8).¹⁷ Il giubilo spontaneo della guardia viene poi ben presto mitigato dal sopraggiungere di un pensiero su cui la vedetta è reticente. Mediante un'espressione dal tono popolare («Sul resto taccio: un gran bove mi è salito sulla lingua», 36), egli esprime icasticamente la costrizione al silenzio riguardo alla situazione politica in cui versa la città e getta un'ombra sulla gioia iniziale, contribuendo a far crescere negli spettatori un'oscura inquietudine su un futuro che non si prospetta poi così roseo.

Anche la regina, comunicando al coro la notizia dell'arrivo imminente del sovrano, anticipa la gioia che essi proveranno, ma non mostra in prima persona alcun sentimento, rivelando molto della sua predisposizione d'animo nei confronti del marito. Proiettando sui destinatari quelle reazioni emotive di giubilo che ragionevolmente dovrebbero spettare a lei in prima persona, in quanto legittima consorte del re vittorioso, indirizza le emozioni degli anziani condizionandole e sposta su di loro il portato emotivo della scena («Stai per apprendere una gioia che a udirsi va oltre ogni speranza: gli Argivi hanno conquistato la città di Priamo», vv. 266-7). Dopo un momento di comprensibile incredulità, sottolineato dall'allitterazione del v. 268 (πῶς φής; πέφευγε τοῦπος ἔξ ἀπιστίας), gli anziani sono effettivamente invasi da una gioia più grande di ogni speranza (χάρμα μείζον ἐλπίδος, v. 266), tale che li porta al pianto (v. 270). Subito dopo però l'entusiasmo viene censurato dai legittimi dubbi sulla veridicità della notizia (vv. 272-6), che la regina riesce a fugare completamente

15 Le traduzioni dell'*Agamennone* qui riportate sono di E. Medda in Medda 2017.

16 Cf. *RE*, s.v. *Ololuge*, XVII.2, 2493, che riconduce il significato radicale del termine all'ululato ferino e, per estensione, al grido femminile. Per una sintesi efficace dell'uso del termine nella trilogia si veda Medda 2017, 1: 46-7.

17 La pervasività del tema del sacrificio, con particolare riferimento alla violazione delle sue regole e alla perversione dei suoi intenti, è uno dei temi conduttori dell'intera trilogia. Si veda, in merito, Zeitlin 1965; 1966.

grazie alle sue doti persuasive. Con un'immaginazione suggestiva, ma generica, dipinge la tipica storia della presa di una città, sebbene lei stessa non ne sia stata testimone diretta. Siamo al trionfo delle capacità espressive della parola: mediante la vividezza del suo racconto, che prende vita grazie ai dettagli sinestetici delle urla di disperazione dei vinti che si mescolano a quelle di trionfo dei vincitori, la donna continua a orchestrare l'andamento emotivo di tutta la scena. Solo quando ha creato una realtà parallela immersiva per i suoi spettatori interni – il coro – e parimenti per quelli esterni – l'audience –, la regina può preparare il terreno per l'alibi morale del futuro omicidio. Di nuovo getta un'ombra oscura sul ritorno del sovrano, avanzando dubbi sulla capacità dell'esercito greco di mantenersi immuni dalla *hybris* di vittoria («Ma temo sopravvenga prima nell'esercito una brama di devastare ciò che non dovrebbe essere toccato, vinti dall'avidità di guadagno», vv. 341-2). Il condizionamento emotivo di Clitemestra ha sortito i suoi effetti: il sospetto del peccato di *hybris* si insinua nel coro durante il primo stasimo, in cui si esprime il timore per l'azione vendicativa degli dèi contro chi gode di un trionfo senza misura («L'aver buona fama oltre misura è un pericolo: si è colpiti infatti dal fulmine scagliato dagli occhi di Zeus», vv. 468-70).¹⁸

Lo schema narrativo in cui la gioia provata per il ritorno di Agamennone è subito oscurata da nefasti presagi si ripete con una comprovata regolarità per tutta la prima parte del dramma, creando una alternanza quasi ritmica tra la paura del futuro e il desiderio di affidarsi alla speranza di un felice ritorno del sovrano.

Anche la parodo del coro è strutturata per sentimenti antinomici: la loro agitazione è un «pensiero che divora l'animo» (φροντίδ' ἄπληστον τὴν θυμοφθόρον λύπης φρένατ, vv. 102-3), mentre il trambusto che proviene dalla reggia li autorizza a coltivare una pur flebile speranza del ritorno tanto atteso (102). Nella parte iniziale del canto in anapesti il sentimento dell'ansia (τῆσδε μερίμνης, v. 99) dà l'avvio alla sezione lirica che sembra quasi sgorgare come diretta conseguenza dell'agitazione degli anziani, testimoniata dalla serie di affannose interrogative rivolte a Clitemestra (vv. 83-7).¹⁹ La ripetizione ciclica

18 Clitemestra esercita analogo condizionamento emotivo su Agamennone, quando istiga il sovrano a percorrere il tappeto rosso, corrispettivo simbolico della colpa di *hybris* qui paventata (vv. 908-49). L'entrata trionfale nella reggia è la realizzazione scenica del sospetto di tracotanza che la donna getta sul ritorno in patria dell'armata, ipotizzando eccessi di giubilo sulla città conquistata e superamento delle regole morali nella violenza contro i vinti. Questo serve a gettare ulteriore discredito sulla figura già controversa di Agamennone, su cui pende anche la colpa di aver sacrificato la figlia per questioni di stato.

19 Riguardo alla *vexata quaestio* della presenza scenica di Clitemestra in corrispondenza dell'allocuzione del coro dei vv. 83-4 si rimanda a Medda 2017, 1: 171-4 e nel commento *ad* vv. 97-9, 2: 64.

del *refrain* è sintesi efficace della scissione emotiva degli anziani, in cui il dolore per gli eventi passati prende le forme del lamento rituale (αἴλινον αἴλινον εἶπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω, v. 120=139=159), il quale però subito dopo risulta censurato dall'ultimo emistichio, che auspica una felice conclusione della vicenda («Lugubre, lugubre canto intona, ma il bene prevalga»). La formula benaugurante τὸ δ' εὖ, tuttavia, è espressa con un avverbio generico e quindi di difficile definizione, espressione di una speranza avvertita come poco concreta.²⁰

Ad un picco di tensione emotiva, quindi, segue un tentativo di abbassamento dell'angoscia, espresso in flebili speranze e in preghiere a Zeus di mitigare il portato doloroso del canto corale. Ma la tensione si rialza nella sezione narrativa successiva, che contiene l'enorme rimosso etico e morale della tragedia: il racconto del sacrificio di Ifigenia (vv. 184-247). La conclusione del canto è ancora una volta caratterizzata da una censura, quella di non descrivere l'uccisione effettiva della ragazza. Il racconto dei dubbi di Agamennone occupa ben tre strofe, rallentando il ritmo del racconto e concentrando tutto il *pathos* nella parte conclusiva, in cui interviene la vividezza narrativa a potenziare l'effetto emotivo della scena. La narrazione dettagliata della cattura della fanciulla, nuda e legata come una capra, converge in due immagini di grande potenza, quella della giovane che scaglia dardi dagli occhi contro i suoi assassini (vv. 240-1) e il ricordo dei suoi vezzi da bambina quando compiaceva il padre (vv. 245-7). Affiancate, esse danno vita a una sorta di cortocircuito emotivo, in cui l'idea del padre affettuoso confligge con quella del comandante che sacrifica la figlia piegandosi alle esigenze del suo esercito.

Il costante contrasto emotivo della prima parte dell'*Agamennone* contribuisce a far crescere l'attesa della catastrofe finale, che trova una prima realizzazione scenica nella profezia di Cassandra, che costituisce la climax tensiva di tutta la tragedia.

Nel testo, infatti, viene conferita una grande attenzione non solo alla condizione emotiva della sacerdotessa, ma anche alla descrizione dell'impatto che questa *performance* provoca nel coro, il cui intenso coinvolgimento degli anziani è sollecitato dal parossismo espressivo della giovane, caratterizzato dalla sintassi franta, interrotta da gemiti inarticolati e luttuose invocazioni al dio; dal canto in versi concitati, prevalentemente docmiaco ma alternato a sequenze brevi di bacchei e molossi, e dalla prossemica dissociata della donna, che non si rivolge a nessuno specifico interlocutore ma si isola dal contesto in preda alla mania profetica.

La vividezza narrativa con cui prendono corpo sulla scena le terribili visioni anticipa e in qualche modo amplifica l'impatto emotivo del

²⁰ Cf. Pogliani 1999 per un'analisi delle numerose sfumature semantiche dell'avverbio εὖ e dei suoi composti nell'*Agamennone*.

duplice omicidio che da lì a poco si sarebbe consumato nella reggia, ma con una strategia narrativa diversa. L'omicidio extrascenico, che di solito è descritto da un testimone oculare con notevole precisione descrittiva, è qui evocato e confusamente alluso come se si stesse realizzando in quel preciso momento sotto lo sguardo veggente della profetessa, che ne delinea le dinamiche ancora sconvolta da ciò a cui assiste nel suo delirio. Questo espediente ha la funzione di immergere lo spettatore nella scena cruenta prima ancora che questa si realizzi: è la paura dell'attesa del male futuro, infatti, che potenzia le reazioni emotive di chi ascolta.²¹

Il coro stesso riporta, con notevole accuratezza retorica, le sue emozioni dinanzi al delirio di Cassandra, provando a guidare quelle del pubblico, conferendo per ciascuna di loro un'immagine metaforica. La paura è rappresentata come una goccia intinta di croco che corre verso il cuore (ἐπὶ δὲ καρδίαν ἔδραμε κροκοβαφῆς σταγών, vv. 1121-2): l'effetto coloristico del giallo richiama alla mente la bile che secondo Ippocrate il fegato secerneva nei momenti di paura. Lo spostamento metonimico tra causa ed effetto ha il potere di conferire immagine (σταγών), colore (κροκοβαφῆς) e movimento (ἔδραμε) all'emozione. Quando invece la profezia si fa meno oscura e appare chiara l'immagine della profetessa in procinto di morte, sulle rive dell'Acheronte, l'empatia dei vecchi è quasi identificativa. Il dolore del coro è incarnato, espresso mediante un campo semantico della fisicità: ha la stessa intensità di un morso nella carne (δίγγματι, v. 1164), di una ferita (θραύματα, v. 1166) la cui sofferenza è espressa dall'aggettivo δυσαλγής (v. 1165), composto da un prefisso peggiorativo che intensifica la reazione fisica all'affezione morale.

La curva tensiva della narrazione scenica converge poi nelle grida extrasceniche del re, seguite da quelle di smarrimento del coro, secondo una modalità narrativa ben nota in tragedia. Paradossalmente, l'ingresso in scena dell'assassina corrisponde a un abbassamento della tensione narrativa. Tutto è già accaduto, l'attesa a lungo covata, tormentata da sentimenti contrastanti riguardo alla figura del sovrano, è terminata nel bagno di sangue che ci si aspettava. Tuttavia, anche nell'irreale silenzio che avvolge la scena e che fa da cornice all'ingresso di Clitemestra, il tragediografo trova il modo di scuotere le coscienze degli spettatori esponendoli a una *rhexis* inaudita, pronunciata dall'autrice materiale dell'omicidio stesso. Questo viene descritto in modo freddo e distaccato nella sua precisione figurativa. L'orrore prende forma con particolare

21 L'effetto intenso di un timore anticipatorio era noto già ad Aristotele, in *Rh.* 1382 a21-5, b29-33. Il sentimento della paura è potenziato dall'attesa del male futuro che l'individuo ritiene prima o poi di dover patire, prefigurando (ἐκ φαντασίας, 1382 a21) scenari emotivamente coinvolgenti.

vividezza in corrispondenza dell'agghiacciante metafora con cui la donna rende conto del suo stato d'animo. Ella dichiara di aver goduto dell'uccisione, colpita dalle gocce di sangue del marito, al pari di un campo che beve le gocce di rugiada (vv. 1390-2). L'immagine vitale del campo fecondato dalla rugiada si pone in parallelo ossimorico con quella luttuosa del sangue che cade a gocce sul volto dell'assassina. La gioia di Clitemestra, che tutti i personaggi della tragedia attendevano di vedere realizzata in occasione del ritorno del re, ma che è rimasta inespressa per tutta la prima parte della tragedia, viene ora performata in scena con una metafora dalla rara potenza espressiva.

La curva emotiva che innerva l'intera tragedia, quindi, cresce con notevole lentezza nella prima parte, in cui l'arrivo del sovrano è volutamente ritardato da una ridondante moltiplicazione di scene di annuncio, che cercano un costante bilanciamento tra opposte emozioni di gioia e timore. Questo apparente stallo emotivo, in realtà, ha la funzione di convogliare tutta la tensione verso i due omicidi, il cui portato affettivo è prospettato prima dalla visione lontana, ma lucidissima, di Cassandra, e poi dal racconto spietato, ma distorto, della regina.

4 Rallentamento del ritmo scenico nelle *Coefore*: dilatazione ed enfasi dei momenti di dolore

In senso contrario alle curve emotive dell'*Agamennone*, le *Coefore* prendono l'avvio con un andamento discendente. Il dramma si apre su un modulo tematico affine, un ritorno tanto atteso – questa volta di Oreste che giunge da vendicatore del padre –, ma l'evento è qui anticipato, collocato nella prima scena. Questo espediente narrativo depotenzia l'attesa del pubblico, che è subito informato dell'arrivo in città del giovane: l'esperienza emotiva è invece concentrata sulla compartecipazione pietosa per il lamento del coro e di Elettra riguardo alle misere condizioni in cui versano le donne sotto il comando dei due usurpatori (vv. 75-83; 132-7).

Il meccanismo emotivo che gestisce l'attesa funziona in maniera diversa rispetto all'*Agamennone*, che è caratterizzato da una continua censura della gioia iniziale. Nel preludio della scena di agnizione è il sentimento di dolore che dilata l'attesa del ricongiungimento fraterno: non sono sollecitati sentimenti contrastanti nell'audience, perché non è il momento di gettare ombre su questo ritorno. Gli unici dubbi sull'azione vendicativa di Oreste spettano ad Oreste stesso e sono significativamente collocati poco prima dell'esecuzione materiale del matricidio, per sollevare anche al pubblico la questione etico-morale che fa da sfondo all'intera tragedia. Nelle prime scene, invece, si cerca un'adesione completa del pubblico alle sventure dei

due fratelli: questa empatia renderà poi più complesso prendere le distanze emotive dal gesto di vendetta che i due concertano.

Fin dalle prime scene, le sofferenze di Elettra sono platealmente espresse mediante un lessico metaforico dall'alto valore iconico, funzionale a potenziare la soddisfazione del ricongiungimento finale. La donna esprime in modo iperbolico le sue reazioni emotive alla progressiva scoperta degli indizi: il timore che la ciocca di capelli del fratello sia l'ennesimo indizio ingannevole e non corrisponda a una effettiva presenza del giovane in città le fa riempire gli occhi del «fiotto gelato delle lacrime»²² (ἐξ ὀμμάτων δὲ δίψιοι πίπτουσί μοι σταγόνες ἄφαρκτοι δυσχίμου πλημυρίδος, vv. 185-6) e il cuore è invaso da un'onda di fiele (καρδίαι κλυδώνιον χολῆς, vv. 183-4), mentre soffre come colpita da dardi (ἐπαίθην δ' ὥς διανταίωι βέλει, vv. 184), che richiamano, con un parallelo raffinato, quelli che Ifigenia scagliava dagli occhi nel momento estremo del sacrificio (Ag. 240-1). Anche la scoperta delle impronte simili alle sue, che costituirebbero invece una testimonianza della presenza in città del fratello, è affiancata da spasmi di tormento e perdita di senno (vv. 210-11). Il campo semantico dell'acqua – le gocce (σταγόνες), il fiotto (πλημυρίς), l'onda (κλυδώνιον) – si intreccia con quello bellico (βέλος διανταῖος), in una commistione originale di ambiti simbolici che rimandano entrambi a pericoli ricorrenti nella percezione comune, come quello della navigazione e della battaglia, in una concentrazione metaforica dal forte impatto emozionale.

L'efficacia eidetica e l'esteso spazio scenico riservato a queste espressioni di smarrimento, tuttavia, non possono uguagliare quella che potremmo definire una fin troppo tiepida reazione di gioia al riconoscimento di Oreste. Nonostante tutto questo carico emotivo, infatti, la scena dell'agnizione occupa uno spazio molto ridotto nel dramma, preceduta da una breve sticomitia in cui avviene l'agnizione vera e propria (appena 12 versi, dal 212 al 224), così come quasi inesistenti risultano le manifestazioni di affetto tra i due fratelli. Oreste bada subito a censurare ogni pur incipitaria reazione emotiva: le chiede di restare in sé stessa e di non «colpire di gioia» il suo cuore (χαρᾶι δὲ μὴ ἔκπλαγῆς φρένας, v. 233) perché il rischio di essere scoperti è molto alto e ogni manifestazione eccessiva potrebbe mettere a rischio la realizzazione del piano di vendetta.

Il rilassamento emotivo che ci si aspetterebbe da una scena di *anagnorisis* non viene quindi pienamente assolto: dai dubbi iniziali, che causano in Elettra tormento e dolore, si passa poi a una felicità che non è destinata ad avere nessuno spazio liberatorio. Ma non è il momento questo per rallentare la tensione del dramma con effusioni

22 La traduzione delle *Coefore* è di L. Battezzato in Di Benedetto, Medda, Battezzato, Pattoni 1995.

di gioia: l'intera *Spannung* tragica è convogliata verso la scena del matricidio e le azioni corrono inesorabili verso la sua realizzazione. Questa insistita esibizione del dolore, che continua nel tardivo *kommos* che i due fratelli eseguono sulla tomba del padre, è anzi funzionale a far crescere l'indignazione e la rabbia nei confronti dei due omicidi ancora impuniti. La funzione del coro, che interviene a intervalli regolari nel canto, è proprio quella di istigare Oreste a compiere l'azione vendicatrice per la quale è tornato, senza porre ulteriori indugi,²³ e di avvalorare agli occhi del pubblico non solo la necessità, ma anche l'intrinseca giustizia del gesto efferato che sta per compiersi. Il ritmo scenico, rallentato da manifestazioni di dolore così estese, diventa incalzante dopo che Oreste ha preso la sua decisione (vv. 514-22). I due omicidi si susseguono uno dopo l'altro, quasi senza soluzione di continuità, intervallati dalla serrata sticomitia di confronto tra madre e figlio (vv. 908-30). Al pari dell'*Agamennone*, è l'esecutore materiale che entra in scena dopo l'omicidio ma, questa volta, Oreste non si dà a vivide narrazioni di ciò che è accaduto nella reggia, ma confeziona un discorso pieno di enfasi patetica, con il precipuo scopo di stornare da sé il peso morale del suo gesto: mostra il tessuto in cui fu intrappolato Agamennone (vv. 998-1004) e identifica in Apollo la divinità che ne ha autorizzato l'esecuzione (vv. 1029-33). È importante che in questo punto del dramma lo spettatore empatizzi il più possibile con la sorte del giovane e con le sue imminenti sofferenze, che prendono vita direttamente sulla scena in un rapido crescendo di intensità. Prima ancora di vedere le Erinni, Oreste sente la mente cedere (φέρουσι γὰρ νικώμενον φρένες δύσαρκτοι, vv. 1023-4) e la paura è così invadente che gli sembra danzi e canti intorno al suo cuore (πρὸς δὲ καρδίαι φόβος ἄιδειν ἑτοῖμος ἢ δ' ὑπορχεῖσθαι κότῳ, vv. 1024-5);²⁴ subito dopo le Erinni si materializzano esclusivamente dinanzi ai suoi occhi,

23 La funzione del coro è quella di motivare Oreste, prima con espressioni generiche dal tono gnomico (δράσαντα παθεῖν, vv. 313-14), poi con timide ipotesi di un pronto intervento divino risolutivo, che farebbe mutare in peana di gioia il lamento che ora aleggia sulla tomba (vv. 340-4). Infine, le donne prorompono in un inequivocabile desiderio di vendetta (ἐφρμνῆσαι γένοιτό μοι πειν- | κάεντ' ὀλολυγμὸν ἀνδρὸς | θεινομένου γυναικὸς | τ' ὀλλυμένας, vv. 386-8): si augurano di poter innalzare il grido di trionfo sui due fedifraghi, quello stesso ὀλολυγμός che nell'*Agamennone* Clitemestra avrebbe dovuto elevare in onore del marito, ma che non ha mai performato in scena. Questo ottativo denso di speranza (γένοιτο) diventerà un imperativo di gioia selvaggia, un grido realmente eseguito dal coro stesso subito dopo che Clitemestra è entrata a morire nella reggia (ἐπολολύξατο, v. 942).

24 Il campo metaforico della danza nella trilogia è frequente per indicare manifestazioni particolarmente intense delle emozioni, sia positive che negative (cf. *Ag.* 31; *Ch.* 167, 1025). In questo caso la danza e il canto sono elementi indicativi di un tripudio che stordisce e coinvolge fino al parossismo e il riferimento implicito alle occasioni festive ha una funzione ossimorica notevole.

interrompendo ogni comunicazione con il pubblico e lasciandolo solo nella sua alienazione.

In questa tragedia lo spettatore è condotto in maniera lineare al picco di tensione finale: l'attesa del matricidio ha sostituito quella per l'arrivo di Oreste, che risulta molto ridotta, mentre l'esposizione insistita al dolore dei personaggi ha lo scopo di portare emotivamente il pubblico dalla parte dei due fratelli prima del crescendo tensivo dei due omicidi, nel tentativo di trovare nella loro sofferenza una forma di giustificazione del matricidio, uno dei tabù morali più grandi della struttura antropologica di una comunità.

5 Dal picco emotivo delle Erinni alla celebrazione delle nuove dee: curva discendente nelle *Eumenidi*

A differenza del passaggio dall'*Agamennone* alle *Coefore*, in cui si assiste a una flessione della tensione emotiva, l'inizio delle *Eumenidi* rintraccia e intensifica il picco emotivo della scena finale in cui Oreste corre via tormentato dalla visione delle Furie. La calma del sonno delle Erinni crea un'atmosfera di quiete solo apparente: dalla reazione atterrita della Pizia (vv. 34-8) alla materializzazione del fantasma di Clitemestra (vv. 94-116) e alla concitata caccia al matricida (vv. 244-75), la tensione narrativa cresce in maniera esponenziale, fino a essere convogliata nel canto di fascinazione delle Erinni all'indirizzo di Oreste. Questo, collocandosi al centro dello svolgimento degli eventi, costituisce il punto di tensione emotiva più alto.

La rappresentazione ripugnante delle Erinni crea una disposizione emozionale dell'audience al disgusto e alla paura, che costituiscono i sentimenti dominanti a ogni loro apparizione sulla scena, distintamente percepibili dall'aspetto testuale e ritmico dei canti corali.

L'esecuzione coreutica dello stasimo, infatti, si caratterizza per una particolare intensità emotiva: durante la sessione in anapesti che precede l'esecuzione (vv. 298-306) le Erinni anticipano già tutti gli effetti sconvolgenti della loro *performance*: descrivono il terrore che il loro canto provocherà (στυγεράν, v. 308) e la danza concitata con la quale sarà accompagnato (χορὸν ἄψωμεν, v. 307), dando voce all'ira che ispira loro il matricida (μῆνις ἀφ' ἡμῶν, vv. 313-15). Ancora una volta l'anticipazione della paura potenzia il sentimento, suscitando nel pubblico un crescendo di attesa e tensione per ciò che sta per accadere.

L'esecuzione dello ὕμνος δέσμιος dà poi corpo e voce a queste previsioni. Le Furie irretiscono Oreste nella ripetizione di formule magiche, in modo che le sue facoltà di discernimento siano obnubilate ed egli sia in balia del loro potere. Ciò che avviene in scena è in realtà

uno *speech act* in veste sonora, in cui le parole acquistano valore di atti, così che il possesso magico dell'uomo, nel momento stesso in cui è pronunciato, è anche ottenuto.²⁵ All'impatto emotivo della paura si somma, per amplificarlo, quello del disorientamento del pubblico, che assiste a contenuti e a forme della rappresentazione corale per lui inusuali: l'accompagnamento musicale viene chiaramente dichiarato ἀφόρμικτος (v. 332): la funzione consolatoria tipica del canto accompagnato dalla lira è assente. Il loro canto, che è definito «orrido»²⁶ (v. 308), è accompagnato solo dal suono lamentoso dell'*aulos*. L'inno magico si rivela una sorta di distorsione del tradizionale canto corale, così come le Furie sono un'aberrazione della natura.

Tuttavia, dopo che la danza ha dato fondo alle pulsioni di terrore più profonde, il picco di tensione della narrazione trova modo di abbassarsi grazie all'arrivo di Atena e al suo discorso razionale e misurato. La sua presenza contribuisce a neutralizzare l'effetto delle Erinni e tramite la sua dialettica le conduce verso una progressiva razionalizzazione del sentimento della paura, sentimento che verrà poi indirizzato in un'ottica di utilità sociale.

La conclusione della tragedia finisce in giubilo, registrando un innalzamento finale della tensione emotiva che però è mutata di segno rispetto alle conclusioni luttuose delle altre componenti della trilogia. Nel canto conclusivo che saluta la trasformazione delle Furie in Eumenidi, ogni strofa si conclude con un imperativo rivolto agli Ateniesi perché onorino le nuove dee prima con parole di buon augurio (εὐφραμίτε, vv. 1035, 1038), poi con grida di giubilo (ὀλολύξατε, vv. 1043, 1047), in una sorta di richiesta antifonale che sollecita la partecipazione della cittadinanza al rito di trasformazione delle divinità. L'avverbio di tempo νῦν e il tono iussivo dei verbi dal forte valore performativo (ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς, vv. 1043, 1047), infatti, suggeriscono una sorta di attualizzazione del rituale, che prende vita sulla scena ma riproduce nei modi e nelle forme un rito cittadino in cui il pubblico possa riconoscersi.²⁷ In tal modo l'audience può identificarsi nella rinnovata collettività corale, che ora si fa garante essa stessa del nuovo ordine giuridico con cui gestire i delitti di sangue. La polis può dunque tornare a identificarsi nella collettività corale, ora in armonia con i valori cittadini. La lunga scena finale in cui si celebra con gioia la conversione del coro in Eumenidi risulta

25 Ho analizzato più compiutamente l'effetto psicagogico del passo in Arpaia 2019.

26 La traduzione delle *Eumenidi* è di M.P. Pattoni in Di Benedetto, Medda, Battezzato, Pattoni 1995.

27 Il grido dell'ὀλολυγμός, che costituisce il *fil rouge* dell'intera trilogia, risulta ora rifunzionalizzato: da rituale di giubilo per il ritorno del sovrano (*Ag.* 28, 587), a gioia sinistra auspicata dal coro delle *Coefore* per l'uccisione di Clitemestra (*Ch.* 387, 942), diventa simbolo di una gioia genuina e rientra a pieno titolo nella cornice di rituale (*Eum.* 1043=1047).

funzionale a sottolineare il vantaggio sociale e politico di questa trasformazione. Il tragediografo impiega le due emozioni dominanti del dramma – la paura e il disgusto – quali strumenti educativi per condurre i cittadini a un nuovo concetto di giustizia, che risiede nel giudizio collegiale del tribunale ateniese, e al rifiuto dell'antico codice di comportamento basato sulla vendetta personale.

In conclusione, dall'analisi dell'*Oresteia* appare chiaro che la linea tensiva che attraversa le singole tragedie e, in un senso più ampio, l'intera trilogia, segue un andamento mai casuale, ma ha lo scopo precipuo di indirizzare le reazioni dello spettatore e di sollecitare la sua adesione emotiva alle vicende narrate con un'intensità direttamente proporzionale allo spazio scenico che occupa l'emozione, alla sua collocazione nella trama, al linguaggio emotivo fortemente iconico con cui viene comunicata e alla vividezza del contesto performativo in cui è inserita. Affinché questa regia emotiva risulti efficace, la tensione narrativa non deve mantenere un livello costante, ma necessita di un'alternanza tra picchi emotivi e pause distensive che fanno assomigliare a una sinusoidale la curva della partecipazione del pubblico alla vicenda rappresentata e contribuiscono a mirate sollecitazioni della sfera emotiva.

Se, come sosteneva Platone, le emozioni consolidano gli insegnamenti, i tragediografi avevano ben appreso l'arte di agire sul sistema emotivo dello spettatore, sollecitando specifiche emozioni in relazione a passaggi particolarmente significativi della trama. La connotazione emotiva di un momento del racconto o la reazione di un personaggio che agisce nello spazio contestuale della finzione scenica risvegliano il ricordo esperienziale dell'emozione nella sfera immaginativa del soggetto, conferendo all'esperienza teatrale il medesimo portato paradigmatico della vita reale.

Bibliografia

- Arpaia, M. (2019). «L'effetto psicagogico del linguaggio musicale nella ricezione del dramma antico: un'analisi del coro delle Eumenidi». Arpaia, M.; Albanese, A. (a cura di), *Linguaggi, esperienze e tracce sonore sulla scena*. Ravenna: Longo Editore, 29-39.
- Cairns, D.L. (2017). «Mind, metaphor, and emotion in Euripides (*Hippolytus*) and Seneca (*Phaedra*)». Cairns, D.L.; Nelis, D.P. (eds), *Seneca's Tragic Passions*. Maia, 69(2), 247-67.
- Cairns, D.L.; Nelis, D. (eds) (2017). *Emotions in the Classical World: Methods, Approaches, and Directions*. Stuttgart: Steiner. <https://doi.org/10.25162/9783515116299>.
- Anderson, M.; Cairns, D.L.; Sprevak, M. (eds) (2019). *Distributed Cognition in Classical Antiquity*. Edinburgh: Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474429764>.

- Cairns, D.L.; Hinterberger, M.; Pizzone, A.; Zaccarini, M. (ed.) (2022). *Emotions through Time: From Antiquity to Byzantium*. Heidelberg: Mohr Siebeck. <https://doi.org/10.1628/978-3-16-61400-2>.
- Campeggiani, P. (2020). «Nec Cogitare Sed Facere: The Paradox of Fiction at the Tribunal of Ancient Poetics». *Theoria*, 86, 709-26. <https://doi.org/10.1111/theo.12216>.
- Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York; London: Routledge. <https://doi.org/10.2307/2904611>.
- Carroll, N. (2001). *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511605970>.
- Cerri, G. (2007). *La "Poetica" di Platone: una teoria della comunicazione*. Lecce: Argo.
- Chaniotis, A. (2012). «Unveiling Emotions in the Greek World: Introduction». Chaniotis, A. (ed.), *Unveiling Emotions: Sources and Methods for the Study of Emotions in the Greek World*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 11-36. <https://doi.org/10.1515/hzhz-2014-341>.
- Cova, F.; Teroni, F. (2016). «Is the Paradox of Fiction Soluble in Psychology?». *Philosophical Psychology*, 29, 6, 930-42. <https://doi.org/10.1080/09515089.2016.1164306>.
- Des Bouvrie, S. (2011). «Continuity and Change Without Individual Agency: The Attic Ritual Theatre and the 'Socially Unquestionable' in the Tragic Genre». Chaniotis, A. (ed.), *Ritual Dynamics in the Ancient Mediterranean. Agency, Emotion, Gender, Representation*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 139-78. <https://doi.org/10.25162/9783515133104>.
- Di Benedetto, V.; Medda, E.; Battezzato, L.; Pattoni, M.P. (a cura di) (1995). *Eschilo. Oresteia. Agamennone, Coefore, Eumenidi*. Milano: BUR.
- Gallagher, S. (2020). *Action and Interaction*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198846345.001.0001>.
- Gallagher, S.; Hutto, D.D. (2008). «Understanding Others Through Primary Interaction and Narrative Practice». Zlatev, J.; Racine, T.; Sinha, C.; Itkonen, E. (eds), *The Shared Mind: Perspectives on Intersubjectivity*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 17-38. <https://doi.org/10.1075/celcr.12>.
- Gasti, H.; Pappas, V.; Alekou, S. (eds) (2025). *Audience Response in Ancient Greek and Latin Literature*. Turnhout: Brepols. <https://doi.org/10.1484/m.iconic-eb.5.149865>.
- Goldie, P. (1999). «How We Think of Others' Emotions». *Mind and Language*, 14, 394-423. <https://doi.org/10.1111/1468-0017.00118>.
- Goldie, P. (2012). *The Mess Inside: Narrative, Emotion, and the Mind*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199230730.001.0001>.
- Heath, M. (1987). *The Poetics of Greek Tragedy*. Stanford: Stanford University Press.
- Huitink, L. (2019). «Enargeia, Enactivism and the Ancient Readerly Imagination». Anderson, M.; Cairns, D.L.; Sprevak, M. (eds), *Distributed Cognition in Classical Antiquity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 169-89. <https://doi.org/10.1515/9781474429764-012>.
- Lanza, D. (1997). *La disciplina dell'emozione. Un'introduzione alla tragedia greca*. Milano: Il Saggiatore.
- Lowe, N.J. (2000). *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511482281>.
- Matravers, D. (1991). «Who's Afraid of Virginia Woolf?». *Ratio*, 4, 25-37. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9329.1991.tb00027.x>.

- Matravers, D. (2014). *Fiction and Narrative*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199647019.001.0001>.
- Medda, E. (2017). *Eschilo. Agamennone*, edizione critica, traduzione e commento, voll. 1-3. Roma: Supplemento n. 31 al «Bollettino dei Classici» Accademia Nazionale dei Lincei.
- Noë, A. (2004). *Action in Perception*. Cambridge (MA): MIT Press. <https://doi.org/10.5840/jphil2005102524>.
- Nussbaum, M.C. (2001). *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.5840/jphil2005102524>.
- Pogliani, M.C. (1999). «Eù e i composti in eù- nell'*Agamennone* di Eschilo». *AFSBC*, n.s. 22, 3-19.
- Radford, C. (1975). «How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?». *Proceedings of the Aristotelian Society* (Supplementary Volumes), 49, 67-80. <https://doi.org/10.1093/aristoteliansupp/49.1.67>.
- Short, W.M. (2016). «Introduction». Short, W.M. (ed.), *Embodiment in Latin Semantics*. Amsterdam: John Benjamins, 1-14. <https://doi.org/10.1075/slcs.174>.
- Solomon, R.C. (2003). *Not Passion's Slave: Emotions and Choice*. New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/0195145496.001.0001>.
- Thompson, E. (2007). «Look Again: Phenomenology and Mental Imagery». *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 6, 137-70. <https://doi.org/10.1007/s11097-06-9031-1>.
- Varela, F.; Thompson, E.; Rosch, E. (eds) (1991). *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge (MA): MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/6730.001.0001>.
- Visvardi, E. (2015). *Emotion in Action. Thucydides and the Tragic Chorus*. Leiden; Boston: Mnemosyne Supplements, 377. <https://doi.org/10.1163/9789004285576>.
- Voss, C. (2004). *Narrative Emotionen: eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien*. Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110896268>.
- Zeitlin, F.I. (1965). «The Motif of Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*». *TAPhA*, 96, 463-508. <https://doi.org/10.2307/283744>.
- Zeitlin, F.I. (1966). «Postscript to sacrificial imagery in the *Oresteia*». *TAPhA*, 97, 645-53. <https://doi.org/10.2307/2936034>.