

ESTER CERBO

IL CORO DELLE ΦΙΛΑΙ ΕΥΝΩΙΑΔΟΙ E IL 'RUMORE'
DEL DOCMIO NELL'ORESTE DI EURIPIDE

IN un recente contributo sul rapporto tra parola e metro in Sofocle,¹ Roberto Pretagostini ne ribadiva l'importanza fondamentale nella poesia greca; di conseguenza, proponeva un approccio al testo in cui la stretta interazione tra codice verbale e codice metrico si configura come un rilevante strumento interpretativo delle sezioni liriche, nei limiti comunque imposti dalla perdita quasi completa della musica. In questa prospettiva, egli affermava, solo un'analisi puntuale di specifiche realtà metrico-ritmiche nel concreto della loro realizzazione pratica consentirebbe di cogliere aspetti significativi della correlazione tra testo verbale e partitura metrica e di comprendere meglio il senso globale del testo nella sua valenza comunicativa. Un esempio interessante di questo assunto è costituito dall'inno al Sonno, con cui si apre il secondo stasimo del *Filottete* (vv. 827-832): esso è realizzato prevalentemente dai docmi, sequenza tipica di contesti segnati da intenso *pathos* e quindi, in apparenza, poco idonea al contenuto dell'ode, generalmente considerata una carezzevole ninna nanna. Ma da un'attenta analisi metrica Roberto Pretagostini evidenziava il fenomeno per cui in questi versi i docmi sono sempre realizzati, nella parte finale della sequenza, da un molosso, mentre nella prima parte sempre da uno spondeo o da un dattilo, secondo gli schemi — — — — / — ∪ ∪ — — —; dunque, l'aspetto notevole di questa pericope sarebbe non tanto l'uso dei docmi, quanto la modalità con cui essi si presentano, vale a dire la serie quasi ininterrotta di lunghe che conferiscono al ritmo un movimento lento e grave – un vero e proprio *rallentando* – in perfetta sintonia con le parole tenere e dolci della ninna nanna. Così, in modo originale, Sofocle adatterebbe il codice metrico alle esigenze del testo e della situazione scenica, ricomponendo quella frattura solo apparente tra metro – il docmio sistaltico o tarassico – e parola – la soave ninna nanna; ed è significativo che la stretta interazione tra metro e parola si realizzi in via eccezionale anche nei versi corrispondenti

¹ R. Pretagostini, 'Parola e metro in Sofocle', in G. Avezzù (a cura di), *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, Stuttgart-Weimar 2003, pp. 261-278; in questo contributo lo studioso riprende e integra con nuovi esempi alcune formulazioni generali enunciate nel suo precedente lavoro 'Metro, significante, significato: l'esperienza greca', in R. M. Danese - F. Gori - C. Questa (a cura di), *Metrica classica e linguistica*, Urbino 1990, pp. 107-119.

dell'antistrofe (vv. 843-847) con l'invito da parte del Coro a Neottolema a rispondergli a bassa voce.¹

Queste convincenti riflessioni di ordine teorico-metodologico mi hanno spinto ad esaminare, sotto l'aspetto metrico e drammaturgico, una sezione simile a Soph. *Phil.* 827-832, ovvero la preghiera del Coro alla Notte, dispensatrice di sonno per gli infelici mortali, contenuta nei vv. 174-181 della parodo dell'*Oreste* di Euripide, tragedia rappresentata nel 408 a.C., un anno dopo il *Filottete*.

Anche nell'*Oreste* la preghiera del Coro viene eseguita durante la scena del sonno del protagonista,² e anche in questo caso il poeta tragico utilizza i docmi, ma, come vedremo, con una diversa realizzazione metrica degli schemi, che sembra suggerire una diversa funzione drammaturgica di questa pericope.³

Ecco il testo e la metrica dei vv. 174-181 dell'*Oreste*:⁴

πότνια, πότνια νύξ,	υ υ υ υ υ υ -	δ
ὑπνοδότειρα τῶν πολυπόνων βροτῶν,	υ υ υ - υ - υ υ υ - υ -	δ δ
ἔρεβόθεν ἴθι, μόλε μόλε κατάπτερος	υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ - υ υ	δ δ
τὸν Ἀγαμεμόνιον ἐπὶ δόμον.	υ υ υ υ υ υ υ υ υ - υ	δ cr
ὑπὸ γὰρ ἀλγέων ὑπὸ τε συμφορᾶς	υ υ υ - υ - υ υ υ - υ -	δ δ
διοιχόμεθ', οἰχόμεθα.	υ - υ υ - υ υ -	pros

Partiamo dalla situazione scenica. Oreste giace addormentato in un letto

¹ *Ibid.* pp. 274-277.

² La dipendenza di questa sezione dall'analogia del *Filottete* è comunemente indicata dagli studiosi (così, p. es., G. Perrotta, *Sofocle*, Messina-Milano 1935, p. 443 n. 1). Non sempre, invece, c'è accordo tra i critici sull'attribuzione dei vv. 174-181 dell'*Oreste* al Coro: sulla questione si rinvia a V. Di Benedetto, 'Responsione strofica e distribuzione delle battute in Euripide', *Hermes* 89, 1961, p. 315 s. e a *Euripide. Oreste*, introduzione, traduzione e note di E. Medda, Milano 2001, p. 166 n. 27. Entrambi gli studiosi assegnano al Coro la pericope dei vv. 174-181; diversamente, C. W. Willink, *Euripides. Orestes*, Oxford 1986, p. 104 s., ritiene che i vv. 174-181 siano eseguiti da Elettra. Rispetto alle altre cosiddette scene del sonno (cfr. anche Soph. *Trach.* 971-982; Eur. *Her.* 1042-1088), la preghiera del Coro nel *Filottete* costituisce un elemento nuovo, subito recepito e rielaborato da Euripide nell'*Oreste*. Per alcune considerazioni generali sulle scene del sonno in tragedia, di cui mi riservo la trattazione in altra sede, si rinvia ad A. Dieterich, 'Schlafscenen auf der attischen Bühne', *Rh. Mus.* 46, 1891, pp. 25-46.

³ I docmi sono impiegati nell'intera parodo in unione sporadica con singole cellule di cretici, bacchei, giambi. Si ha qui la ripresa, in forma rinnovata, di un modulo arcaico; infatti la parodo in docmi – non molto frequente nelle tragedie superstiti – ricorre nei *Sette a Tebe* e nelle *Eumenidi* di Eschilo e negli *Eraclidi* di Euripide, dove essa assume la forma di amebeo semilirico in docmi e *zia* tra Coro e attore. In queste sezioni l'uso del docmio sembra enfatizzare la forte tensione emotiva della scena.

⁴ Seguo l'edizione critica con commento di V. Di Benedetto, *Euripidis Orestes*, Firenze 1965, alla quale si rinvia per note puntuali di carattere esegetico. Su questa tragedia si veda anche l'edizione con commento di C. W. Willink, nonché quella di E. Medda (vd. *supra* n. 2).

presso la σκηνή; accanto a lui c'è Elettra, rimasta sola dopo l'uscita di Elena ed Ermione. Appena vede arrivare il Coro, ella con una esclamazione di dolorosa sorpresa (v. 131 ὦ τάλαιν' ἔγω) interrompe il suo monologo e, indicando le donne argive del Coro come φίλαι ξυνῳδοί ai suoi lamenti (v. 133),¹ esprime subito il timore che esse con il loro frastuono possano disturbare il sonno del fratello, facendolo ripiombare in preda alla follia. Con un procedimento insolito – l'annuncio da parte di un attore dell'ingresso del Coro² – siamo introdotti alla parodo. Essa ha struttura di dialogo lirico tra attore e Coro e si snoda attraverso due coppie strofiche: all'inizio si ha un serrato scambio di battute, dove le insistenti raccomandazioni di Elettra al Coro di non far rumore si mescolano con elementi puramente informativi, poi ricorre la preghiera del Coro alla Notte e, nell'antistrofe corrispondente, un breve 'a solo' di Elettra.

Rispetto al *Filottete*, in cui il Coro dà inizio allo stasimo con l'invocazione al Sonno, nell'*Oreste* la preghiera alla Notte si colloca a circa metà della seconda strofe della parodo commatica. Nella prima coppia strofica e all'inizio della seconda c'è un prevalere degli interventi di Elettra, costantemente preoccupata che il Coro con i suoi movimenti e il suo canto possa disturbare Oreste. Solo al v. 174, dopo aver rassicurato Elettra sullo stato di quiete del fratello (v. 173 ὑπνώσσει), le donne argive 'finalmente' riescono a dare sfogo al loro canto nella invocazione alla Notte e – unico momento nella parodo – possono assolvere alla funzione consolatoria di φίλαι ξυνῳδοί.³

La costruzione metrica di questa pericope presenta interessanti peculiarità:

- il tribraco iniziale in tutti i docmi;
- al v. 175 e al v. 180 la ripetizione di un dimetro docmiaco dall'identica struttura (υ υ υ – υ – υ υ υ – υ –), che incornicia i due versi centrali caratterizzati da una serie più numerosa delle sillabe brevi e quindi da una accelerazione ritmica;
- al v. 179 il ricorrere della struttura metrica docmio-cretico (υ υ υ – υ υ υ υ υ υ υ),⁴ che apporta una variante nel compatto ritmo docmiaco e,

¹ L'aggettivo ξυνῳδός assume un rilievo particolare perché Euripide recupera il suo significato originario, diversamente da quanto avviene in prosa dove si è perso quasi del tutto il riferimento all' ᾠδή: così Di Benedetto, *op. cit.* p. 33.

² Cfr. *Phoen.* 196 s., *Bacch.* 55-61.

³ Sulla funzione consolatoria del Coro, qui limitata dal prevaricare del ruolo di Elettra, che fa convergere l'interesse drammatico su di sé e sul suo rapporto con Oreste, si veda M. P. Pattoni, 'La "sympatheia" del Coro nella parodo dei tragici greci: motivi e forme di un modello drammatico', *Studi class. or.* 39, 1989, p. 79.

⁴ In realtà, questa struttura può essere interpretata anche come cretico-docmio (analogo ambiguità anche al v. 185 = 206); pur mancando indizi sicuri per privilegiare l'una o l'altra scansione, tuttavia sembra preferibile l'interpretazione del composto come docmio-cre-

isolata dalla pausa di fine di verso per il ricorrere dell'elemento indifferente, enfatizza l'enunciato τὸν Ἀγαμέμνονιον ἐπὶ δόμον, dalla forte valenza evocativa;

– la disposizione chiasmica delle sequenze docmiache (δ / δ δ / δ δ / δ), che circoscrive la vera e propria allocuzione alla Notte nei vv. 174-179, conclusa ad effetto dalla cellula cretica;

– al v. 181, infine, l'inserimento del prosodiaco che ha funzione di clausola dell'intera pericope e al tempo stesso modula il passaggio all'intervento di Elettra, avviato da due sequenze di tipo κατ' ἐνόπλιον (enoplio ed *hemiepes*).¹

La caratteristica più evidente dei docmi di questo intervento del Coro è la serie di sillabe brevi e tale fenomeno starebbe ad indicare il recupero della modalità espressiva tipica del docmio, cioè di un andamento metrico-ritmico più concitato, che viene sostenuto a livello stilistico dalla frequente anadiplosi (vv. 174, 176, 180, 181). Non più il 'pianissimo' lento e grave del *Filottete*, determinato dalla successione quasi ininterrotta delle sillabe lunghe, ma un canto alquanto mosso e vibrante² che lascia trapelare la tensione emotiva con la quale il Coro partecipa alle sofferenze dei protagonisti (v. 181 διολχόμεθ', οὐχόμεθα). La marcata effusione lirica del Coro spinge Elettra ad intervenire con un nuovo rimprovero per il rumore provocato (v. 182 κτύπον ἤγάγετ': cfr. vv. 167 s. e v. 172) e con un perentorio invito a trattenere "il frastuono della bocca" (v. 184 s.).³ Così, mentre nel *Filottete*, in una

tico, considerando che nel verso corrispondente dell'antistrofe (v. 200) si ha nella prima parte della sequenza la responsione lievemente irregolare (υ υ υ υυ), più scorrevole se inquadrata all'interno del docmio anziché del cretico: così E. Medda, 'Su alcune associazioni del docmio con altri metri in tragedia (cretico, molosso, baccheo, spondeo, trocheo, coriambo)', *Studi class. or.* 43, 1993, p. 176. Secondo questa interpretazione, inoltre, verrebbe sottolineato il nesso tra il segmento testuale ἐπὶ δόμον (e δολόμεθα al v. 200) e la cellula cretica, che interrompe il flusso docmiaco, marcando l'effetto di clausola sia della stessa sequenza sia dell'intera pericope docmiaca relativa alla vera e propria invocazione alla Notte (vv. 174-179).

¹ Questa è una delle varie interpretazioni, che, a seconda della colometria adottata, sono state date ai vv. 182-183 = 204-205. Per la colometria dell'antistrofe (vv. 196-207) risulta interessante il contributo del Papiro PL III/908 (II a.C.), che rivela una particolare attenzione del copista al dato metrico: una puntuale e approfondita analisi del testo e della colometria di questo papiro è stata effettuata da M. C. Martinelli, 'Nota metrica a PL III/908', *Studi class. or.* 34, 1985, pp. 29-35, alla quale si rinvia anche per l'esame delle diverse interpretazioni metriche di questa pericope.

² Lo scolio al v. 176 nota che questo canto è eseguito sulle corde più basse e dal suono più acuto (τοῦτο τὸ μέλος ἐπὶ ταῖς λεγομέναις νήταις ἄδεται καὶ ἐστὶν ὀξύτατον); questo stesso scolio attribuisce l'esecuzione del canto ad Elettra, ma sulla dubbia collocazione dello scolio in riferimento al v. 176 si veda Di Benedetto, *art. cit.* p. 315 s.

³ Anche nel *Filottete* (v. 865), ma a conclusione dello stasimo, Neottolema ordina al Coro di tacere, appena si accorge che l'eroe si sta risvegliando; qui l'imposizione del silenzio è

forma più attenta al dato realistico della situazione scenica, la preghiera del Coro, con la sua movenza segnata dal docmio 'molossico' e 'spondaico', può essere ben interpretata come una ninna nanna che reca sollievo alle sofferenze dell'eroe, nell'*Oreste* essa si trasforma in un rumore fastidioso, deliberatamente sottolineato dall'energica protesta di Elettra.

Rispetto al modello sofocleo, questo diverso esito drammatico doveva essere segnalato, prima che dall'intervento dell'attore, dalla peculiare realizzazione delle sequenze docmiache: al *rallentando* prodotto dalla serie di sillabe lunghe che caratterizza i versi del *Filottete*, nell'analogia sezione dell'*Oreste* si sostituisce la 'fuga' delle sillabe brevi a connotare l'accentuata concitazione di un docmio che fa 'rumore'. La connotazione patetica di questa pericope troverebbe conferma nell'antistrofe corrispondente, dove si ha il canto 'a solo' dell'attore – cosa che di per sé già segnala un maggiore *pathos*; e, inoltre, la rappresentazione da parte di Elettra della propria infelicità concorre ad accentuare il livello emozionale della scena, concludendo la parodo.

Euripide, pertanto, riprende il modello sofocleo, ma lo ripropone agli spettatori in forma decisamente variata; il modulo della preghiera non è tanto finalizzato a conciliare il sonno del protagonista, quanto ad interpretare, nell'unico spazio consentito, la *sympatheia* del Coro, in linea con la specifica strategia comunicativa assegnata al Coro stesso nel corso della tragedia. E di questa strategia il docmio, con le sue forme liberamente solute, diventa il codice metrico identificativo.

Infatti, la valenza semantica dei docmi, evidenziata nella preghiera alla Notte, trova riscontro nelle altre sezioni liriche della tragedia, nelle quali il Coro manifesta la sua partecipazione affettiva alle vicende dei personaggi ed esercita un ruolo di attiva collaborazione:¹

– nel primo stasimo (vv. 316-347) – stavolta alla sola presenza di Oreste

giustificata dal timore che le parole del Coro circa l'azione da compiere siano sentite da Filottete e che, di conseguenza, venga vanificato il piano ordito ai danni dell'eroe. Il modulo dell'invito al silenzio ricorre già nell'*Eracle*, dove, terminato il canto corale, Anfitrione, entrando in scena, dà inizio all'amebeo astrofico con la richiesta al Coro di fare silenzio per non disturbare il sonno di Eracle (v. 1042 ss.): per un puntuale confronto tra questa scena dell'*Eracle* e quella analoga dell'*Oreste* si veda G. W. Bond, *Euripides. Heracles*, Oxford 1981, p. 332 s. Un uso parodico di questo modulo si ha nel *Ciclope* (vv. 624-628): Odisseo, rientrato in scena dopo l'intermezzo del Coro, ordina con veemenza ai Satiri di tacere e di stare calmi per non svegliare Polifemo (e cfr. ai vv. 601-602 anche l'invocazione rivolta da Odisseo al Sonno, figlio della Notte nera, affinché piombi con tutta la sua forza sul Ciclope). E cfr. anche Aristoph. *Pax* 309-344, dove Trigeo, con l'imposizione del silenzio, cerca di raffrenare le grida di giubilo del Coro appena entrato nell'orchestra.

¹ Nell'*Oreste* l'unico canto del Coro che viene eseguito con la scena vuota e che si distacca dagli altri corali per il tipo di considerazioni espresse (anche se in termini generali, viene biasimato il matricidio commesso da Oreste) è il secondo stasimo (vv. 807-843) ed è

–, dove il Coro esprime compassione nei confronti del protagonista, sulla linea dei vv. 174 ss.;

– in un nuovo dialogo lirico con Elettra (vv. 1246-1310), concluso ad effetto da una sezione eseguita all'unisono dal Coro e da Elettra;

– nei due corali in responsione strofica a distanza, che incorniciano la monodia dello schiavo frigio (vv. 1353-1365 = 1537-1548).¹

Vanno sottolineati anche altri aspetti significativi. Come la breve preghiera del Coro dei vv. 174-181 era seguita dalla richiesta da parte dell'attore di tacere, anche il dialogo lirico dei vv. 1246-1310 e il corale dei vv. 1353-1365 sono immediatamente seguiti dall'invito a fare silenzio,² con cui si enfatizza la peculiare 'sonorità' della sezione lirica e al contempo si crea una efficace *suspense* per l'entrata in scena del personaggio (rispettivamente Ermione e lo schiavo frigio).

Inoltre, nell'intermezzo corale dei vv. 1353-1365 l'autoesortazione a provocare col canto un eccessivo rumore (v. 1353 *κτύπον ἐγείρετε, κτύπον καὶ βοᾶν*), che serve a mascherare l'azione retroscenica dell'agguato ad Elena da parte di Oreste e Pilade, sembra fare da *pendant* ai ripetuti inviti al silenzio rivolti dall'attore nella parodo; e, al di là del ricorso ad un modulo scenico convenzionale, si potrebbe configurare quasi come un sottile gioco teatrale di rimandi interni il fatto che nell'ultimo canto, probabilmente con battute distribuite fra i due semicori,³ il Coro si chieda se debba parlare o tacere di fronte alla grave situazione in atto dentro la casa (vv. 1539-1540).

Fra 'silenzio' e 'rumore' il docmio interpreta, in questa tragedia, la *συνῳδία* del Coro, svolgendo la rilevante funzione di segnalare sul piano metrico-ritmico la *sympatheia* del Coro nei confronti delle vicende dei protagonisti. Grazie alla varietà e alla libertà di realizzazione degli schemi, il docmio conferma la sua semanticità di sequenza fortemente espressiva in un teatro che si è già avviato verso forme estreme di mimetismo musicale.

Prendendo spunto dalla comparazione delle due pericopi di *Phil.* 827-832 e di *Or.* 174-181, pur simili sul piano metrico – per l'uso del docmio – e dram-

significativamente realizzato da sequenze eolo-coriambiche: in assenza di *sympatheia*, manca anche il docmio. Per quanto riguarda invece la sezione lirica dei vv. 960-981, attribuita dai manoscritti ad Elettra (così anche Di Benedetto, *op. cit.* p. 190), alcuni critici la assegnano al Coro: per una recente discussione del problema si veda E. Medda, *op. cit.* p. 110 s., il quale, sulla linea di Weil e di Pasquali, attribuisce al Coro i vv. 960-981.

¹ Sulla tipologia e la funzione drammatica di questi due ultimi canti del Coro come esempio di ibridazione fra stasimo e corale infraepisodico si veda M. Centanni, *I canti corali infraepisodici nella tragedia greca*, Roma 1991, pp. 68-72.

² Cfr. vv. 1311 *συγᾶτε συγᾶτε* e 1367 *συγῆσατ'* (battute del Coro); 1314 *παύσωμεν βοήν* (battuta di Elettra).

³ Così Di Benedetto, *op. cit.* p. 281 s., che a sostegno di questa possibilità porta il confronto con Aesch. *Agam.* 1346-1371, benché assai diversa risulti l'efficacia drammatica delle due sezioni; cfr. anche Medda, *op. cit.* p. 315.

maturgico – per il modulo della preghiera del Coro nella scena del sonno –, ho cercato di mettere in luce quale funzione svolga il codice metrico ai fini di una più completa comprensione del testo inteso nella sua globalità. Insomma, ho seguito da vicino l'approccio di Roberto Pretagostini nel valutare l'interazione tra metro e parola. Sono, infatti, anch'io convinta che, nell'esegesi metrico-ritmica di un testo poetico, non è sufficiente basarsi solo sulla tipologia delle sequenze metriche utilizzate in un determinato contesto, ma va soprattutto analizzata la loro diversa modalità di realizzazione che scandisce e sottolinea i diversi livelli semantici in cui si articola il canto. È questa una delle numerose lezioni di metodo che Roberto Pretagostini ci ha lasciato in eredità e che io ho con piacere applicato, sperando di non far torto alla riconosciuta profondità del suo insegnamento.¹

Roma

¹ Un insegnamento che per me non è stato mai solo di carattere scientifico, ma che attraverso un profondo legame di amicizia ha trasmesso lezioni di inestimabile valore: l'entusiasmo e la passione per il lavoro, la disponibilità verso gli altri, l'amore per la vita.