

L'ingresso a palazzo di Oreste e Pilade segna, nel secondo episodio delle *Coe-fore* (v. 710 ss.), il momento cruciale del dramma, quello più prossimo all'assassinio di Egisto e Clitemestra, e all'attuarsi della vendetta del defunto Agamennone. L'intervento di Cilissa, la vecchia nutrice, ignara ancora del ritorno ad Argo dell'eroe (v. 732 ss.), contribuisce ad accrescere l'effetto di *suspence*, prima che tutto, nel terzo episodio, sia compiuto (vv. 838-930). È in questo delicato momento di passaggio che si colloca il secondo stasimo¹, dal punto di vista della costituzione del testo uno dei più difficili di tutta la tragedia greca, come è stato definito², nel quale è sviluppato il motivo della vendetta e della libertà nella restaurazione dell'impero degli Atridi, già trattato ampiamente nel *kommos* (v. 479 ss.). Esso ha l'essenziale funzione drammatica di introdurre all'azione che segue, nella forma di una lunga preghiera, a struttura triadica piuttosto insolita, articolata in tre coppie antistrofiche intercalate da una strofe mesodica (ABA CDC EFE)³. La prima triade è un'invocazione a Zeus (vv. 783-99) perché, nella difficile prova che l'attende, dia protezione al figlio di Agamennone, paragonato a un «puledro aggiogato ad un carro di mali»; nella seconda triade ci si rivolge alle divinità domestiche (vv. 800-07), affinché concedano che «l'assassinio, uomo vecchio, non generi altra prole», che cioè sia questo l'ultimo della serie sanguinosa di delitti di consanguinei⁴, poi ad Apollo e a Hermes (vv. 808-17), che restituiscano alla casa «la luce splendente della libertà». Nella terza e ultima triade, forte di tanto sostegno divino, il coro, che già presagisce la vittoria e prefigura l'inno trionfale che ne canterà (v. 819 ss.) e che, di fatto, canta nel terzo stasimo (vv.

* Ringrazio Giovan Battista D'Alessio, Marco Dorati, Alex Garvie, Maria Grazia Fileni e Donato Loscalzo, le cui osservazioni hanno molto contribuito a migliorare questo lavoro.

¹ Cf. K. Sier, *Die lyrischen Partien der Choephoren des Aischylos*. Text, Uebersetzung, Kommentar, Stuttgart 1988, 239; H. Konishi, *The Plot of Aeschylus' 'Oresteia' . A Literary Commentary*, by H. K., Amsterdam 1990, 185 s.

² Secondo il giudizio di Sir Hugh Lloyd Jones, *ap.* Sier 238. Le difficoltà dello stasimo sono sottolineate anche da D.J. Conacher, *Aeschylus' 'Oresteia' . A Literary Commentary*, Toronto-Buffalo-London 1987, 121.

³ Anche il III stasimo ha struttura mesodica, anche se molto più uniforme sul piano della composizione metrico-ritmica (cf. E. Cerbo, *Proodi e mesodi nella teoria degli antichi e nella prassi teatrale tragica*, Roma 1994, 131 e *infra*, n. 77). Per il resto, il mesodo in Eschilo non presenta mai la varietà metrica che contraddistingue il canto ora in esame; v. in generale Cerbo 83 ss. e, per la descrizione dettagliata dello stasimo, *infra*.

⁴ La metafora evoca la catena di colpe e punizioni perpetrate all'interno della casata, come osserva S. Goldhill, *Language, Sexuality, Narrative: the 'Oresteia'*, Cambridge 1984, 172, il quale suggerisce che l'immagine dell'«uomo vecchio» sia anche evocativa dell'esaurirsi della maledizione, della sterilità e dell'impotenza dell'età senile; la speranza che l'assassinio, la procreazione, il *racconto*, possano giungere a una conclusione, a un termine («the hope ... that the slaughter, childbirth, the narrative may reach closure, an end»). Trovo estremamente interessante e opportuna la correlazione che Goldhill sottolinea tra la vicenda mitica e il racconto di essa.

935-71), si rivolge a Oreste stesso, e l'esorcita ad agire con lo stesso coraggio che Perseo ebbe un tempo, quando uccise Medusa (vv. 818-38).

L'ode, diversamente dallo stasimo precedente, si presenta molto ricca di immagini⁵, e la lunga metafora che occupa l'intero spazio della prima antistrofe, attinta al campo semico degli *sport* equestri, è tra le più articolate della tragedia⁶:

ἴσθι δ' ἄνδρὸς φίλου πῶλον εὖ-	ἀντ. α.
νιν ζυγέντ' ἐν ἄρμασιν	795
πημάτων, ἐν δρόμῳ	
προστιθείς	
μέτρον κτίσον σφζόμενον ῥυθμόν,	797
τοῦτ' ἰδεῖν δάπεδον ἀνομένων	
βημάτων ὄρεγμα.	

«Sappi che il puledro orfano d'un uomo a te caro
 è aggiogato ad un carro
 di mali⁷; alla corsa
 imponendo una misura, istituisci
 un ritmo che tenga,
 cosicché questo suolo veda compiuto
 lo slancio dei passi».

Il testo in questo punto è mal conservato. Una grave corruzione riguarda in particolare il v. 797, dove l'imperativo aoristo κτίσον è buona congettura di H.L. Ahrens, facilmente giustificabile a partire dalla lezione tramandata da M τίς ἄν, e ben compatibile con l'*usus* di Eschilo, nella cui opera superstite κτίζω conta ben 17 occorrenze di cui 6 nelle sole *Coefore*⁸, ed è stata accolta dalla maggior parte degli

⁵ Cf. Conacher 121.

⁶ Come si evince anche dalla rassegna in F.R. Earp, *The Style of Aeschylus*, Cambridge 1948, 120; sulla complessità della metafora cf. anche quanto osservano H.J. Rose, *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*, Amsterdam 1958, 197; E. Petrounias, *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Göttingen 1976, 170; Conacher 121. Sulla predilezione di Eschilo per la metafora, già ben chiara agli antichi (come risulta dalla parodia di Aristofane nelle *Rane* e dalla *Vita* di Eschilo), cf. ancora Earp 99 e 112, dove egli nota come le metafore più ardite siano concentrate in proporzione maggiore nelle due ultime tragedie dell'*Oresteia*. Una metafora di tenore assai simile, e ugualmente complessa, è ancora in *Cho.* 247 ss.

⁷ Concordo con chi, seguendo M, connette πημάτων con ἐν ἄρμασιν ponendo interpunzione tra quest'ultimo nesso e ἐν δρόμῳ. Una dettagliata discussione in A. Garvie, *Choephoroi*, Oxford 1987 (1986), 259, che accoglie nel testo la punteggiatura πημάτων· ma, nel commento, non esclude la lettura πημάτων ἐν δρόμῳ suggerita da G.F. Schömann, *Zu Aischylos Choephoren*, Neue Jahrbücher für Philologie und Paedagogik 115, 1877, 87.

⁸ G. Italie, *Index Aeschyleus*, Leiden 1964², 160 s. s. v. e Garvie 260, che tuttavia non tiene conto di *TrGF* 132c, 10.

editori⁹. Il pronome interrogativo τίς nel nesso τίς ἄν è certamente guasto, come lo è anche il pronome indefinito nel sintagma τις ἄν documentato dal commento antico al passo¹⁰: nell'ambito della preghiera al padre Zeus, al quale si richiede di condurre, alla stregua di un auriga, l'eroe con successo alla mèta, con l'imporre una misura e un ritmo stabile alla corsa, il pronome introdurrebbe un'inutile complicazione sintattica e semantica. Non mancano altre possibilità, tra le quali si segnalano, in particolare, le congetture τε καὶ di G.F. Grotefend¹¹, accolta da Rose¹², e τι καὶ di J.F. Davies¹³, preferita da West¹⁴, e di fatto migliore della precedente; essa si potrebbe spiegare dal punto di vista paleografico a partire dalla sequenza in maiuscola ΤΙΚΑΙ, alteratasi in ΤΙΣΑΙ e poi in ΤΙΣΑΝ¹⁵. Nell'un caso e nell'altro, comunque, verrebbe a mancare un verbo finito che sostenga la frase. Di qui le ulteriori, necessarie congetture προστίθει, imperativo presente, in luogo del participio προστιθείς, di Grotefend¹⁶, o σφζόμενος, parallelo a προστιθείς, in luogo del tràdito σφζόμενον, secondo il suggerimento di F.H.M. Blaydes¹⁷, che introdurrebbe, con la successione ἴσθι... προστιθείς... σφζόμενος, una certa durezza sintattica. Sebbene l'espressione σφζόμενον ῥυθμόν non comporti difficoltà particolari, lo stesso participio σφζόμενον è stato sospettato di corruttela¹⁸. Di qui la proposta ζωσαμένῳ di Page, nel valore di «a lui che si cinge i fianchi» alla stregua di un atleta che si prepari al *match* di pugilato. Se è vero che in Eschilo non di rado ricorre l'uso concomitante di più immagini metaforiche, tuttavia l'accostamento parrebbe in questo caso eccessivamente bizzarro¹⁹. Al v. 798 l'infinito ἰδεῖν, in apparenza privo di correlazione sintattica, si può intendere come infinito

⁹ H.L. Ahrens, ap. J. Franz, *Aeschylus. Oresteia*, Leipzig 1846; U. von Wilamowitz-Möllendorff, *Aeschyli Tragoediae*, Berlin 1958²; G. Murray, *Aeschyli Septem quae supersunt Tragoediae*, 1955²; D. Page, *Aeschyli Septem quae supersunt Tragoediae*, Oxford 1972; H. Lloyd Jones, *Aeschylus II*, Cambridge (Ma.)-London 1983; Garvie. Una rassegna parziale dei tentativi di emendamento al passo in R.D. Dawe, *Repertory of Conjectures on Aeschylus*, Leiden 1965, 146 s.

¹⁰ Τίς ἄν dello scolio è accolto da G. Thomson, *The Oresteia of Aeschylus*, Cambridge 1938, che deve tuttavia modificare ἰδεῖν in ἴδοι, sulla scia di F. Portus e di W.G. Headlam.

¹¹ G.F. Grotefend, *ZA* 7, 1840, 787-96.

¹² P. 198. Egli deve, conseguentemente, accogliere l'intervento προστίθει in luogo del participio προστιθείς di F. Bamberger, *Aeschylus. Choephoroi*, Oxford 1840.

¹³ J.F. Davies, *Aeschylus. The Choephoroe*, London 1862.

¹⁴ M.L. West, *Aeschyli Tragoediae*, Stuttgart 1990 e da V. Citti, *Studi sul testo delle 'Coefore'*, Amsterdam 2006, 190.

¹⁵ Come mi fa osservare Giovan Battista D'Alessio.

¹⁶ Cf. n. 11.

¹⁷ F.H.M. Blaydes, *Aeschyli Choephoroe*, Halle 1899.

¹⁸ Si trova in Ps.-Aristot. *Probl.* 922a 31 (σφζειν τὸν ῥυθμόν) e, molto più tardi, in Dionigi di Alicarnasso, *De Comp. Verb.* 25.11 (μέτρα καὶ... σφζοῦσα - scil. la *lexis* poetica - ῥυθμός).

¹⁹ Come con ragione osserva M.L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990, 253; cf. anche Citti 188.

epesegetico²⁰ o come subordinato a un sottinteso δός, «concedi» (come a v. 785), simmetrico dell'imperativo ἴσθι, a v. 794²¹. Nel sintagma τουτ' ἰδεῖν δάπεδον l'ipotesi più semplice è che δάπεδον sia il soggetto dell'infinitiva²². Δάπεδον, un termine raro nell'opera di Eschilo²³, può assumere la connotazione tecnica di terreno di gara per la corsa equestre, come nell'*Elena* (v. 206) e nell'*Ippolito* (v. 230) di Euripide. Non pare necessario, per il senso, e neanche per il metro²⁴, emendare ἄμ πέδον²⁵ o διὰ πέδον²⁶ («sulla pianura», «per la pianura»), o ricorrere a trasposizioni dell'*ordo verborum*, come è stato a più riprese suggerito²⁷. Anche βημάτων, «dei passi», nell'ultimo verso, è lezione, come ora vedremo, di cui non sospettare²⁸. Il senso generale comunque appare chiaro, anche nei dettagli²⁹: se Oreste è un puledro aggogato ad un carro di mali, il coro implora Zeus che imponga alla sua corsa una misura, o limite, nell'azione di vendetta³⁰, conservandogli fino a quella meta un passo stabile, senza ripensamenti o esitazioni.

Contribuisce alla laboriosità dell'immagine l'accatastamento, ai vv. 794-99, nel breve spazio di quattro *cola*, di termini quali μέτρον, «metro», ῥυθμός, «ritmo», βήμα, «passo», che, a prima vista usati nel loro valore letterale, rispettivamente, di

²⁰ Wilamowitz 211; Garvie 260; dubbiosamente West, *Studies*, 253.

²¹ West, *Studies*, 253, con ulteriori riferimenti bibliografici.

²² Come intende Sier 233.

²³ Cf. anche *PV* 829, dove solitamente si emenda γάπεδον.

²⁴ Sono sufficienti una leggera correzione della colometria tramandata da M nell'antistrofe (v. infra n. 66) e l'emendazione διὰ δίκας ἅπαν in luogo del trādito διαδικᾶσαι πᾶν nella strofe (διὰ δίκας è facile intervento di Pauw, sulla base dello scolio al passo, ἅπαν plausibile congettura di de Jongh, ma sarebbe anche possibile, per il metro, conservare πᾶν della tradizione (con lieve variazione $\overline{\sim} \sim - \underline{\sim} \sim \sim \sim -$), a ripristinare la responsione metrica.

²⁵ Wilamowitz, nell'*editio maior*.

²⁶ Blomfield.

²⁷ Per esempio da Portus, Ahrens, Blomfield, Thomson (preceduto da Headlam). Per l'analisi metrica del verso v. infra.

²⁸ Nonostante West, il quale suggerisce in suo luogo εἰθὺ ποδῶν, ma la giustificazione della corruzione sembra eccessivamente complicata (*Studies*, 253); la responsione $- \smile - \sim -$ può trovare una sua spiegazione ritmica, ammettendo la realizzazione dattilica del trocheo iniziale nell'itifallico a *incipit* spondaico (v. B. Gentili-L. Lomiento, *Metrica e Ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano 2003, 126 e nn. 23-24 e infra, n. 67; per un caso analogo cf. inoltre, da ultimo, S. Novelli, *L'amaro letto delle vergini: nota a Aesch. 'Sept.' 363 ss.*, QUCC 78, 2004, 29-35, nonché Id., *Studi sul testo dei Sette contro Tebe*, Amsterdam 2005, 200-03); chi non credesse a tale possibilità dovrebbe emendare eventualmente la strofe, come fu suggerito da Hermann (Ζεῦ σὺ [δέ] νιν φυλάσσοις, $- \sim - \sim -$), seguito dalla maggioranza degli editori.

²⁹ Non così Rose, il quale ritiene «molto sfuggenti i dettagli a causa del testo difettoso» (p. 197).

³⁰ Con Garvie 259. Sembra difficile pensare ad altro se non a un «limite» o «termine» della corsa. Non è chiaro altrimenti in che modo si dovrebbe intendere la nozione di «misura» nella corsa (Wilamowitz 211; Petrounias 171). Per ulteriori ipotesi interpretative, a mio avviso meno attendibili, cf. Garvie, *loc. cit.*

«(giusta) misura» o «limite», «cadenza» (del galoppo) e «passo» (equestre), è verisimile che, nella *performance* corale di canto e di danza, rinviino anche al livello musicale dell'enunciato. L'accezione tecnico-musicale di «metro» e «ritmo», di fatto, è già possibile nel 458 a.C., l'anno in cui l'*Oresteia* fu rappresentata per la prima volta. Lo testimonia la loro occorrenza in questo specifico significato in autori coevi come Gorgia, il quale nell'*Encomio d'Elena* (82 F 11.9 D.-K.) definisce il discorso poetico come «prosa con metro» (λόγον ἔχοντα μέτρον)³¹ e Pratina di Fliunte, in un cui noto frammento il neologismo παραμελορυθμοβάτας, «che si muove contro ritmo e melodia», ha per terzo formante ῥυθμός, evidentemente nel valore tecnico³². Qualche anno più tardi, Erodoto, nelle *Storie*, indica con τρίμετρος τόνος o ἑξάμετρος τόνος rispettivamente il trimetro giambico e l'esametro dattilico³³ e il Socrate delle *Nuvole* propone a Strepsiade una lezione «sui metri oppure sui ritmi» (περὶ μέτρων... ἢ ῥυθμῶν, v. 638), documentando l'esistenza, in ambiente sofistico, di un'attività speculativa su simili argomenti³⁴.

È notevole la ricorrenza, in così breve spazio, di termini chiaramente riferibili all'ambito della μουσική, e al tempo stesso rari nella poesia eschilea (μέτρον ricorre solo qui, di ῥυθμός risulta solo un'altra attestazione - e con altro valore - nell'opera

³¹ Curioso che nessuno commenti, in questo passo, l'accezione tecnica di μέτρον, che qui ricorre in una delle più antiche occorrenze. Sulla scia di Gorgia è da confrontare anche Isocrate, *Nicochl.* 7; *Antid.* 45; 47; *Evag.* 10; 11. Un'attestazione antica di μέτρον è in Pind. *Pae.* 52 f 121 (*Pae.* 6), ma è da escludere, mi sembra, che il termine valga qui «metro» in senso tecnico; cf. da ultimo la discussione in I. Rutherford, *Pindar's Paeans*, Oxford 2001, 315 ss.

³² Fr. 708.12 Page. Secondo la testimonianza di Su(i)da, Pratina gareggiò con Eschilo e Cherilo nel 500-497 a.C. Se il frammento appartiene al principio del V sec. a.C., sarebbe questa la più antica attestazione a noi nota di ῥυθμός nell'accezione specifica e concreta di «ritmo della danza». La nozione astratta di «ordine del movimento» si trova ormai ben definita in Platone (cf. L. Lomiento, *Intrecciare i metri-ritmi: tradizione di una metafora da Laso di Ermione (test. 14 Brussich) a Marziano Capella (De Nupt. 9, 936)*, in *Studi di Filologia e tradizione greca. In memoria di Aristide Colonna*, II, a cura di F. Benedetti e S. Grandolini, Napoli 2003, 452 ss. Sulla datazione del frammento v. da ultimo M. Napolitano, *Note all'iporchema di Pratina (PMG 708 = TrGF I 4 F 3)*, in *Synaulia. Cultura musicale in Grecia e Contesti Mediterranei*, a cura di A.C. Cassio, D. Musti, L.E. Rossi, Napoli 2000, 111-55.

³³ Rispettivamente, ἑξάμετρος in 1.47.2; 1.62.4; 5.60.1; 5.61.1; 7.220.3; τρίμετρος in 1.12.2; 1.174.5; cf. C. Schrader, *Concordantia Herodotea*, Olms-Weidman-Hildesheim-Zürich-New York 1996.

³⁴ Negli studi moderni sulla metrica antica o sulla storia della musica, tende a passare inosservato il fatto che la testimonianza di Aristofane è coerente con quanto Platone documenta nella *Repubblica*, a proposito della riflessione musicale del sofista Damone, maestro di Pericle e contemporaneo di Socrate (su Damone cf. Gentili-Lomiento, 4; 6, con bibliografia). Un commento adeguato al passo delle *Nuvole* è in K.J. Dover, *Aristophanes. Clouds*, Oxford 1968, 178 s. In generale, nelle *Commedie* ῥυθμός vale «ritmo» della musica e, in particolare, della danza, in *Vesp.* 1504; *Eccl.* 1168; *Thesm.* 956. In Tucideide l'espressione μετὰ ῥυθμοῦ βαίνειν indica il «marciare a tempo» al suono dell'*aulos*.

che resta)³⁵; in questo senso anche l'uso di βῆμα, «passo», che in Eschilo compare solo qui, potrebbe contestualmente riferirsi, oltre che al «passo» equestre del «puledro», anche al «passo di danza» dei coreuti, analogamente al più comune βάσις³⁶, alle forme verbali corrispondenti βαίνειν, ἐμβαίνειν³⁷, o anche agli affini πρόβημα, il cadenzato passo di marcia dei vecchi in processione nel *Pluto* di Aristofane³⁸ e, soprattutto, ἐπίβημα che, secondo quanto afferma Esichio, indica una specie di danza corale³⁹. Che in questi versi βῆμα possa avere anche una valenza orchestrale suggerisce, in particolare, la sua connessione con ὄρεγμα, «slancio», usato non di rado, al pari del verbo corrispondente ὀρέγω⁴⁰, «tendo, protendo», in associazione con χεῖρ in asserzioni che verisimilmente si accompagnano a movimenti scenici delle braccia. Così, ad esempio, in *Cho.* 426, quando il coro, in un'affermazione di tipo evidentemente autoreferenziale, dice:

«Ho dato i colpi del commo ario
e secondo il canto delle prefiche di Kissia.
Si potevano vedere *le mani slanciarsi* (τὰ χερὸς ὀρέγματα)
a picchiare afferrare macchiare di sangue colpire
incessanti
dall'alto, da sopra; e per il colpo dava suono
il nostro capo percorso che è solo dolore»⁴¹

o, ancora, in *Ag.* 1111 (προτείνει δὲ χεῖρ' ἐκ χερὸς ὀρεγομένα, «protende ella una mano dietro l'altra per toccarlo»⁴²) e in Euripide, *Phoe.* 103 (ὄρεγέ νυν ὄρεγε γεραιὰν νέη χεῖρ' ἀπὸ κλιμάκων, «tendi, tendi dalla scala la vecchia mano alla giovane») e 1710 (ἴθ' ἐς φυγὰν τάλαιναν· ὄρεγε χέρα φίλαν, «vai in esilio, infelice!

³⁵ Nei *Thalamopoioi*, *TrGrF* 78.2 = 114.2 Mette, dove ῥυθμός si riferisce alla «scansione» decorativa di un soffitto a cassettoni; in Pind. *Pae.* 52i, 67 (*Pae.* 8), il termine designa, in rapporto al tempio costruito da Atena ed Efesto, la tensione architettonica della struttura, la sua «forma» regolare (cf. Rutherford 218 s.). Sui valori originari e possibili del termine ῥυθμός v. da ultimo Gentili-Lomiento 50 s.

³⁶ P. es. Pind. *Pyth.* 1.2; Ar. *Thesm.* 968 s., con il commento di C. Prato, Milano 2001, 310. V. anche Poll. 2.200.

³⁷ P. es. Plat. *Ion* 534A 3; cf. Poll. 4.104.

³⁸ Ar. *Pl.* 759

³⁹ Hesych. s. v. ἐπιβήματα· εἶδη χορτικῆς ὀρχήσεως.

⁴⁰ Specialmente nell'epica, cf. Hom. *Il.* 1.351; 15.371; 22.37; 24.506; *Od.* 9.527; 12.257; 17.366.

⁴¹ Trad. di L. Battezzato.

⁴² Trad. di E. Medda.

tendi la cara mano») dove dobbiamo immaginare la gestualità che accompagna l'enunciato⁴³.

Nella *performance* lirica e di teatro, si è detto con ragione, i movimenti orchestrici sono parte di una rappresentazione multimediale, nella quale canto, fascino visivo e cinetico sono correlati: canto e linguaggio gestuale non verbale sono i tratti costitutivi di una comunicazione metaforica che si esercita paradigmaticamente con il corpo⁴⁴. E d'altra parte, l'atto linguistico corale, che ha in genere connotazione rituale e liturgica⁴⁵, configurandosi spesso come compianto o evocazione di defunti, supplica o preghiera, solenne evocazione del passato mitico, inno gioioso di ringraziamento alla divinità, magica litania di incantamento, offerta di libagioni, è rinforzato dal ritmo e dalla danza⁴⁶: danzando, il coro esegue movimenti mimetici che sottolineano semanticamente il canto e ne dipendono sotto il profilo della melodia e dei metri-ritmi, evocativi, a loro volta, di azioni ed emozioni.

Nella produzione teatrale greca in generale, e specialmente eschilea, il ritmo e la musica costituiscono elementi essenziali. Rispetto a Sofocle e ad Euripide, le tragedie di Eschilo concedono uno spazio maggiore ai canti corali. E poiché musica e ritmo sono direttamente connessi con gli schemi della danza e con il movimento dei singoli coreuti, questa alta proporzione di parti musicate rivela che l'artista aveva come obiettivo costante quello di catturare l'occhio dello spettatore, oltre che l'orecchio. Al pari di ogni altro elemento teatrale, gli schemi della danza e la forma metrico-ritmica e melodica del canto contribuivano alla definizione del significato. Nell'*Oresteia*, in particolare, come è stato opportunamente posto in rilievo da William C. Scott, gli effetti aurali e visivi sono utilizzati ai limiti delle loro possibilità. È significativo che la quantità di versi nei quali si menzionano i suoni e la musica, o come eventi scenici effettivi o in forma di metafore, sia qui più alto che nelle restanti tragedie⁴⁷, e ciascuno dei motivi descritti da vocaboli inerenti alla musica riveste un ruolo preciso nell'ambito del disegno visivo e uditivo della tragedia in scena⁴⁸. Si può

⁴³ Su questa ovvia possibilità v. anche le considerazioni di W.C. Scott, *Musical Design in Aeschylean Theater*, Hanover and London 1984, 82. Il nesso ὄρεγμα ποδός è in *Anth. Plan.* 16.189, riferito verisimilmente alla corsa del dio Pan, cf. A.S.F. Gow-D.L. Page, *The Greek Anthology*, II, Cambridge 1965, 433 s.

⁴⁴ A. Bierl, *Der Chor in der alten Komödie. Ritual und Performativität*, München-Leipzig 2001, 31. Sul ruolo essenziale della *performance* corale nello spettacolo teatrale cf. anche P. Wilson, *The Athenian Institution of the Khoregia: the Chorus, the City and the Stage*, Cambridge 2000, 3 ss.

⁴⁵ La danza stessa - è stato giustamente sottolineato - è un normale atto di culto nel mondo mitico come in quello reale; cf. le suggestive considerazioni di A. Henrichs, «*Why should I dance?*». *Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy*, *Arion* 3.1, 1994-95, 59.

⁴⁶ Bierl 53.

⁴⁷ Scott 10-21.

⁴⁸ *Ibidem*, 20.

pienamente condividere, anche in rapporto all'interpretazione del dramma classico, quanto Edward Cone osserva a proposito del melodramma: «In ogni opera» - egli afferma - «troviamo che il messaggio musicale e verbale sembrano contraddirsi o rinforzarsi reciprocamente. Ma sia per l'uno che per l'altro dobbiamo sempre confidare nella musica come guida per l'intelligenza di come un autore ha concepito il testo. È tale concezione, non già il mero testo in sé, che è decisiva per definire il senso ultimo del lavoro»⁴⁹.

In Eschilo, celebre nell'antichità per l'invenzione di variegati *schemata* orchestrici⁵⁰, non sono inconsueti riferimenti espliciti alla tipologia del canto o ai gesti, considerati come veri e propri schemi di danza⁵¹, che i coreuti si trovano in quel momento ad eseguire, o contano d'eseguire in futuro, e che comunque sentono appropriati all'occasione drammatica. Tra essi, per esempio, percuotersi la testa e il petto, o graffiarsi le gote e stracciarsi le vesti, in segno di dolore, come nei citati vv. 426 ss. e ancora ai vv. 22-25 delle *Coefore* («Dalla casa mandata io venni / per accompagnare le offerte con striduli colpi di mani; / splende la gota purpurea di squarci, / solco che l'unghia ha da poco graffiato»)⁵², o nelle *Supplici*, vv. 68 s. («Così anch'io ho desiderio di pianto / e su ioniche melodie graffio la mia guancia»), e vv. 120 s. («E più volte mi avvento/ con unghia lacerante/ sul lino del mio sidonio velo»)⁵³, o eseguire movimenti agitati e scomposti, «ai ritmi ostili del piede» (ὀρχησμοῖς τ' ἐπιφθόνους ποδός), appropriati alla selvaggia natura delle Furie, come in *Eum.* vv. 371 s., o avanzare in solenne processione, come nel finale delle stesse *Eumenidi*, v. 1034.

In questo secondo stasimo sono presenti anche indicazioni relative al genere del canto, di preghiera prima e poi di ringraziamento, intonato dai coreuti, al v. 783, «Ora, a me che te ne prego/ Zeus padre degli dèi olimpici ...», e al v. 819, «E allora, ormai lanceremo/ lo splendido canto, liberatore della casa, / canto di donne ...»⁵⁴, dove il testo risponde, come in tutti gli altri casi menzionati sino ad ora, alla comune tipologia dell'asserzione autoreferenziale in I persona (singolare o plurale), che, per limitarci alle *Coefore*, ricorre ancora, oltre che nei già ricordati vv. 22 ss. e 423, ai vv. 386 ss.; 458; 475 e 477⁵⁵. Si tratta, come è stato già da tempo osservato, di asserzioni

⁴⁹ E.T. Cone, *The Old Man's Toys: Verdi's Last Operas*, Perspectives USA 6, 1954, 130, ricordato da Scott 22.

⁵⁰ Athen. 1.20 F; 21 E-F, 22 A; Plut. *Quaes. Conv.* 8.9.3, 732 F.

⁵¹ Cf. L.B. Lawler, *The Dance in Ancient Greece*, London 1964, 82 s.

⁵² Trad. di L. Battezzato.

⁵³ Trad. di F. Ferrari.

⁵⁴ Trad. di L. Battezzato.

⁵⁵ Cf. ancora, in Eschilo, *Ag.* 104; 106; 990; *Eum.* 307; 328 ss.; 371; 372 s.; *Pers.* 547; 625; 935 ss.; 944 ss.; 1047; 1077; *Sept.* 78; 98; 101 s.; 211; 320; 481; 626; 825 ss.; 835; 868 ss.; *Suppl.* 68; 73; 114 ss.; 120 s.; 657; 1023 ss. Fondamentali in proposito i lavori di Henrichs, *Dancing in Athens*,

particolari, presenti in maniera massiccia anche nelle tragedie di Sofocle ed Euripide, che i coreuti pronunciano non solo in qualità di caratteri in sintonia con la trama dell'opera, ma anche - e soprattutto - in quanto *performer*, enfatizzando la propria identità di coro. Emblematica, in tal senso, l'esclamazione - a prima vista difficilmente comprensibile - del coro dei vecchi di Tebe nell'*Edipo Re*, quando con mestizia riflettono sul successo e l'ascesa al potere degli empi: «se tali sono le cose tenute in onore, perché dovrei danzare?» (vv. 895-96)⁵⁶.

Ma nelle sezioni corali della tragedia eschilea, il coro allude alla propria attività orchestica e di canto anche attraverso altri tipi di enunciato autoreferenziale, nella forma della esortazione in seconda persona (singolare o plurale) o della espressione metaforica. Abbiamo a che fare, anche in questo caso, con affermazioni mimetiche, nelle quali l'azione si lega strettamente alla parola, e il livello della finzione entra in corrispondenza con quello della situazione di comunicazione. Ne sono esempio, nelle *Coefore*, il v. 152 quando, mentre Elettra compie il rito, il coro esclama: «*Gettate una morta lacrima* risonante per il morto padrone», dove ἵετε δάκρυ è espressione icastica, sottolineata forse da un movimento scenico⁵⁷; il v. 167, dove la metafora «il cuore mi danza di paura» non può non suonare allusiva in bocca al coro⁵⁸; il v. 330, dove «il lamento per padri e genitori, conforme a giustizia, fatto risuonare pienamente rigoglioso» è quello stesso innalzato contestualmente dal coro, da Oreste e da Elettra (cf. v. 336); e il v. 942, nel terzo ed ultimo stasimo, dove l'esortazione «gridate per la gioia», similmente, si riferisce al canto di esultanza proprio allora intonato⁵⁹.

56 ss.; Id., *Dancing in Athens, Dancing on Delos: Some Patterns of Choral Projection in Euripides*, *Philologus* 140, 1996, 48 ss., che tuttavia prende in esame esclusivamente gli enunciati in prima persona che facciano riferimento alla danza; ma in Eschilo, specialmente nelle tragedie più antiche, sono frequenti gli autoriferimenti alle modalità del canto; importanti osservazioni si leggono anche in Bierl 31 ss.; 61.

⁵⁶ Henrichs, «*Why should I dance?*», 67. Un caso ugualmente significativo è dato dal coro degli *Eraclidi* che, nella parodo, proietta la propria danza corale non solo sul personaggio drammatico ma anche sulla città di Atene e, più specificamente, sulla celebrazione delle feste Panatenaiche (Henrichs, *Dancing in Athens*, 53). Evito il termine 'performativo', per il quale è condizionante il valore specifico introdotto da J.L. Austin in riferimento all'atto linguistico, di 'enunciato efficace', che comporta l'esecuzione simultanea di un'azione, o meglio, che è un'azione esso stesso. Austin esclude espressamente dal novero dei possibili enunciati performativi quelli pronunciati a teatro o inseriti nella poesia, perché esulano dalle condizioni normali della comunicazione (J.L. Austin, *Come fare cose con le parole*, trad. it. Genova 1987, 21 s.).

⁵⁷ Per la valenza orchestica di ἵεναί cf. Xen. *Symp.* 22.2.8 ss. ἵει ἅμα πάντα καὶ σκέλη καὶ χεῖρας καὶ κεφαλὴν.

⁵⁸ È significativo che questa stessa espressione sia usata anche da Oreste, al v. 1024 s., a enfatizzare lo strettissimo legame che unisce, in questo dramma, il coro delle coefore all'eroe, cf. infra.

⁵⁹ Altri casi ancora in *Ag.* 121; 979 ss.; 990; 1474; *Eum.* 380; *Pers.* 572 ss.; 1051; 1065; 1073; *Sept.* 854 s.; *Suppl.* 808.

Ora, anche ai vv. 796-799 è ragionevole assumere un riferimento all'attività orchestrale-musicale del coro. Si spiega più agevolmente, in questo modo, anche l'uso del deittico nel nesso τοῦτο δάπεδον, al v. 798⁶⁰, nel senso che il dimostrativo τοῦτο può riferirsi alla terra di Argo, il luogo della scena, come anche al suolo orchestrale, dove si svolgono le evoluzioni dei coreuti⁶¹. Il medesimo costrutto, con il deittico, ricorre anche in Pind. *Nem.* 7.83: βασιλῆα δὲ θεῶν πρέπει δάπεδον ἂν τόδε γαρυέμεν θεμερῶ ὀπί, «su questo suolo conviene con voce sicura celebrare il re degli dei»⁶², dove il suolo di Egina virtualmente coincide con il luogo della *performance*. Tuttavia, rispetto alle tipologie su esposte, si tratterebbe di un caso differente, nel quale il riferimento all'attività scenica e spettacolare del coro si coniuga in modo più profondo e sottile con l'azione drammatica e con la struttura generale della tragedia. In questa luce, sembra più che una pura suggestione il fatto che la preghiera a Zeus perché conceda a Oreste «una misura e un ritmo stabile», che garantiscano il buon esito dello «slancio dei passi» nell'agone, sia formulata nello stasimo più composito dell'opera sotto il profilo dei metri e dei ritmi: la relativa uniformità delle coppie strofiche, di misura in prevalenza giambica è infatti sistematicamente interrotta dalla varietà, che potremmo addirittura definire «pasticcio metrico», delle strofe mesodiche, nelle quali i metri si avvicendano fino a sette diversi tipi, con una prevalenza, ma solo nell'ultimo mesodo, degli ionici *a minore*, cui si associano di volta in volta gliconei, docmi, cretici, ritmi *kat'enoplion*, coriambi, decasillabi alcaici⁶³. Né il ritmo è mai uniforme, ma per tutto il canto - e accade solo qui nell'arco dell'intera tragedia - c'è l'alternanza di misure appartenenti al genere ritmico pari (ionici) e misure del genere ritmico doppio (tutti gli altri), a creare un effetto complessivo di precarietà:

νῦν παραιτούμενά μοι, πάτερ	στρ. α.
Ζεῦ θεῶν Ὀλυμπίων,	
δὸς ἴτυχὰς τυχεῖν δέ μου	785

⁶⁰ Sull'uso dei pronomi deittici nelle asserzioni performative cf. Henrichs, «*Why should I dance*», 62. Non è corretto, pertanto, quanto osserva Garvie 260: «τοῦτο seems pointless, whether it goes with ὄρεγμα or with δάπεδον». Il dimostrativo metteva in crisi già Wilamowitz 211 («und τοῦτο... auch keineswegs bequem»).

⁶¹ E non al «suolo» dello «stadio nel quale Oreste corre la sua corsa metaforica», come ritiene Rose *cit.*, 197.

⁶² Cf. da ultimo D. Loscalzo, *La Nemea settima di Pindaro*, Viterbo 2000, 208.

⁶³ Le considerazioni di tipo metrico relative a questo e agli altri corali delle *Coefore* si fondano sull'assetto colometrico tramandato nel codice M, pubblicato da Th.J. Fleming, *The Colometry of Aeschylus*, Chapel Hill 1973, 153-170, e quasi sempre attendibile. Sebbene la prima e la terza strofe mesodica abbiano un *incipit* simile, in metro ionico, tuttavia è da escludere una vera e propria responsione strofica, ipotizzata da G. Hermann (in Seidler, *De versibus dochmiacis*, 1811-1812, 405 e da P. Schwarz, *De ephymniorum apud Aeschylum usu*, Diss. Halle 1897, 47 ss.; F. Blass e K. Münscher, *Hermes* 59, 1924, 219-24).

κυρίως τὰ σῶφροσυνευ† μαιομένοις ἰδεῖν. διὰ δίκας ἅπαν ἔπος ἔλακον, Ζεῦ, σύ δέ νιν φυλάσσοις.	
ἐ ε πρὸ δὲ δὴ ἕθρων τῶν ἔσω μελάθρων, ὦ Ζεῦ, θές, ἐπεὶ νιν μέγαν ἄρας δίδυμα καὶ τριπλᾶ παλίμποινα θέλων ἀμείψει.	μεσφδ. α. 790
ἴσθι δ' ἄνδρὸς φίλου πῶλον εὖ- νιν ζυγέντ' ἐν ἄρμασιν πημάτων, ἐν δρόμῳ προστιθεῖς μέτρον κτίσον σφζόμενον ῥυθμόν, τοῦτ' ἰδεῖν δάπεδον ἀνομένων βημάτων ὄρεγμα.	ἀντ. α. 795
οἱ τ' ἔσω δωμάτων πλουτογαθῆ μυχὸν κομίζετε, κλῦτε, σύμφρονες θεοί· {ἄγετε} τῶν πάλαι πεπραγμένων λύσσασθ' αἶμα προσφάτοις δίκαις· γέρων φόνος μηκέτ' ἐν δόμοις τέκοι.	στρ. β. 801 805
τὸ δὲ καλῶς κτίμενον ὦ μέγα ναίων στόμιον, εὖ δὸς ἀνιδεῖν δόμον ἀνδρός, καί νιν ἐλευθερίας λαμπρὸν ἰδεῖν <φῶς> φιλίοις ὄμμασιν <ἐκ> δνοφερᾶς καλύπτρας.	μεσφδ. β. 810
ξυλλάβοι δ' ἐνδίκως παῖς ὁ Μαίας, ἐπίφορώτατος πρᾶξιν οὐρίαν θέλων. {πολλά δ' ἄλλα φανεῖ χρήζων} {κρυπτά} ἄσκοπον δ' ἔπος λέγων νυκτὰ πρὸ τ' ὀμμάτων σκότον φέρει, καθ' ἡμέραν δ' οὐδὲν ἐμφανέστερος.	ἀντ. β. 815
καὶ τότε ἦδη κλυτὸν	στρ. γ.

δωμάτων λυτήριον,	820
θήλυν ούριοστάταν	
‡ ὁμοῦ κρεκτὸν γοή-	
των νόμον μεθήσομεν·	
πόλει τάδ' εἶ·	
ἐμὸν ἐμὸν κέρδος αὔξεται τόδ', ᾗ-	
τα δ' ἀποστατεῖ φίλων.	825
σὺ δὲ θαρσῶν ὅταν ἤκη	μεσφδ. γ.
μέρος ἔργων	
ἐπαῦσας πατρός ἔργω	
θρο<ε>ούσα	
πρὸς σὲ “Τέκνον”, “Πατρός” αὔδα,	
καὶ πέραιν' ἀνεπίμομφον ᾄταν.	830
Περσέως τ' ἐν φρεσὶν	ἀντ. γ.
‡καρδίαν σχεθών‡	
τοῖς θ' ὑπὸ χθονὸς φίλοις	
τοῖς τ' ἄνωθεν, προπράσ-	
σων χάριν ὀργᾶς λυγρᾶς	
ἔνδοθεν	835
φόνιον ᾄταν τίθει, τὸν αἴτιον	
δ' ἔξαπολλύς μόρου.	

str/ant 1 (783-88 = 794-99)

— — — — —	3 cr
— — — — —	cr ia
— — — — —	2cr ⁶⁴
— — —	cr
— — — — —	ia do ⁶⁵
— — — — —	cr do ⁶⁶

⁶⁴ L'interpretazione si fonda sull'antistrofe (πημάτων ἐν δρόμῳ); la strofe è corrotta.

⁶⁵ Il testo è problematico sia nella strofe (σωφροσυνευ) che nell'antistrofe (τίς ἄν, cf. supra), ma sembra certa la sequenza prosodica.

⁶⁶ Nel testo della strofe è da emendare il corrotto διαδικῶσαι (v. supra, n. 24); è molto verisimile la proposta διὰ δίκας di Pauw, accolta dalla maggioranza degli editori; anche ἄπαν di de Jongh in luogo di πᾶν non è implausibile e ripristina l'esatta corrispondenza metrica. Tuttavia πᾶν potrebbe essere conservato: la scansione risultante sarebbe — — — — — (cr do), sostanzialmente identica all'altra (v. supra, n. 24). È qui necessario correggere la colometria di M, nel quale, rispettivamente, ἔλακον della strofe e ἀνομένῳ dell'antistrofe sono collocati nell'*incipit* del *colon* seguente. Ma questo assetto colometrico pare escluso dalla prosodia di δάπεδον, la cui prima sillaba

- ∞ - - - - || ityph?⁶⁷
mes. 1 (789-93)

∞ ∞ - - ion^{mi}
- - - - - glyc⁶⁸
∞ ∞ - - ∞ ∞ - - 2 ion^{mi}
∞ ∞ - - - do
- - - ∞ - ∞ - - || do ba

str/ant 2 (800-06 = 812-18)

- - - ∞ - - cr ia ~ cr cr
- - - - ∞ ∞ - - - || 2cr ia ~ 3cr
- - - ∞ - - cr ia
- - - ∞ - - cr ia⁶⁹
- ∞ - - - ∞ - - do ia
∞ - - - - ∞ - - - || ia cr ia

mes 2 (807-11)

∞ ∞ - ∞ ∞ - 2 cr

è solitamente breve (a eccezione di alcuni casi, piuttosto rari, cf. B. Gentili, *Problemi di colometria pindarica (Pae. 2 e Nem. 7)*, in *La colometria antica dei testi poetici greci*, a cura di B.G. e F. Perusino, Pisa-Roma 1999, 57-59).

⁶⁷ La sequenza si può scandire come itifallico con soluzione del secondo elemento breve; per la giustificazione ritmica del fenomeno cf. Gentili-Lomiento 122. Alternativamente si dovrebbe pensare a una scansione *cho ba* con responsione, in effetti non ovvia, *cho ~ cr*, oppure emendare il testo della strofe (Ζεῦ, σύ {δέ} νιν φυλάσσει) con Hermann, seguito da tutti gli editori a eccezione di West, che a torto interviene sull'ottima lezione βημάτων nell'antistrofe.

⁶⁸ Per il gliconeo con chiusa spondaica cf. Gentili-Lomiento 157.

⁶⁹ Il testo è probabilmente corrotto sia nella strofe (v. 803, ἄγετε τῶν πάλαι πεπραγμένων) che nell'antistrofe (v. 815, πολλὰ δ' ἄλλα φανεί χρηζῶν κρυπτά), al punto da costringere gl'interpreti a postulare la caduta, nella strofe, di un intero *colon*. Un'ipotesi forte, ma a mio avviso convincente, consiste nell'espungere, con Schütz, seguito da Lloyd Jones, ἄγετε nella strofe (l'interiezione sembra del tutto pleonastica in presenza dell'esortativo κλῦτε nel *colon* precedente e di λύσασθ' nel *colon* seguente) e, con Heimsoeth e Lloyd Jones, l'intero *colon* dell'antistrofe (πολλὰ δ' ἄλλα φανεί χρηζῶν κρυπτά), che oltre a non trovare alcuna corrispondenza metrica con il *colon* della strofe, ed avendo esso stesso una struttura metrica difficile (- - - ∞ - - - - -), sembra in qualche modo parafrastico del *colon* che segue ἄσκοπον δ' ἔπος λέγων (- ∞ - - - -). In tal modo, quest'ultimo viene a corrispondere perfettamente con la strofe τῶν πάλαι πεπραγμένων (- ∞ - - - -), e così pure precisamente combacianti risultano i due restanti *cola*, senza necessità di assumere lacuna nel testo della strofe.

υ υ - - υ υ -	ion ^{mi} cr
υ υ - - υ υ -	cr ion ^{mi}
- υ υ - υ υ -	hem ^m
- υ υ - υ υ -	2 cho ⁷⁰
- υ υ - υ υ - υ υ -	decasyll alc ⁷¹
str/ant 3 (819-25 = 831-37)	
- υ - υ -	2 cr
- υ - υ - υ -	cr ia ⁷²
- υ - υ - υ -	cr ia
- υ - υ - υ -	2 cr ⁷³
- υ - υ - υ -	cr ia ⁷⁴
υ υ - υ - υ -	ia ~ cr
υ υ - υ - υ - υ -	cr cr ia
- υ - υ - υ -	cr ia ~ 2 cr

mes 3 (826-30)

υ υ - - υ υ -	2 ion ^{mi}
υ υ - -	ion ^{mi}
υ υ - - υ υ -	2 ion ^{mi}
υ υ - -	ion ^{mi75}
- υ υ - υ υ -	hem ^f
- υ - υ υ - υ -	2 cr ba

Nemmeno nella complessa costruzione formale del grande *kommos* tra Elettra, Oreste e il Coro le strofe assegnate a quest'ultimo sono così ricche di tipi metrici. Sebbene il *kommos* si configuri a prima vista come il canto più complesso dell'*Oresteia*⁷⁶, il metro, tuttavia, variato al principio, diviene via via più semplice; in particolare, un notevole assortimento di forme è presente nella terza e nella quarta

⁷⁰ Accolgo il testo proposto da Ahrens e F. Bamberger, *Aeschyli Choephoroi*, Gottingae 1840, 112 λαμπρόν ἰδεῖν <φῶς> φιλοῖς. Ringrazio Stefano Novelli, che ha effettuato per me il controllo sull'edizione di Bamberger.

⁷¹ Il testo è quello di Hermann (*Opuscula* I, Leipzig 1827, 115) ὄμμασι<ν ἐκ> δνοφερᾶς καλύπτρας.

⁷² L'antistrofe è corrotta; la scansione si fonda sul testo della strofe.

⁷³ La scansione si fonda sul testo dell'antistrofe; la strofe è corrotta.

⁷⁴ Nell'antistrofe χάρις si scandisce come parola giambica, con geminazione di v in tempo forte, davanti a vocale, cf. Gentili-Lomiento 22.

⁷⁵ Ἔρο<ε>ούσῃ, secondo la congettura di G.C.W. Schneider.

⁷⁶ Scott 94.

coppia antistrofica, assegnate ad Oreste ed Elettra, dove si alternano cinque tipi metrici. Nel seguito del canto, se si esclude una leggera diversificazione nelle prime due coppie (tre tipi metrici in alternanza), le restanti sei coppie antistrofiche sono concepite in modo pressoché omogeneo, in giambi lirici o, nel caso dell'ultima coppia, in metri coriambici e gliconici, dunque in uniforme ritmo doppio. Queste stesse misure muovono anche la parodo e il I stasimo, interamente in ritmi del genere doppio. Anche nel I stasimo, al pari del *kommos*, il canto procede da una certa varietà verso una stabilità dei metri. Tra tutti spicca per monotonia proprio il terzo ed ultimo corale, costituito quasi esclusivamente di docmi, che segue alla preghiera, ora in esame, formulata nel secondo stasimo, e contiene l'inno gioioso di ringraziamento per il buon compimento dell'impresa e la liberazione della casa dai tiranni⁷⁷.

Ancora William Scott aveva già notato che, confrontato con altre strofe liriche dell'*Oresteia*, il metro del secondo stasimo appare considerevolmente perturbato⁷⁸. Ed è soprattutto l'inserimento dei mesodi a decostruire la regolarità della ripetizione antistrofica e a spezzare l'unità della preghiera: composti sul piano dei metri-ritmi, privi di responsione strofica, senza sviluppare un metro della strofe né insistere su un metro loro proprio, essi hanno l'unica funzione di evitare il primato di una misura che possa essere rafforzata con successo dall'immediata ripresa nell'antistrofe. Di qui, nonostante la relativa fissità del ritmo nelle coppie antistrofiche, che sembra già prefigurare l'ordine cui si aspira, l'effetto generale è di disordine, e sia il metro che la forma configurano un coro disorientato e confuso. Le coefore cercano un passo uniforme senza riuscire a trovarlo⁷⁹. In questa direzione, non convince l'opinione di chi ha ipotizzato per il secondo stasimo, contro la tradizione manoscritta, una struttura epiftegmatica, nella quale il mesodo sarebbe ripetuto identico, al modo di un *refrain*, dopo ciascuna strofe⁸⁰.

Si è sostenuto che, in questo corale, la questione della coerenza tra metro e contenuto non si potrebbe porre appropriatamente, e che l'indubbio contrasto tra le misure

⁷⁷ Cf. anche quanto osservato in Cerbo 98.

⁷⁸ Scott 102.

⁷⁹ Ibidem, 103 ss. In questa cornice, δρόμος, che alla lettera denota la corsa del puledro Oreste, nel suo possibile riferirsi anche al momento vivo della *performance*, indicherebbe anche l'attività cinetica del coro nell'orchestra (cf. Aesch. *Sept.* 211; *Ag.* 1245; *Soph. Ai.* 889).

⁸⁰ Ad efimnii in luogo di mesodi hanno pensato T.C.G. Schneider, *De epiphthegmaticis versibus Aeschyli*, Progr. Weimar 1829; Schroeder, *Cantica*, 96; U. von Wilamowitz-Möllendorff, *Aeschylus. Interpretationen*, Berlin 1914, 210 ss.; Weil, Mazon, Groeneboom (dubbiosamente), Thomson e M. Valgimigli (*Eschilo. Le Coefore*, trad. e commentario critico di M. Valgimigli, Bari 1926, 176). Con ragione si attengono alla struttura mesodica della tradizione sulla base di argomenti di contenuto Blass; Schwarz; Münscher; W. Nestle, *Gnomon* 10, 1934, 405 s.; W. Kraus, *Strophengestaltung in der griechischen Tragödie. Aischylos und Sophokles*, Wien 1957, 105 s.; Rode 51; A.F. Garvie, 'Aeschylus' *Supplices*', 1969, 44; Scott 104.

più o meno statiche delle coppie antistrofiche e i metri mossi dei mesodi non sia possibile comprenderlo in concreto né valutarlo in rapporto al contenuto⁸¹. Ma non è così. Si ha, al contrario, la fondata impressione che Eschilo abbia orchestrato ad arte il secondo stasimo, il canto che introduce alla vendetta e il terzo, l'inno di esultanza successivo all'azione vittoriosa. Il disordine musicale che caratterizza il primo esprime, sul piano del significante, la difficoltà del coro a individuare una norma che governi gli eventi. Ma il padre degli dèi risponde positivamente alla supplica, imponendo al procedere di Oreste il giusto metro e un ritmo stabile. «La preghiera delle donne», è stato a ragione osservato in un commento recente, «è assolutamente necessaria per la rappresentazione scenica della vendetta nell'episodio che segue, perché essa deve configurarsi come risposta divina alla loro richiesta»⁸². La giustizia trionfa. L'orfano di Agamennone, il puledro, ha effettivamente raggiunto la meta completando la corsa con incedere costante. Ma in virtù della forte immedesimazione da parte del coro che, in qualità di personaggio drammatico, sin dall'inizio è stato partecipe all'azione, e l'ha anzi fortemente incoraggiata⁸³, la preghiera sembra anche trovare una precisa soddisfazione formale sul piano della danza e della musica: l'intervento di Zeus si manifesta da una parte, nell'episodio che segue, nel successo di Oreste e, dall'altra, nel terzo e ultimo stasimo, nella realizzazione di un canto danzato secondo una misura definita e un ritmo regolare. Ed è significativo che anche il terzo stasimo, anche se molto più uniforme sul piano metrico-ritmico, abbia a sua volta struttura mesodica. Il parallelismo strutturale dei due corali diventa, come è stato opportunamente notato, un chiaro segno della loro continuità tematica⁸⁴. La medesima uniformità metrico-ritmica contraddistingue l'*exodos*, in ritmo anapestico, che segna il compimento dell'impresa orchestrale: anche il coro porta a buon fine «lo slancio dei passi» e abbandona l'orchestra.

In conclusione, l'esigenza di una regola nella vicenda delle vendette criminose, richiesta dalle schiave coefore a Zeus appare espressa attraverso un lessico pienamente intonato al coro in quanto gruppo di *performer*, cantori e danzatori, oltre che come personaggio drammatico⁸⁵. Quando esaudita, essa non può che trovare il suo più adeguato corrispettivo mimetico nell'ordine formale della danza e del canto. La veste metrico-ritmica si configura nel secondo stasimo giustamente caotica, idonea a rappresentare una situazione di concitazione emotiva, di attesa e provvisorietà, e dunque

⁸¹ Sier 245.

⁸² Konishi 184.

⁸³ Cf. vv. 121, 123, 160 ss., e soprattutto il *kommos*; 719 ss.

⁸⁴ Cerbo 131.

⁸⁵ Non condivido quindi l'opinione di Sier 241: «Der Chor spricht in dem Lied ganz als *dramatis persona*».

a costituire il giusto sfondo all'esigenza di misura e stabilità, poi puntualmente realizzate negli eventi e nella musica⁸⁶. Nell'invenzione poetica, le sorti di Oreste e del coro vanno di pari passo: l'una riflette l'altra, nel senso che ne determina la forma e l'espressione. È questa intima corrispondenza che consente ai coreuti di definire, nell'ultima triade di questo stesso stasimo (v. 820), l'inno di vittoria, che sperano presto di poter intonare, come «liberatore» (λυτήριον) della casa⁸⁷. L'efficacia che è propria dell'atto vendicativo di Oreste trova il suo, potremmo dire, «doppio» musicale nella «parola efficace» del canto evocatore delle donne.

Urbino

Liana Lomiento

⁸⁶ Non è un caso che il ritmo uniforme dell'ultimo stasimo, che esalta la vittoriosa fine dell'impresa di Oreste e la liberazione della casa, sia docmiaco, un ritmo che nel teatro, e forse proprio con Eschilo, si specializza come ritmo patetico. Si tratta, in effetti, soltanto di un finale provvisorio: la trilogia non è ancora al suo termine, e trepidamente si attendono gli eventi a seguire.

⁸⁷ E non «per la liberazione della casa» come rende Rose 200; Weil sollevava obiezioni a λυτήριον come epiteto di νόμον osservando che «epitheton λυτήριον non ad clamorem convenit, sed ad cadem Aegysthi et Clytaemestrae», e Garvie (p. 219) commenta: «La relazione tra λυτήριον e νόμον è imprecisa, 'una melodia per celebrare la liberazione' (cf. *Sept.* 635 ἀλώσιμον παιᾶνα, *Ag.* 10 ἀλώσιμον βᾶξιν) o forse 'una melodia che rende liberi'. Il potere della parola parlata è tale, che il Coro pensa che essa realizzi l'azione che, più logicamente, accompagna. Essa ha una qualità rituale, persino magica... È l'unica ragione per cui Eschilo ne sottolinea l'importanza con una catena così lunga di epiteti». Si è tuttavia mancato di sottolineare l'aspetto di immedesimazione tra il coro e l'eroe, che agiscono ciascuno conformemente al proprio ruolo e ai propri strumenti.