

Sapienza Università di Roma
Dottorato di Ricerca in Filologia e Storia del Mondo Antico
Curriculum filologico XXX Ciclo

‘Sentire’ sulla scena tragica del V secolo a.C.:
la funzione drammaturgica del *rumore* nel dramma attico

Candidata

Dott.ssa Valentina Zanusso

Tutor

Prof. Massimo Di Marco

Co-Tutor

Prof.ssa Anna Maria Belardinelli

Indice

<i>Premessa</i>	3
PARTE PRIMA	
1. La centralità della dimensione acustica in Grecia	
1.1 Uno sguardo alla letteratura <i>sub specie sonituum</i>	6
1.2 La dimensione imitativa del suono: la cultura delle onomatopee	12
1.3 Vasi ‘sonori’	15
1.4 Epiteti divini ‘sonori’	18
1.5 Un mondo di rumori	19
1.6 Valenze divinatorie e apotropaiche dell’elemento sonoro	22
1.7 La riflessione su udito e su suono/rumore presso i Greci	24
2. Orizzonti critici attuali sulla dimensione sonora del mondo antico	
2.1 Antropologia sonora	38
2.2 Archeologia acustica	42
2.3 Ricerche linguistiche e lessicali sulla dimensione sonora	44
3. Il rumore a teatro	
3.1 <i>Status quaestionis</i> sull’ ἀκοή e presupposti metodologici	50
3.2 Riproduzione e riproducibilità: realismo e convenzione sulla scena antica	59
3.3 Acustica e macchine del rumore in teatro	77
4. I rumori: valori e funzionalità drammaturgica	
4.1 Una cartina di tornasole: il silenzio come meccanismo drammaturgico	99
4.2 Proposta per una classificazione fisica e drammaturgica	102
4.3 Analisi complessiva delle diverse tipologie di rumore	105
a. κοπετός	105
b. Rumore di passi	132
c. Rumori legati alla porta	151

c.1 Bussare alla porta	152
c.2 Rumori legati all'apertura della porta	164
d. Tuoni e terremoti	172
e. Altri rumori	191
f. Rumori indefiniti	198
g. Armi e cavalli: il caso dei <i>Sette a Tebe</i>	202
4.4 Analisi della funzionalità drammaturgica complessiva	207

PARTE SECONDA. Saggi di commento

1. I <i>Sette a Tebe</i> : un <i>focus</i> sulla <i>πάροδος</i>	212
2. Il prologo del <i>Prometeo Incatenato</i>	264
3. Il finale dell' <i>Edipo a Colono</i>	286

PARTE TERZA. Lessico

1. αραγ-	297
2. δουπ-	301
3. κελαδ-	311
4. κτυπ-	320

BIBLIOGRAFIA	334
---------------------	-----

Premessa

È ben noto che per i Greci “gli occhi” erano “testimoni più fedeli delle orecchie”¹. Un *tópos* che emerge a più riprese nella letteratura greca², una concezione che ha un suo riflesso anche linguistico ed è divenuta proverbiale³.

Quale orizzonte culturale si cela al di sotto di queste *vestigia*?

Forse proprio in virtù di tale priorità della vista, la dimensione dell’udito anche in teatro risulta ad essa subordinata e le sue potenzialità meno sfruttate rispetto a quelle dell’*ópsis*?

Questi gli interrogativi da cui ha preso le mosse la mia ricerca che si è poi concentrata su un aspetto particolare della dimensione acustica, quello del *rumore*.

La mia indagine intende esplorare la valenza drammaturgica dell’elemento del rumore nel gioco scenico all’interno della produzione tragica tradita integralmente. La disamina si articola su diversi livelli e propone una focalizzazione sempre più circoscritta al dramma.

Una Prima Parte del lavoro (capitoli 1-2) intende analizzare la centralità della dimensione acustica per i Greci su diversi piani (linguistico, religioso, antropologico, artistico) e la tendenza all’imitazione dei suoni/rumori (mediante canali diversi: linguistico e iconografico *in primis*) che emerge come dato intrinseco alla cultura antica. Una disamina che mostra un valore anche autonomo e di per sé significativo non solo per l’ambito tragico.

I successivi capitoli 3-4 si concentrano sul dramma attico. La ricerca sugli elementi performativi del dramma si inserisce in un *trend* degli studi che ha conosciuto una parabola ascendente a partire dalla metà del secolo scorso con la nascita e la progressiva affermazione dei *Performative Studies*. Nell’ambito di questo filone di studi il dibattito tra la natura convenzionale o viceversa realistica del teatro antico ha riguardato diversi aspetti (stile della recitazione e gestualità, scenografia e messa in scena, uso di macchine): tra questi anche il riferimento al rumore può essere interpretato in modo del tutto realistico (e presupporre che la menzione del suono implicasse anche una sua riproduzione/percezione) o all’opposto convenzionale e anti-realistico (immaginando che il riferimento verbale al rumore ne sostituisse *in toto* una realistica riproduzione e qualsiasi forma di percezione da parte del pubblico). La disamina delle categorie acustiche attestate in tragedia (tenendo fermo il testo dei drammi come strumento principe per la ricostruzione della messa in scena), classificate attraverso un criterio improntato a parametri fisici e scenici, ha portato alla luce una

¹ Heracl. fr. 6 Marcovich², richiamato da Polib. 12,27,1.

² Si pensi a Hdt. 1,8,2 rovesciato ma con identico significato: “le orecchie sono per gli uomini meno degne di fede degli occhi”; cfr. Luc. *salt.* 78; Dio Chrys. 12,71.

³ Apostol. 18,71.

quantità non scarsa di materiale sulla quale è stata condotta una analisi di ordine linguistico e drammaturgico: sono state individuate e proposte diverse funzioni per le tipologie acustiche attestate, che hanno legittimato talune osservazioni di ordine più generale sulla drammaturgia di Eschilo, Sofocle ed Euripide e hanno permesso di mettere in rilievo e confermare, anche attraverso il canale acustico, alcune evoluzioni nella messa in scena che percorrono il V secolo.

La Parte Seconda è occupata da *specimina* di saggi di commento focalizzati su sequenze significative. Segue un Lessico che, senza pretese di esaustività, propone un'indagine sull'impiego di alcuni semantemi legati al rumore, classificandone sinteticamente le occorrenze da Omero al II sec. d. C.: una sezione strumentale ai precedenti capitoli, finalizzata a un commento più accorto e puntuale di alcuni termini chiave dei *loci* tragici esaminati, che ha condotto a riflessioni in parte divergenti rispetto a quelle degli (sporadici) studi in questo ambito.

Questo lavoro vuole essere, tuttavia, solo uno *specimen* di una ricerca più completa e a tutto tondo sulla valenza del rumore all'interno dell'intera produzione teatrale superstite di Grecia e Roma. Incoraggiata dai risultati prodotti da questa prima fase, mi propongo in futuro di dar corpo e sostanza all'indagine arrivando a illuminare in modo più completo la funzionalità drammaturgica del rumore in teatro con una prospettiva più ampia e globale.

‘Sentire’ sulla scena tragica del V sec. a.C.

PARTE PRIMA

1.1. Uno sguardo alla letteratura *sub specie sonituum*

Iliade, libro settimo. Gli Achei si affaticano per innalzare un muro atto a proteggere l'accesso alle navi, circondato da un fossato. Gli dei osservano la scena dall'alto. In una giornata l'opera è terminata, ma Poseidone si indigna: gli uomini hanno dimenticato di sacrificare ai numi e li hanno persino sfidati, costruendo un muro che acquisirà maggior fama di quello che proprio lui – assieme ad Apollo – costruì intorno alla rocca di Ilio per l'eroe Laomedonte. Zeus, tuttavia, lo rassicura: una volta terminato il conflitto, quando gli Achei torneranno in patria, Poseidone stesso potrà distruggere il muro con una tempesta, sommergendolo di sabbia. Monta l'ira di Zeus “raccoltore di nubi” (v. 45: νεφεληγερέτα) per questo atto di *hybris* dei Greci. Ignari, i capi Achei ordinano di preparare un banchetto e viene loro portata un'ingente quantità di vino: mangiano, bevono e fanno festa. Zeus, però, è irato e medita mali per tutta la notte, tuonando terribilmente (vv. 478-79):

παννύχιος δέ σφιν κακὰ μήδετο μητίετα Ζεὺς
σμερδαλέα κτυπέων· τοὺς δὲ χλωρὸν δέος ἦρει·

«Per tutta la notte meditava per loro sciagure il saggio Zeus
tuonando paurosamente: pallida paura li invadeva».

[trad. F.Ferrari]

All'udire il tuono che sconvolge il cielo tutti vengono presi da “verde terrore”, gettano il vino a terra e nessuno osa più alzare un calice senza prima aver libato al Cronide.

In principio fu il tuono di Zeus, il terribile σῆμα del dio che poteva incutere timore immobilizzando all'istante chi lo avesse percepito e dissuadendo gli uomini dal compiere una qualsiasi azione (*Il.* 7,478-479; 8,75), oppure poteva viceversa dare un segnale positivo (*Il.* 8,170; *Od.* 21,413), espressione del *placet* del dio che incoraggiava a proseguire su una certa strada o, infine, essere interpretato in maniera ancipite dai due schieramenti in campo (*Il.* 15,377; 17,595)¹: tanta era per un verso l'indeterminatezza e per l'altro la forza di questo frastuono penetrante e non altrimenti spiegabile se non come espressione di una volontà divina. Una pluralità di interpretazioni per un solo segnale acustico che in ogni caso non avrebbe potuto essere ignorato. Basterebbe questo dato culturale, che trova

¹ Sul tuono di Zeus e le sue valenze ominose e simboliche vd. Pretagostini 1992.

puntuale registrazione sin dagli albori della civiltà greca, per riconoscere all'elemento del rumore una valenza e una rilevanza del tutto peculiari.

Un tratto che continua ad essere confermato e ribadito in numerosi brani di autori che hanno inserito nelle loro opere, forse a volte anche in via inconsapevole, notazioni acustiche di diverso tipo.

Così Esiodo ritrae la vivacità delle Muse descrivendone il passo che risuona nella casa degli dei quando si recano gioiose dal padre Zeus (*th.* 69-72), ancora definito possessore del tuono (72: αὐτὸς ἔχων βροντὴν):

περὶ δ' ἴαχε γαῖα μέλαινα
ὕμνεύσαις, ἐρατὸς δὲ ποδῶν ὕπο δοῦπος ὀρώρει
νισομένων πατέρ' εἰς ὄν·

«La nera terra riecheggia tutto intorno, quando esse intonano il canto, ed un amabile suono si leva sotto i loro passi, mentre si avviano verso il padre loro». [trad. A. Colonna]

in questo caso, del resto, il rumore si inserisce in una scena di colore realistico che sembra interrompere la rigidità della struttura catalogica. Merita ancora attenzione la narrazione a base sonora della terribile Titanomachia, in particolare nei vv. 678-710: mare, cielo e terra risuonano, l'avanzare dei contendenti è scandito da un immenso fragore, il lancio di massi da una parte all'altra dello schieramento accresce il tumulto, in una *climax* incessante di sonorità, che viene paragonata al crollo di Urano su Gaia, del cielo sulla terra:

δεινὸν δὲ περὶαχε πόντος ἀπείρων,
γῆ δὲ μέγ' ἐσμαράγησεν, ἐπέστενε δ' οὐρανὸς εὐρύς
σειόμενος, πεδόθεν δὲ τινάσσετο μακρὸς Ὀλυμπος
ῥιπῆ ὑπ' ἀθανάτων, ἔνοσις δ' ἴκανε βαρεῖα
τάρταρον ἠερόεντα ποδῶν, αἰπεῖά τ' ἰωῆ
ἀσπέτου ἰωχοῖο βολάων τε κρατεράων.
ὥς ἄρ' ἐπ' ἀλλήλοισι ἴεσαν βέλεα στονόεντα·
φωνὴ δ' ἀμφοτέρων ἴκετ' οὐρανὸν ἀστερόεντα
κεκλωμένων· οἱ δὲ ξύνισαν μεγάλῳ ἀλαλητῶ.

«mandò un enorme rimbombo la terra, mentre l'ampio cielo gemeva sconvolto, e dal fondo vibrava il vasto Olimpo sotto l'impeto degli immortali. Una cupa vibrazione giunse fino al Tartaro tenebroso, ed insieme l'immenso rimbombo dei piedi, e del tumulto indicibile, e dei colpi violenti. In tal modo essi si scagliavano a vicenda i dardi funesti, e l'urlo di entrambe le schiere incitanti alla lotta saliva fino al cielo stellato, mentre essi si scontravano con grida possenti di guerra».

[trad. A. Colonna]

Di un'ultima menzione è certamente degno Tifeo, che da ciascuna delle sue cento teste riproduce suoni di ogni genere: versi di animali e suoni comprensibili alle sole divinità, che fanno echeggiare i monti d'intorno:

φωναὶ δ' ἐν πάσῃσιν ἔσαν δεινῆς κεφαλῆσι,
παντοίην ὄπ' ἰεῖσαι ἀθέσφατον· ἄλλοτε μὲν γὰρ
παντοίην ὄπ' ἰεῖσαι ἀθέσφατον· ἄλλοτε μὲν γὰρ
φθέγγονθ' ὡς τε θεοῖσι συνιέμεν, ἄλλοτε δ' αὖτε
ταύρου ἐριβρύχεω μένος ἀσκέτου ὄσσαν ἀγάρου,
ἄλλοτε δ' αὖτε λέοντος ἀναιδέα θυμὸν ἔχοντος,
ἄλλοτε δ' αὖτε σκυλάκεσσιν ἐοικότα, θαύματ' ἀκοῦσαι,
ἄλλοτε δ' αὖτε ῥοίζεσχ', ὑπὸ δ' ἤχεεν οὔρεα μακρά.

«Voci si levavano da tutte quelle orribili teste, emettendo ogni specie di orrido suono: a volte mandavano suoni agli dèi comprensibili; a volte invece suoni di un toro dall'alto muggito, superbo per la sua forza, indomabile nella sua furia; a volte ancora di un leone, dall'animo spietato; a volte poi somiglianti ai guaiti di un cucciolo – incredibile a udire! -; a volte persino emettevano un sibilo, e ne rimandavano l'eco le vaste montagne».

[trad.A. Colonna]

Contro di lui Zeus ingaggerà uno scontro che ancora una volta scuoterà cielo e terra (839: ἐβρόντησε; 843: ἐπεστονάχιζε δὲ γαῖα). Il mondo arcano di Esiodo, a quanto emerge da questa sintetica carrellata senza pretese di esaustività, è una cassa di risonanza dell'ira e dei sentimenti degli dei.

Di un'analoga sensibilità per l'elemento acustico è testimonianza la poesia di Pindaro, in particolare nei composti: che siano i più diffusi βαρύγδουπος (*Ol.* 6,81; 8,44) ed ἐρίγδουπος (*Pyth.* 4,210) o gli *hapax* μελίγδουπος (*Nem.* 11,18), ἀσπιδόδουπος (*Isthm.*

1,23) o ἀρμασίδουπος (fr. 17,1) sono frutto della attenzione per la sfera sonora coniugata ad una fertilità poetica che raggiunge le massime vette proprio nella poesia pindarica.

Ricche di frastuono e ancora dominate dal profilo acustico si rivelano numerose descrizioni di episodi bellici, in storici e poeti. Non potrebbe essere altrimenti: il frastuono è un connotato tipico della battaglia. Sin da Omero il fracasso è prodotto dalle armi che cozzano le une sulle altre, prime tra tutti gli scudi²; così, ad esempio, in Tirteo (fr.19,14 G.-P.) e in Tucidide. Esemplare, in quest'ultimo, il racconto della rovinosa battaglia di mare tra la flotta ateniese e quella siracusana, in cui il roboante fracasso scaturito dall'urto delle navi per la ristrettezza degli spazi suscita un grande sbigottimento nei soldati (7,70,6):

τὸν κτύπον μέγαν ἀπὸ πολλῶν νεῶν ξυμπιπτουσῶν ἔκπληξιν τε ἅμα καὶ ἀποστέρησιν τῆς ἀκοῆς ὧν οἱ κελευσταὶ φθέγγονται παρέχειν.

«l'assordante fragore che si sprigionava dagli scontri continui tra le chiglie seminava dovunque il terrore: mentre impediva che si percepissero i comandi dei capi-voga».

[trad. E. Savino]

Il dato acustico ricorre in questi racconti spesso in stretta connessione con lo stato d'animo dei soldati, che ne viene fortemente sottolineato. Così in un passo della *Ciropedia* di Senofonte ove della battaglia che si protrae incessante all'esterno delle porte della città si percepisce l'eco confusa e perturbante, che suscita l'apprensione di quanti sono all'interno, donne e bambini che della guerra conoscono solo il frastuono, appunto, e le drammatiche conseguenze (7,5,28). Una scena della quale emergono in particolare la costruzione narrativa che appare tanto simile a quella dei *Sette a Tebe*, quanto l'uso strumentale del dato sonoro che viene dotato di una specifica funzione, a mio avviso: esso permette di 'inquadrare' personaggi solitamente marginali in contesti bellici.

La vita degli antichi era molto più rumorosa di quanto i moderni tendono ad immaginare. Si tratta di un aspetto certamente noto a chi studia autori come gli oratori, nei quali abbondano inviti al silenzio e alla calma in contesti assembleari: espressioni che non sono certamente 'di maniera', pur essendo così numerose, ma denunciano un ancoraggio forte

²Si veda, e.g., *Il.* 12, 338 ss.: τόσσοι γὰρ κτύποι ἦεν, αὐτὴ δ' οὐρανὸν ἴκε./ βαλλομένων σακέων τε καὶ ἱπποκόμων τρυφαλειῶν/ καὶ πυλέων («Tanto era il fracasso, il cui rimbombo toccava il cielo/ montando dagli scudi percossi, dagli elmi equini, dai battenti del portone» [trad. F. Ferrari]).

alla reale e attiva partecipazione alla vita politica e spesso sono un segnale di approvazione per ciò che si ascolta³. Uno dei più frequenti richiami di Demostene, non a caso, è l'invito a smettere di θορυβῆσαι: si veda l'*explicit* dell'orazione *Sui fatti del Chersoneso* (77):

εἰ μέντοι καθεδεῖσθε, ἄχρι τοῦ θορυβῆσαι καὶ ἐπαινέσαι σπουδάζοντες, ἐὰν δὲ δέη τι ποιεῖν ἀναδύομενοι, οὐχ ὁρῶ λόγον ὅστις ἄνευ τοῦ ποιεῖν ὑμᾶς ἃ προσήκει δυνήσεται τὴν πόλιν σῶσαι

«Se starete qui seduti in assemblea e non farete altro che rumoreggiare o applaudire, tirandovi indietro se però c'è da agire, non vedo proprio quale discorso, se voi non farete quel che dovete, potrà salvare la città».

Nelle profonde trasformazioni politiche, culturali e individuali avvenute dal quarto ma soprattutto dal terzo secolo in poi, la sensibilità per il dato acustico rimase una costante: in un mondo che divenne ancor più caotico e attento agli aspetti quotidiani della vita, la *fonosfera*, per usare un termine che ha recentemente suscitato l'interesse degli studiosi, lascia ancora forti tracce nelle opere degli alessandrini. Di particolare interesse appaiono alcune descrizioni dell'elettico Callimaco. Nell'*Ecale* una significativa *variatio* ed una *amplificatio* della formula omerica del sorgere del sole e della comparsa dell'aurora è contenuta in una scena dall'intenso sapore realistico: un acquaiolo canta e chi abita lungo le vie di transito è svegliato dal rumore dell'asse che stride sotto il carro e dai colpi dei fabbri (fr.74 H.=SH 288):

ἤδη γὰρ ἑωθινὰ λύχνα φαίνειν,
ἀεΐδει καὶ πού τις ἀνήρ ὑδατηγὸς ἱμαῖον,
ἔγρει καὶ τιν' ἔχοντα παρὰ πλόον οἰκίον ἄξων
τετριγὼς ὑπ' ἄμαξαν, ἀνιάζουσι δὲ πυκνοὶ
[.....]φῶι χαλκῆες ἐναυόμενοι

³ Solo per una panoramica: Dem. *Phil.* 2, 26; *Chers.* 3; 12; 31; 77; *Phil.* 4, 22; 45; 59; *Synt.* 3; 14; *Symm.* 38; *cor.* 35; *fals. leg.* 87; 113; 122; 126; 195; *Mid.* 14; 194 (significativo: βλέπων εἰς τὸν αἰεὶ θορυβοῦντα τόπον τῆς ἐκκλησίας); 216; *Arist.* 95; *in Pant.* 42; *exord.* 5,1; 21,4; 26,1; 53,4; 56,3. La documentazione è nella sezione del *Lessico*.

«Già appare il lume dell'alba,
e un acquaio canta un canto da pozzo,
e chi abita presso la via è svegliato dall'asse
che stride di sotto il carro; e lo affliggono i fitti
[colpi dei miseri] fabbri che attizzano il fuoco». [trad. G.B. D'Alessio]

Anche nel genere tradizionalmente più 'nobile' che Callimaco frequenta, gli inni, il Cirenaico non rinuncia ad inserire dei tratti di intensa mimesi del reale: nell'*Inno ad Artemide* sembra risuonare anche in chi legge (o in chi ascolta, se si dà credito all'ipotesi che gli *Inni* fossero almeno recitati⁴) l'eco dei martelli con cui i Ciclopi forgiavano il ferro nelle fucine al di sotto della Trinacria, atterrendo le ninfe bambine (3,51-61).

In Apollonio Rodio è emblematico il racconto di Anfidamante della scena in cui Eracle suscita un 'epico' fracasso per allontanare gli uccelli della palude Stinfalide (2,1055-7):

ἀλλ' ὄγε χαλκείην πλαταγὴν ἐνὶ χερσὶ τινάσσων
δοῦπει ἐπὶ σκοπιῆς περιμήκεος, αἱ δ' ἐφέβοντο
τηλοῦ ἀτυζήλω ὑπὸ δείματι κεκληγυῖαι.

«egli, tenendo in mano e agitando uno strumento di bronzo,
produsse tanto rumore che quelli, impauriti,
fuggirono via con altissime strida». [trad. G. Paduano]

In questo brevissimo – e certamente incompleto – *specimen* di alcuni tra i *loci* più densi sotto il profilo acustico che la letteratura greca ci ha lasciato, emergono alcuni elementi a mio avviso degni di riflessione.

In primis il forte legame tra il rumore e la sfera emotiva: sin dal passo di Omero in apertura sembra chiaro che un autore, spesso, scelga di sottolineare un rumore in contesti nei quali il terrore è predominante: l'elemento acustico appare dunque funzionale a mettere in evidenza la paura, il panico, di cui sono preda i protagonisti del brano. Di questo aspetto gli antichi stessi erano consapevoli, a quanto sembra proprio dalle loro riflessioni, che analizzerò a breve.

⁴ Così, recentemente, Rossi 2013.

In secondo luogo appare evidente che molti rumori, soprattutto nei passi più antichi di Omero ed Esiodo (ma si potrebbe continuare con la lirica) sono associati alla natura: mare, cielo, terra, spesso risuonano delle ‘voci’ più varie. Il mondo antico è una cassa di risonanza di suoni e rumori che avevano valenze precise nell’immaginario collettivo degli uomini e delle donne che vi erano immersi, ed erano in grado di dare stimoli e costruire significazioni.

Da ultimo una riflessione su sonorità diverse da quelle naturali. Mi riferisco ai suoni e ai rumori prodotti dall’uomo e dal suo lavoro, nonché dagli oggetti che pure erano parte importante della vita nel mondo antico: il passo dell’*Ecale* di Callimaco, ma anche quello dell’*Inno ad Artemide*, sono illuminanti sotto questo aspetto. Si tratta di rumori ‘di lavoro’, che forse, nella maggior parte dei casi, potevano non essere dotati di un peculiare valore, ma che, proprio in quanto familiari, possedevano un potere evocativo, se il poeta di Cirene li impiega, ad esempio, per tratteggiare in modo ‘autonomastico’ una scena realistica di risveglio.

In definitiva, da un pur rapido sguardo a questa letteratura *sub specie sonituum*, risultano emergere le stesse categorie acustiche che, come si vedrà, risulteranno emergere dalla analisi – che qui si propone – dei rumori sulla scena tragica.

Il teatro, in altri termini, non crea nulla di artificiale o fantastico-irreale, ma, ancorandosi alla realtà, ne costituisce una mimesi che, come si cercherà di dimostrare, non rinuncia a un tentativo di riproduzione realistica anche della dimensione sonora. E ciò perché tale dimensione si rivela, ad uno sguardo non solo letterario, ma storico, culturale, antropologico e persino scientifico, come una delle dimensioni più significative cui l’uomo greco fu attento e sensibile.

1.2. La dimensione imitativa del suono: la cultura delle onomatopee

Diverse sono le tracce che nella cultura greca denunciano una peculiare sensibilità verso la sfera sonora e, aspetto ancor più rilevante, verso i tentativi di riprodurre e imitare i suoni che animano la *fonosfera* della Grecia antica. Ad un primo livello si collocano le tracce linguistiche.

Un ruolo principe in questa prospettiva è svolto dal ben noto fenomeno delle onomatopee, che in Grecia conobbe una significativa diffusione. Sin dalla riflessione degli antichi si coglie una profonda consapevolezza di quello che i linguisti oggi chiamano *fonosimbolismo* o *simbolismo fonetico*, che studia il rapporto tra forma fonica e struttura

semantica del lessico e rientra nel più generale ambito dell'*iconismo linguistico*⁵. La forma più compiuta di queste riflessioni è contenuta, come è noto, nel *Cratilo* platonico, in cui il problema del rapporto tra le cose e i nomi che le designano viene risolto a favore di una relazione logica di necessità tra significante e significato: l'idea portante è che la denominazione delle cose – o “nominazione”, in termini più strettamente linguistici – non sia un fenomeno dettato da convenzione o arbitrarietà, ma vi sia un legame naturale tra il linguaggio e il mondo da esso rappresentato. Un assunto che porterà ad una fortunata teoria linguistica, il cratilismo, che è stata recentemente rivalutata e riportata in auge⁶, a dispetto del paradigma di impronta convenzionalistica che ha dominato per tutto il secolo scorso. Sulla frequenza delle onomatopee, intese come “parole imitative” ritorna anche Strabone (14,2,28):

εὐφυέστατοι γὰρ ἐσμεν τὰς φωνὰς ταῖς ὁμοίαις φωναῖς κατονομάζειν διὰ τὸ ὁμογενές· ἢ δὴ καὶ πλεονάζουσιν ἐνταῦθα αἱ ὀνοματοποιίαι

«Per natura siamo inclini a denotare i suoni con suoni simili, in base alla loro comune natura. Per questo sono così frequenti le onomatopee».

Gli fa eco Plutarco (*quaest. conv.* 9,15,2 747d):

οἱ ποιηταὶ... πρὸς δὲ τὰς ἐμφάσεις καὶ τὰς μιμήσεις ὀνοματοποιίαις χρῶνται καὶ μεταφοραῖς,

⁵ La bibliografia su questi argomenti è ovviamente sterminata. In questa sede, nella quale il dato linguistico è impiegato strumentalmente per valorizzare la volontà di imitare suoni da parte degli antichi, anche con la voce, le indicazioni bibliografiche saranno limitate ai titoli che sembrano più significativi e avranno uno scopo solo orientativo. Tra i titoli più importanti, perché lo studio abbina lessico del suono e simbolismo si trova Perpillou 1982. Tra i non molti titoli italiani si vd. Dogana 1983; fondamentale il già classico Hinton-Nichols-Ohala 1994; di pochi anni successivo Nuckolls 1999; sui riflessi nelle lingue moderne Messing 1971; sul fronte italiano vd. ancora Dogana 1983; una disamina aggiornata sul problema dell'*iconismo* in Calcante 2005; si vd. ancora Yatromanolakis 2016, 23-28. Per l'onomatopoea ancora indispensabile il classico Grammont 1950, che dedica a questo fenomeno le pagine 377 ss.; con una prospettiva più densamente letteraria Tichy 1983; incentrato sui versi degli animali Bettini 2008, 62-78 su cui si tornerà *infra*.

⁶ Bertinetto-Loporcaro 1994, 153-194.

«i poeti ... quando vogliono dare maggiore risalto a un'immagine o riprodurre imitando un suono, si servono di voci onomatopeiche e di metafore».

La natura imitativa del suono viene altresì sottolineata da Quintiliano (*inst.* 8,6,31), che assegna in ciò il primato alla Grecia e anzi ricorda che a Roma la *fictio nominis* era assolutamente vietata:

Et sunt plurima ita posita ab iis qui sermonem primi fecerunt, aptantes adfectibus vocem: nam mugitus et sibilus et murmur inde venerunt.

“Molte creazioni di questo tipo furono realizzate da coloro che per primi crearono il linguaggio, adattando il suono alle sensazioni: così furono create parole come *mugitus*, *sibilus* e *murmur*”.

Le riflessioni di retori e filosofi, dunque, appaiono sostanziate da una fitta mole di esempi di impieghi iconici della lingua ed esperimenti di vario tipo, che documentano una marcata sensibilità verso la sfera acustica, la *fonosfera* in termini antropologici e, soprattutto, la volontà di imitare e riprodurre le sonorità del mondo circostante.

Non stupirà, dunque, che la maggior parte di tali *loci* si addensino nei testi tragici ma ancor di più in quelli comici, ove il maggior grado di colloquialismo incoraggia il fenomeno: essi costituiscono una delle molteplici declinazioni della *mimesis* che innerva il genere. Basti pensare alla vasta gamma di interiezioni, suoni lessicalizzati che tappezzano indistintamente tanto i testi tragici quanto quelli comici⁷; si pensi anche ai numerosi verbi che sono stati modellati proprio sulla base di tali suoni: basterà ricordare verbi come ἀάζω, “respirare a bocca spalancata”, o αιάζω, “piangere αιαῖ”, o anche ὀτοτόζω, “piangere ὀτοτοῖ”. Anche le numerose onomatopée primarie, altrimenti dette *ideofoni*, contano esempi estremamente noti, a partire da Aristofane: si pensi al verso delle rane βρεκεκεκεξ κοαξ κοαξ nell’omonima commedia (*passim*); al pigolio degli uccelli, τιοτιοτιοτιοτιοτιο, negli *Uccelli* (237), nonché τριοτο τριοτο τριοτο (242), oppure, per un’emissione al di là dei versi animali, a *Nub.* 390-391: παπαπαπαξ. La produttività di queste onomatopée primarie è attestata dalla quantità di verbi e nomi che ne sono scaturiti, attraverso un

⁷ In generale: Morenilla Talens 1995 e Perdicoyianni-Paleologou 2002.

naturale procedimento di adattamento morfologico: βάϋζω, κοκκύζω, ὄτοβέω, solo per citare notissimi esempi, ma l'elenco potrebbe proseguire ancora e ancora. Gli studi specifici sull'argomento⁸ mostrano infatti che il numero delle onomatopee, e dei nomi e dei verbi da esse derivati, è eccezionalmente elevato, superiore, ad esempio, a quello delle onomatopee rintracciabili in latino. Anche per molti termini che indicano un rumore dal profilo acustico non ben determinato, come κτύπος, ἄραβος, πάταγος, ῥοῖβδος, ο ὄτοβος si ipotizza infine un'origine onomatopeica⁹.

L'insieme di queste evidenze linguistiche documenta ancora una volta una forte attenzione per gli aspetti sonori da parte della cultura letteraria greca e, come si è detto, la volontà di riprodurre i suoni e i rumori del mondo circostante. Il primo strumento di riproduzione è sicuramente la voce: di qui tutti i fenomeni fonosimbolici sin ora accennati.

La voce, tuttavia, è solo il *primo strumento* di imitazione: come non immaginare che questa tensione imitativa si estrinsecasse anche in *altri modi* nel luogo deputato per eccellenza alla *mimesis*, il teatro?

1.3. Vasi 'sonori'

La sensibilità verso il dato sonoro sembra documentata anche da altre tipologie di evidenze.

La prima che vorrei portare all'attenzione di questa analisi appartiene ad un ordine iconografico-epigrafico ed in essa convergono lingua e cultura materiale.

In un'ampia serie di vasi attici si rileva la presenza di alcune sequenze fonetiche che non sono immediatamente identificabili in sintagmi dotati di significato. Si tratta di vasi che possono essere annoverati nella categoria dei manufatti con iscrizioni prive di un intrinseco significato, che gli studiosi anglosassoni definiscono *nonsense inscriptions*, oggetto di una recente indagine tesa a ricostruire il paesaggio sonoro del VI e V sec. a.C. e soprattutto la percezione che di esso ebbero i pittori di questa specifica categoria di vasi, molto corposa e ancora monca di un gran numero di trascrizioni.

⁸ Vd. Tichy 1983.

⁹ Vd. Kaimio 1977, 13.

Recentemente Dimitrios Yatromanolakis¹⁰ ha presentato i primi risultati di questa ricerca che tiene conto di vari aspetti, come il diverso grado di ‘educazione’ e sensibilità letteraria di questi artisti: emerge così un alto grado di approfondimento dell’analisi antropologica dei dati raccolti. Lo studioso si avvicina al materiale polimorfico costituito da questa poco frequentata categoria di iscrizioni a partire proprio da una ridefinizione della nomenclatura tradizionale di *iscrizioni prive di senso* alla quale preferisce sostituire la nozione di *iscrizioni con suoni pittorici (pictorial sounds)* o *fonemi pittorici (pictorial phonemes)*. Si tratta di una sostituzione che Yatromanolakis auspica soprattutto nei casi in cui sia appurato che il pittore non è incolto ma è anzi dotato di una cultura letteraria: il che lo porta a supporre che la sequenza di lettere riprodotta sul manufatto sia una sorta di esperimento di riprodurre alcune sonorità del paesaggio circostante in maniera strettamente interrelata al mondo finzionale della rappresentazione¹¹.

In questa peculiare categoria Yatromanolakis suggerisce di includere, ad esempio, una coppa a figure nere databile tra il 550 e il 530 a.C.¹² nella quale, intorno ai soggetti principali – una battuta di caccia a un cervo in cui compaiono cacciatori a cavallo che circondano l’animale trafitto da lance – il campo è riempito di scritte rubricate dal Beazley¹³ e dal CAVI¹⁴ come *nonsense*. Nella lettura del CAVI si trovano: $\sigma\tau\sigma\tau\upsilon$, $\pi\epsilon\tau\omicron\tau\omicron\sigma$, $\tau\omicron\tau\omicron\tau\omicron\sigma$, $\iota\delta\iota\omicron\tau\omicron$ e ancora $\tau\omicron(\omicron)\tau\omicron(\tau)\omicron\tau$. Lo studioso greco si sofferma in particolare su quest’ultima sequenza che appare la più trasparente e la giudica non un *nonsense* ma una probabile resa onomatopeica del frastuono di zoccoli vari (del cervo e dei cavalli) che accompagnava la scena. Non a caso, sembra, proprio la sequenza $\omicron\tau\omicron\beta\omicron\varsigma$

¹⁰ Yatromanolakis 2016, in particolare il capitolo 1: *Soundscape (and two speaking Lyres)*. E si veda ora anche il recentissimo Chiarini 2018.

¹¹ Yatromanolakis 2016, 22: “I propose that vase painters often experiment with combinations of sounds not for sake of pictorial aesthetics but to render sounds closely related to the representational world of their images”.

¹² Napoli, Museo Archeologico Nazionale 81132 = M943= BADP 301452.

¹³<http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=1&id={85560A4D-C0A7-44AE-BAAA-412AE39FFE7E}&returnPage=&start=0>.

¹⁴ Immerwhar, n. 81,132, oggi confluito nella piattaforma digitale AVI, Attic Vase Inscription/Attische Vaseninschriften, coordinata dal Professor Rudolf Wachter presso l’università di Basilea : <https://avi.unibas.ch/>.

ritroveremo nei *Sette a Tebe* (203-5) per esprimere onomatopeicamente il frastuono dei cavalli¹⁵.



Un altro interessante esempio nel quale si coniugano rumori e musica è fornito da un frammento di *epinetron* proveniente da Eleusi¹⁶ in cui nell'ambito di una scena di vestizione di amazzoni ne è raffigurata una con una tromba. Accanto a questa figurano delle sequenze fonetiche: ετοτοτ τοτοε ητοτ το[τ]η. L'interpretazione prevalente è che queste lettere imitassero il suono della tromba¹⁷. Yatromanolakis suggerisce, in aggiunta, che in una raffigurazione in cui guerra e musica sono inestricabilmente intrecciate, queste sequenze potessero imitare tanto il segnale bellico della tromba quanto diversi rumori percepibili in battaglia, in un'anfibologia che si sarebbe potuta ripercuotere su eventuali sostantivi di matrice onomatopeica¹⁸.

Questi documenti vanno accostati ad altri nei quali le sequenze di lettere cercano chiaramente di imitare suoni musicali. Interessante mi pare un documento non spesso citato: si tratta di un *kyathos* ateniese a figure rosse¹⁹ ove è raffigurato un giovane che suona una lira a sette corde. Al di sopra dello strumento è leggibile la sequenza

¹⁵ Notato anche da Yatromanolakis 2016.

¹⁶ Eleusi, Museo Archeologico 465 fr. A= P. C. 907 = BADP 7965 = CAVI 3431.

¹⁷ Così Belís 1984, Lissarrague 1990, *contra* Immerwhar.

¹⁸ Il termine ὄτοβος, come si avrà modo di ricordare *infra* (vd. commento ai *Sette a Tebe*) ha una duplice valenza: In Eschilo *Sept.* 203-205 ricorre in riferimento al rumore del carro, ma altrove *e.g.* Soph. *Aj.* 1202 indica il suono prodotto dall'*aulós*. Su questo vaso vd. anche De Martino 1996, 78.

¹⁹ Athens, National Archeological Museum, Acropolis Collection 2.546 = ARV² 383.197.

ONONONO che potrebbe cercare di riprodurre la cupa e lamentosa melodia²⁰ di questo strumento a corda.

La lunga classificazione di Yatromanolakis approda alla definizione di una caratteristica che accomuna tutto il materiale analizzato: si tratta di prodotti che attestano l'importanza della dimensione imitativa del suono nella Grecia di VI e V secolo, in particolar modo dell'Attica.

Tutti questi documenti testimoniano l'attenzione e la volontà di imitazione dell'universo sonoro anche in un'arte che tecnicamente (e direi quasi ontologicamente) precluderebbe la dimensione sonora. Come non supporre, dunque, che in teatro, il tempio per eccellenza della *mimesis*, questa peculiare sensibilità venisse trascurata?

1.4. Epiteti divini 'sonori'

Una significativa traccia linguistica (e letteraria) della peculiare sensibilità acustica dei Greci si rintraccia, inequivocabilmente, in una delle sfere più rilevanti non solo dell'immaginario culturale antico, ma anche della reale e quotidiana esistenza: la sfera religiosa.

La connotazione *sonora* è una delle dominanti sfumature, infatti, degli epiteti divini: tasselli linguistici che, com'è noto, non sono semplici 'ornamenti' delle divinità, ma epiclesi profondamente legate a culti e riti – a volte per noi complessi da ricostruire – locali o panellenici, radicati nella religiosità dei Greci.

Fin da Omero ed Esiodo le testimonianze letterarie ci offrono una gamma ricchissima di epiteti divini 'sonori'. Interessante sotto il profilo acustico il composto βαρύκτυπος, frequente, per Zeus, a partire dagli *Inni omerici* (*hymn.* 1, 3; 334; 441; 460) e da Esiodo (*th.* 388; *op.* 79). In Esiodo βαρύκτυπος (*th.* 818) ed ἐρίκτυπος sono attribuiti anche a Poseidone (Hes. *th.* 441; 456; 930; fr. 17a, 15). Questo epiteto ritorna in due frammenti di Archiloco, ove però è riferito solo a Zeus (91,42; 94,2 W.), come in Semonide (fr. 1,1).

Il composto ἐρίγδουπος (variante di ἐρίδουπος, con valore intensivo, vd. la glossa di Apoll. Soph. *lex. hom.* 76,8: ἐριγδούπου· μεγαλοδούπου) è spesso epiteto di Zeus: Ζεὺς ἐρίγδουπος "dal grande fragore/altitonante": *Il.* 5,672; 12,235; 15,293; *hymn.* 11,3; Hes. *Th.* 41; la *iunctura* fissa di fine verso ἐρίγδουπος πόσις Ἥρης è parimenti frequente: *Il.* 7,411; 10,329; 13,154; 16,88; *Od.* 8,465; 15,112; 15,180. L'epiteto è ripreso anche da

²⁰ Sulle sonorità della lira cfr. Di Giglio 2000,69.

Pindaro fr. 70b,12 per i gemiti delle Naiadi: Ναϊδῶν ἐρίγδουποι στοναχαί. Curiosamente, però, a differenza di κτύπος il sostantivo molto raramente viene associato al tuono: solo nell'*harpax* δούπημα che compare, tra l'altro, accanto a βαρύκτυπος in *Orac. Syb.* 8,432: πρηϋνει τε βαρυκτυπέων δουπήματα βροντῶν (cfr. la spiegazione di Cornut. *nat. deor.* 9,5: ὡς οἱ πατέρες γεννῶσι τὰ τέκνα. νεφεληγερέτην δ' αὐτὸν καὶ ἐρίγδουπον καλοῦσι). Il composto si ritrova di nuovo associato a Zeus in Luciano *Tim.* 1,2; *Per.* 29,5.

Altri epiteti sonoramente 'pesanti' ricorrono in associazione a divinità fragorose, che, come è parso ormai evidente, sono Zeus e Poseidone: βαρύγδουπος per Zeus: Pind. *ol.* 6,81; 8,44; nella variante βαρύδουπος detto di Poseidone: Mosch. *Eur.* 120; ἀλίγδουπος, epiteto di Zeus in Opp. *hal.* 5,423: Ζηνὸς ἀλιγδούποιο²¹.

Un'altra divinità estremamente connessa al rumore pervasivo è Dioniso, il βρόμιος per eccellenza –soprattutto in teatro e in Euripide, che conta ben trentaquattro occorrenze, di cui il 90% com'era ovvio, nelle *Baccanti* –, con la variante intensiva ἐρίβρομος²² (*hymn.* 7,56). Un epiteto formato su questo semantema è la parodica epiclesi che Aristofane *ran.* 814 riserverà ad Eschilo, detto ἐριβρεμέτης. Bastino queste tre grandi divinità del *pantheon* greco, e questi attributi, tra i più ricorrenti nei testi letterari a nostra disposizione²³, per leggere anche tra le pieghe del rigido e cristallizzato formulario culturale le tracce di una dimensione sonora densa e profonda.

1.5. Un mondo di rumori

La significativa importanza dell'onomatopea nei parlanti greco, il profondo valore delle epiclesi divine legate alla sonorità, costituiscono il più evidente 'preludio' linguistico di un ben più generale e ancor più significativo aspetto culturale del mondo greco antico.

Una messe di rumori, di ogni tipo, di ogni timbro, di ogni intensità, animava la vita quotidiana degli antichi Greci, in ogni momento della giornata e in ogni luogo: in casa, nei luoghi pubblici della *polis*, nelle botteghe, al porto, e ancor di più nei campi e nella natura. Immaginando di compiere un ipotetico 'viaggio sonoro' nel mondo antico, quale tipo di animazione acustica si potrebbe ricostruire?

²¹ Un'indagine sui composti in -κτύπος e -δουπος è stata qui condotta nella sezione del Lessico.

²² Vd. De Martino 2014, 146-48.

²³ Che potrebbero essere notevolmente ampliati attingendo alle liste di epiteti divine schedate da Vox 2008.

Sin dall'alba le case dei privati cittadini risuonano dei continui passi delle ancelle solerti (Eur. *Med.* 1180: πυκνοῖσιν ἐκτύπει δραμήμασιν), che si apprestano a compiere le operazioni domestiche: si preparano i sacrifici (Eur. *El.* 802: πᾶσα δ' ἐκτύπει στέγη), si entra e si esce muovendo i pesanti chiavistelli che lenti espongono la loro eco (Eur. *Hel.* 859: κτυπεῖ δόμος/ κλήθρων λυθέντων; *Or.* 1366: κτυπεῖ ... κλήθρα). Dalle finestre (ovviamente prive di vetri) penetrano le diverse sonorità della *polis* che pian piano si risveglia: il martello, del falegname o del fabbro, è tra i primi assordanti rumori che scandiscono le giornate lavorative (Plut. *quaest. conv.* 654f: κτύποι ῥαιστήρων καὶ τρισμοὶ πριόνων καὶ τελωνικῶν ἐπορθρισμοὶ κεκραγμῶν). L'acquaiolo si affretta a rifornire di acqua le abitazioni con il carro gravato dai grandi secchi che premendo sulle assi, producono un lamentoso scricchiolio (Call. *Ec.* fr. 74-27: αἰδεῖ καὶ ποῦ τις ἀνήρ ὕδατηγὸς ἰμαῖον,/ ἔγρει καὶ τιν' ἔχοντα παρὰ πλόον οἰκίον ἄξων/ τετριγῶς ὑπ' ἄμαξαν). Di lontano si ode il frastuono dei primi arrivati all'assemblea che già si riunisce in piazza (Thuc. 7,44,4 θόρυβον πολὺν παρεῖχον ἅμα πάντες ἐρωτῶντες): gli Ateniesi partecipano con energia al dibattito e gli oratori fanno fatica a contenerne le reazioni (Dem. *Ol.* 3,4 πολλῶν δὲ λόγων καὶ θορύβου γιγνομένου παρ' ὑμῖν). Un intenso odore di incenso si spande nell'aria, i lamenti delle donne e il rumore dei loro colpi al petto e al capo (Eur. *Alc.* 87: κλύει τις ἢ στεναγμὸν ἢ χειρῶν κτύπον κατὰ στέγας ἢ γόον; *Andr.* 1211; *Suppl.* 87; 605; *Phoen.* 1351; *Or.* 963) riempiono di colpo la via: una processione funebre si fa largo tornando dal Ceramico. In prossimità del Pireo si odono il frastuono del mare, il fracasso delle onde che si abbattono sugli scogli e il sibilo del vento che si incanala tra le rocce (*Od.* 5,401 δοῦπον ἄκουσε ποτὶ σπλάδεςσι θαλάσσης; Sem. fr. 7,40 W.: βαρυκτύποισι κύμασιν). Si avvicina alla banchina una nave carica di uomini e di merci: scandito e costante è il battito dei remi che si fa sempre più intenso (*Arr. Ind.* 30,5,1: ξὺν κτύπῳ πολλῷ; 30,5,5: κτύπον ἀπὸ τῆς εἰρεσῆς; *an.* 6,3,3; 6,3,5). Alcuni pescatori vibrano forti colpi tutti assieme sulla superficie dell'acqua: è una tecnica specifica per spaventare un particolare tipo di pesci, gli anzii, che immediatamente emergono per essere catturati nelle pesanti reti (*Opp. hal.* 4,572: δούποιο φόβῳ μόρον εἰσεπέρησαν). Le campagne nei dintorni della città pullulano di vita e di rumori: la piana mormora costantemente lungo il corso del fiume Cefiso che la bagna, mentre in sottofondo si avverte continuo il proverbiale scrosciare del Cicloboro (*Ar. eq.* 137: κεκράκτης, Κυκλοβόρου φωνὴν ἔχων). Si odono in lontananza i colpi sordi e costanti prodotti da un taglialegna che fende tronchi facendo crepitare la selva sottostante (*Long.* 4,7,3: Δένδρα μὲν οὖν τέμνων ἔμελλεν ἀλώσεσθαι διὰ τὸν κτύπον). D'un tratto nel cielo si raddensano nere nubi e tuoni fragorosi rimbombano riempiendo la valle di echi lontani

(Poll. *onom.* 1,118,6: θόρυβον ἐνεποίησε): una pioggia scrosciante si abbatte su alberi e foglie con piccoli tonfi leggeri (Aesch. *Ag.* 656: χειμῶνι τυφῶ σὺν ζάληι τ' ὀμβροκτύποι; 1533).

Un universo sonoro ricco e poliedrico, una sinfonia multiforme viene intonata dalle decine di versi degli animali che popolano la rigogliosa e fertile campagna. Cavalli, asini, buoi, pecore, capre, uccelli di ogni tipo, insetti, animali selvatici che un ascoltatore moderno non saprebbe più né distinguere né riconoscere: un'orchestra continua dotata di una quantità inusitata di sonorità diverse. Gli zoccoli cavi dei cavalli scalpitanti martellano il terreno (Xen. *Hipp.* 1,3: ὥσπερ γὰρ κύμβαλον ψοφεῖ πρὸς τὸ δάπεδον ἢ κοίλη ὀπλή), interrotti frattanto da nitriti squillanti (Xen. *Hipp.* 11,12: ἀθρόος μὲν <ἄν> ὁ κτύπος, ἀθρόον δὲ τὸ φρύαγμα καὶ τὸ φύσημα τῶν ἵππων). Si ode lo stanco βῆ βῆ di un gregge di pecore che si è radunato sotto una grande quercia per ripararsi dal fortunale (Cratin. fr. 45 K.-A.), il cane che vi deve far la guardia βαύζει (Theocr. 6,10) per allontanare qualsiasi pericoloso aggressore. Una cicala τεττίζει, un cuculo κοκκύζει (Hes. *op.* 486). Intorno ad uno 'spaventapasseri' tanti tordi si accalcano in un τιὸ τιὸ τιοτίγξ (Ar. *Av.* 738) incessante. D'intorno cornacchie κράζουσι (Ar. *ran.* 258). Da un canale di irrigazione risuona un βρεκεκεκεξ κοὰξ κοὰξ di rane (Ar. *ran.* 209 *passim*).

Riavvicinandosi alla città sul far della sera tutt'altra tipologia di rumori proviene dai vari simposi che animano le case dei cittadini più ricchi. Al di là della musica, le danze e i canti che accompagnano cibo e vino, tanti giochi, come il ben noto cottabo, allietano la serata (Soph. fr. 277 R). E non solo emissioni di natura vocale ma anche ben altro tipo di emissioni risuonano nelle ore notturne e ante-lucane post-simposiali (Eur. *Cycl.* 328).

Albeggia e gli spettatori iniziano a prendere posto a teatro. Anche qui la folla rumoreggia e batte i piedi contro i sedili reclamando l'inizio dello spettacolo (Poll. 2,197,5 ταῖς πτέρναις κτυπεῖν πρὸς τὰ ἐδώλια ἐν τοῖς θεάτροις, ὅποτε τινὰ θορυβοῖεν). Edipo fa il suo ingresso in scena insieme ad Antigone: è l'ultimo capitolo della saga dei Labdacidi, ambientato nel demo attico di Colono. La tragedia procede senza particolari colpi di scena, finché il coro dice di avvertire un tuono, una, due, tre volte.

Cosa avrà udito il pubblico? Quel pubblico immerso nelle più disparate sonorità che abbiamo appena provato a tratteggiare, avrà potuto 'contentarsi' davvero della semplice menzione verbale di un tuono per sobbalzare sul proprio sedile?

1.6. Valenze divinatorie e apotropaiche dell'elemento sonoro

Essenziale, per comprendere l'importanza della sfera sonora nell'immaginario socio-culturale greco, appare il complesso delle significazioni religiose che la civiltà greca (prima, e poi quella romana) elaborò attorno alla dimensione acustica: il potere ominoso e apotropaico che l'immaginario greco assegnò ad alcune sonorità²⁴. Si pensi, innanzi tutto, alla divinazione.

Come è noto, le pratiche divinatorie erano nell'antichità infinitamente numerose: tante quanti sono i *signa* (naturali o artificiali) che l'uomo credette di poter interpretare come espressione diretta di una altrimenti imperscrutabile volontà divina. Le specifiche tipologie divinatorie legate al rumore che è possibile individuare nelle fonti sono molteplici²⁵.

L'ἀνεμομαντεία, che rientrava nella più generale meteoromanzia (tutti i metodi divinatori incentrati su fenomeni atmosferici e meteorologici) era fondata sull'osservazione del vento e sui suoi effetti su vari oggetti (foglie, campanelli, *oscilla*): le diverse sonorità scaturite da questi fenomeni davano un presagio funesto o fausto.

La βροντοσκοπία utilizzava la βροντή come segno ominoso. La fonte più completa su questa tipologia divinatoria è costituita dalla sezione Περί βροντῶν (21-40) nel *De Ostentis* dell'erudito bizantino Giovanni Lido, in cui confluisce tutta la perduta tradizione brontoscopica: si tratta di un vero e proprio calendario del valore positivo o negativo che i tuoni avevano in base al mese e al giorno in cui si verificavano. L'importanza di questa tecnica nell'immaginario popolare è comprovata dal fatto che tale fenomenologia ominosa trovava spazio anche dei manuali di agricoltura antichi, come garantiscono i *Geoponica* (1,10: Σημείωσις τῶν ἀποτελουμένων ἐκ τῆς πρώτης βροντῆς καθ' ἕκαστον ἔτος, μετὰ τὴν τοῦ κυνὸς ἐπιτολήν): si trattava, cioè, di *signa* che anche l'uomo comune poteva – e doveva – interpretare. Accanto a questa pratica è documentata anche la κεραυνοσκοπία (fin da D. Sic. 5,40): va sottolineato, dal punto di vista antropologico, che le due tecniche divinatorie, una di matrice visiva legata al fulmine, l'altra di matrice uditiva legata al

²⁴ Per ciò che concerne più in particolare i versi degli animali si daranno *exempla infra*, in riferimento allo studio di Bettini 2008.

²⁵ La bibliografia sulla divinazione è sterminata. Strumento agevole e di grandissima utilità è il dizionario di Costanza 2009. Resta ancora indispensabile la raccolta completa delle fonti di Bouché-Leclercq 1876-79.

tuono, avessero entrambe la propria ragion d'essere: a riprova del fatto che l'udito era sì un gradino sotto la vista, ma aveva comunque una propria valenza cognitiva.

Fondata sull'interpretazione del verso del corvo e del suo volo era la *κορακομαντεία*²⁶ sulla quale si avrà modo di tornare *infra*; complementare a questa tipologia è la *κορωνομαντεία*, che si affidava al verso e al volo della cornacchia.

Ancora legata ad un animale, la *χρημετισμομαντεία*, legata all'interpretazione del nitrito del cavallo (*χρημετισμός*) pur documentata, ma con diversi esempi, dal periodo bizantino (Ann. Comn. *Alex.* 5,7; Nic. Con. *hist.* 2, 2, 2; Nic. Greg. *hist. rom.* 8, 5, 2); questa pratica specifica, tuttavia, può essere connessa alla più generale *ίππομαντεία*, i cui primi antichissimi esempi risalgono ad Omero (*Il.* 17, 426; 19, 405).

Di particolare rilievo perché si rivolge al mondo dei manufatti è l'antica *δακτυλιομαντεία*, che sfrutta particolari effetti acustici prodotti da anelli (in ferro, piombo, rame), fatti risuonare (Arist. *res publ. Phoc. via Clem. Alex. strom.* 1, 21, 33). Gli anelli potevano essere anche fatti risuonare sul bordo di un vaso²⁷.

Ancora, tra i presagi sonori desunti dal mondo animale si trova la *γυψομαντεία*, che esamina il grido dell'avvoltoio, sacro ad Eracle (*E.M.* 619).

Similmente infausto era considerato il raglio dell'asino, oggetto della *ὄνομαντεία*²⁸.

La *πηγομαντεία* era legata all'osservazione delle fonti d'acqua; in alcuni casi poteva contemplare anche l'ascolto del diverso gorgoglio della fonte (es. la fonte di Zeus Dodoneo in Epiro su cui Paus. 7, 21).

Tra le pratiche più particolari, infine, la *τρισημομαντεία*, nella quale si ascoltavano gli scricchiolii del legno, ricordata nella cronaca bizantina di Giorgio Cedreno (*comp. hist.* 1, 64 cfr. *Suda π 2923 s.v. προφητεία*).

Tutte queste pratiche sono testimonianza di una serie molto ampia di risonanze religiose/superstiziose che il rumore nel mondo antico poteva innescare in chi lo ascoltava. Risonanze, come quella che dovevano produrre il tuono, o il nitrito di un cavallo, per fare due esempi tragici, che anche nel corso di uno spettacolo teatrale, inserito, si ricordi, in una cornice religiosa, difficilmente sarebbero potuti essere svalutati: essi, invece, dovevano generare una certa impressione sul pubblico e agire sugli animi degli spettatori.

²⁶ Anche in fonti romane: Liv. 30, 2, 9; Plin. *N.H.* 10, 12, 33.

²⁷ Sul valore apotropaico degli anelli cfr. il celebre *aition* callimacheo dei Cabiri (fr. 115 Pf.).

²⁸ Per questa 'superstizione' vd. *infra*.

1.7. La riflessione su udito e su suono/rumore presso i Greci

La rilevanza quotidiana, artistica e letteraria, religiosa e in senso ampio culturale della dimensione sonora nel mondo greco non poteva non ingenerare, come si poteva intuire, *anche* una riflessione teorica su di essa. I Greci, per eccellenza attenti alla speculazione sulla natura e sulle costruzioni culturali dell'uomo, non tralasciarono la sfera acustica, così come fecero con numerosi altri aspetti della fisica, quali il moto, la matematica, i colori (che peraltro risultano spesso imparentati con i fenomeni acustici), le temperature, e molto altro. Vi dedicarono riflessioni intuitive ed empiriche, indagini sempre più strutturate, fino a costituire un vero e proprio campo di ricerca, l'acustica: una branca della fisica, appunto, che rientra in certo senso nella meccanica, e studia il suono, le sue proprietà, e i suoi meccanismi di produzione, propagazione, ricezione²⁹.

All'interno di questo ampio terreno di indagine, tuttavia, appare opportuno distinguere tutte le riflessioni dedicate all'udito e al suono in generale da un altro settore di ricerca che fu fulcro di grande interesse per gli antichi – ed appare spesso inestricabilmente correlato al più generale studio dei suoni – ma che non è oggetto di analisi in questa sede, la musica. I germi della ricerca sull'acustica musicale coincidono in realtà proprio con le prime elaborazioni teoriche sul suono e sono associati alla prima grande nota figura di scienziato del mondo occidentale, Pitagora, e, più in generale, all'ambiente pitagorico. Il primo pitagorismo non indagò in maniera sistematica ogni aspetto del suono: produzione, propagazione, percezione. Si svolsero, invece, indagini matematiche sulla percezione dei suoni, in particolare musicali, nel tentativo di individuare una *ratio* matematica, un rapporto numerico costante, negli intervalli di talune frequenze.

Diverse fonti antiche, sulla cui attendibilità si è focalizzato il dibattito tra gli studiosi moderni, fanno risalire allo stesso Pitagora un esperimento di riproduzione (tramite strumenti a corda e a fiato) di alcuni suoni riconosciuti come armonici provenienti dall'officina di un fabbro, nel tentativo di determinare in linea teorica i rapporti numerici che intercorrevano tra i cosiddetti “consonanti di base” (intervalli di ottava, quinta e quarta nella scala musicale) in virtù del calcolo di una media proporzionale matematica³⁰.

²⁹ Per una snella panoramica sull'argomento si vd. Lazzeri 2010.

³⁰ Ciancaglini 1991a riconosce una certa credibilità, nel loro complesso, alle fonti in questione, ma molta imprecisione nella descrizione scientifica. L'indagine matematica e musicale sugli esperimenti di Pitagora e del pitagorico Ippaso (VI ex.-V a.C.) che la Ciancaglini conduce con

Un'altra tappa nella riflessione sull'acustica, e in particolare sull'udito, si ravvisa in un paio di definizioni presocratiche tramandate sotto l'*auctoritas* di Empedocle. In esse viene descritta, nell'ambito della probabile porzione del secondo libro del poema empedocleo riservata alla fisiologia degli organi di senso, la conformazione dell'orecchio. Il funzionamento di questo organo è spiegato tramite un fenomeno di risonanza che sembra assimilabile al meccanismo del diapason³¹ in ambito musicale; vi si trova, inoltre, la primissima formulazione del concetto di percezione del suono tramite moto e urto di particelle d'aria contro la parete cartilaginosa dell'orecchio.

τὴν δ' ἀκοὴν ἀπὸ τῶν ἔξωθεν γίνεσθαι ψόφων. ὅταν γὰρ ὑπὸ τῆς φωνῆς κινηθῆ, ἤχεϊν ἐντός· ὥσπερ γὰρ εἶναι κώδωνα † τῶν ἴσων ἤχων τὴν ἀκοὴν ἣν προσαγορεύει σάρκινον † ὄζον· κινουμένην δὲ παίειν τὸν ἀέρα πρὸς τὰ στερεὰ καὶ ποιεῖν ἤχον. ὄσφρησιν δὲ γίνεσθαι τῆ ἀναπνοῆ·

“La percezione uditiva dice che avviene attraverso i **suoni** esterni, cioè quando l'organo, agitato dalla voce, risuona internamente. Quindi l'organo dell'udito, che Empedocle chiama “rametto carnoso” è come un diapason per gli accordi; e l'organo, venendo agitato, percuote l'aria contro la parete fissa e produce la risonanza”.

[fr. 31 A 86, 9 D.-K. = Theophr. *sens.* 9; trad. C. Gallavotti]

Ἐμπεδοκλῆς τὴν ἀκοὴν γίνεσθαι κατὰ πρόσπτωσιν πνεύματος τῷ χονδρώδει, ὅπερ φησὶν ἐξηρητῆσθαι ἐντὸς τοῦ ὠτὸς κώδωνος δίκην αἰωρούμενον καὶ τυπτόμενον.

“L'udito si produce per la percussione dell'aria contro la membrana che, dice Empedocle, pende dentro l'orecchio, sospesa e percossa come un diapason”.

[fr. 31 A 93 D.-K. (Ps. Plut. *epit. plac.* 16,1): trad. C. Gallavotti]

Tra la seconda parte del V secolo e la prima del IV una grande attenzione ai fenomeni acustici si ravvisa in Archita di Taranto, che rappresenta uno snodo fondamentale in vista

rigore e sistematicità (qui e nel successivo Ciancaglini 1991b) rivela già per questa fase un altissimo grado di competenza teorica nell'elaborazione antica in questo campo.

³¹ Κώδων è il termine che compare in Teofrasto, variamente interpretato come diapason (Gallavotti 1975, 251) o come sonaglio (Lami 1991, 349).

di un più complessivo ampliamento dell'indagine sui suoni e sulla voce umana, non più esclusivamente legata alla teoria musicale, come appariva nei primi esperimenti condotti da Pitagora e dai pitagorici³². Il tarantino si sofferma per la prima volta anche sulla genesi del suono e sulle sue caratteristiche, innalzando il livello di teorizzazione generale in questo campo, tanto da essere spesso considerato il vero e proprio padre dell'acustica intesa come indagine sul suono e non solo sulla musica: come osserva giustamente la Ciancaglini³³, la riflessione di Archita si sviluppa in una duplice direzione: “proficua dialettica tra solida continuità e sorprendente innovazione nei confronti della tradizione pitagorica”. Sulla teoria acustica di Archita la principale fonte è costituita dal fr. 47 B1 D.-K., tradito da due fonti non sempre concordi³⁴. Se ne riportano i passaggi chiave seguendo il testo stabilito da Diels e Kranz:

πρᾶτον μὲν οὖν ἐσκέψαντο, ὅτι οὐ δυνατόν ἐστιν ἡμῖν ψόφον μὴ γενηθείσας πλιγᾶς τινων ποτ' ἄλλαλα. πλαγὰν δ' ἔφαν γίνεσθαι, ὅκκα τὰ φερόμενα ἀπαντιάξαντα ἀλλάλοις συμπέτη· τὰ μὲν οὖν ἀντίαν φορὰν φερόμενα ἀπαντιάζοντα αὐτὰ αὐτοῖς συγχαλᾶντα, <τὰ> δ' ὁμοίως φερόμενα, μὴ ἴσῳι δὲ τάχει, περικαταλαμβανόμενα παρὰ τῶν ἐπιφερομένων τυπτόμενα ποιεῖν ψόφον. πολλοὺς μὲν δὴ αὐτῶν οὐκ εἶναι ἀμῶν τᾷ φύσει οἴους τε γινώσκεσθαι, τοὺς μὲν διὰ τὴν ἀσθένειαν τᾶς πλαγᾶς, τοὺς δὲ διὰ τὸ μᾶκος τᾶς ἀφ' ἀμῶν ἀποστάσιος, τινὰς δὲ καὶ διὰ τὴν ὑπερβολὴν τοῦ μεγέθεος· οὐ γὰρ παραδύεσθαι ἐς τὴν ἀκοὴν ἀμῖν τῶς μεγάλως τῶν ψόφων, ὥσπερ οὐδ' ἐς τὰ σύστημα τῶν τευχέων, ὅκκα πολὺ τις ἐγγέηι, οὐδὲν ἐγγεῖται. τὰ μὲν οὖν ποτιπίπτοντα ποτὶ τὴν αἴσθασιν ἂ μὲν ἀπὸ τᾶν πλαγᾶν ταχὺ παραγίνεται καὶ <ἰσχυρῶς>, ὀξέα φαίνεται, τὰ δὲ βραδέως καὶ ἀσθενῶς, βαρέα δοκοῦντι ἡμῖν. αἱ γάρ τις ράβδον λαβὼν κινεῖ νοθρῶς τε καὶ ἀσθενέως, τᾷ πλαγαῖ βαρὺν ποιήσει τὸν ψόφον· αἱ δὲ κα ταχὺ τε καὶ ἰσχυρῶς, ὀξύν.

³² Anche per il frammento di Archita, che è stato oggetto di diversi contributi per lo più negli anni ottanta, si veda il più recente lavoro della Ciancaglini (Ciancaglini 1998, 213-251), che fa ben emergere gli elementi di continuità e innovazione di Archita rispetto al solco dell'indagine pitagorica e tenta di disambiguare diversi fraintendimenti esegetici di cui il testo è stato vittima.

³³ Ciancaglini 1998, 214.

³⁴ Le fonti sono Porfirio (*in Ptol. harm.* 56, 5-57, 27 Düring) e (parzialmente) Nicomaco (*inst. arith.* 6, 16-7,5 Hoche). Per il dibattito sull'autenticità del frammento vd. Ciancaglini 1998, 214. Per la maggiore affidabilità di Porfirio vd. Cassio 1988, 139.

“In primo luogo, dunque, essi (*sc.* i matematici antichi) osservarono che non ci può essere **suono** se non si produce un **urto** di cose tra loro. E l'urto - dicevano- avviene quando cose in movimento, incontrandosi, battono l'una contro l'altra; quando, dunque, cose che si muovono in direzione opposta si incontrano e si ostacolano a vicenda, oppure quando, movendosi nella stessa direzione, ma con diversa velocità, sono raggiunte dalle sopraggiungenti, allora urtandosi producono rumore. **[Dissero poi che] molti di questi rumori non possono essere percepiti dalla nostra natura**, alcuni a causa della debolezza dell'urto, altri a causa della grande distanza da noi, altri ancora anche a causa della loro grandezza eccessiva infatti non penetrano nel nostro orecchio i rumori troppo grandi, come anche nel collo stretto di un vaso, quando vi si versi qualcosa in massa, nulla vi entra. Dei suoni poi che percepiamo, quelli che provengono da urti rapidi e forti appaiono **acuti**, quelli che provengono da urti lenti e deboli, ci sembrano **gravi**. Così, se uno prende una verga e la agita lentamente e debolmente, produrrà con l'urto un suono grave; se invece la agita velocemente e con forza, produrrà un suono acuto”. [trad. C. Ciancaglini]

Segue una lunga disamina sulla voce, per la quale si chiamano in causa come termine di paragone diversi strumenti musicali, per poi riprendere con la differenza tra suoni acuti e gravi:

ὥστε δῆλον ὅτι **ἄ ταχεῖα κίνασις ὀξύν ποιεῖ, ἄ δὲ βραδεῖα βαρὺν τὸν ἄχον**. ἀλλὰ μὲν καὶ τοῖς ῥόμβοις τοῖς ἐν ταῖς τελεταῖς κινουμένοις τὸ αὐτὸ συμβαίνει· ἡσυχᾷ μὲν κινούμενοι βαρὺν ἀφιέντι ἄχον, ἰσχυρῶς δέ, ὀξύν. ἀλλὰ μὲν καὶ ὁ γὰ κάλαμος, αἶ κά τις αὐτῶ τὸ κάτω μέρος ἀποφράξας ἐμφυσῆι, ἀφήσει <βαρέαν> τινὰ ἀμῖν φωνάν· αἱ δὲ κα ἐς τὸ ἥμισυ ἢ ὀπόστον <ῶν> μέρος αὐτῶ, ὀξύ φθεγγεῖται· τὸ γὰρ αὐτὸ πνεῦμα διὰ μὲν τῶ μακρῶ τόπῳ ἀσθενὲς ἐκφέρεται, διὰ δὲ τῶ μείονος σφοδρόν.

«Sicché è chiaro che il **movimento rapido rende acuto il suono, quello lento lo rende grave**. Lo stesso accade anche con i "rombi" che si scuotono durante le cerimonie misteriche: scossi piano, mandano un suono grave; scossi con forza, mandano un suono acuto. Così anche con una canna: se vi si soffia dentro ostruendone la parte inferiore, ci manderà un suono grave; ma se si ostruisce alla metà o in qualsiasi, altro punto, manderà un suono acuto; perché il medesimo soffio fuoriesce debole se attraversa un lungo tratto; se invece attraversa un tratto minore, esce forte». [trad. C. Ciancaglini]

Da un punto di vista squisitamente lessicale, è interessante osservare che venga qui impiegato, come in Empedocle, un termine che troveremo anche in Aristotele (in riferimento alla distinzione tra suono e rumore e, forse, come iperonimo del secondo, vd. *infra*): ψόφος. In questo caso si nota una certa oscillazione terminologica che evidenzia un impiego non consapevolmente univoco (da un punto di vista scientifico) di questo termine, che, in ogni caso, è il più frequente. Interessante osservare che Archita intende qui riallacciarsi a una tradizione di studi precedente, con ogni probabilità pitagorica³⁵: in ambiente pitagorico, dunque, sarebbe già stata elaborata, sebbene non abbia sfortunatamente lasciato traccia, la nozione di generazione del suono tramite urto di particelle, non incorporee; un'esile traccia ha lasciato, invece, il concetto di suono inudibile: una puntuale allusione, in realtà, alla controversa dottrina pitagorica dell'armonia prodotta dal movimento delle sfere celesti³⁶.

La novità di Archita consiste invece nella capacità di teorizzare un rapporto di proporzionalità diretta tra l'altezza del suono e la rapidità dell'urto di particelle della sorgente che lo produce (ἀ ταχεῖα κίνασις ὄξυν ποιεῖ, ἀ δὲ βραδεῖα βαρὺν τὸν ἄχρον). Una teorizzazione che, di fatto, si fonda per lo più su osservazioni empiriche, singolarmente esatte ma non correttamente inquadrata da un punto di vista teoretico, che ha indotto – a torto – gli studiosi a dubitare sulla reale valenza teorica delle elaborazioni del tarantino³⁷, in virtù di una erronea interpretazione fondata sulla inesatta sovrapposizione di teorie successive, di matrice platonica e aristotelica.

La riflessione che può essere fatta risalire a Platone è inerente per lo più alla musica (*Tim.* 67a-c ; 79e-80b) e, su tutt'altro versante, al rapporto naturale tra le cose e le parole/i suoni che le designano, il tema del *Cratilo*.

Molto più sostanziale l'apporto dato alla riflessione scientifica in questo campo da Aristotele e dalla scuola peripatetica. Diversi i trattati certamente attribuibili allo Stagirita in cui compaiono notazioni acustiche che, tuttavia, non sembrano comporre un quadro completamente unitario e coerente, né evidenziano uno studio sistematico dell'acustica in ogni suo aspetto.

³⁵ Vd. ancora Ciancaglini 1998, 219-224.

³⁶ Dottrina attribuita a Pitagora ancora da Porfirio (*Pyth.* 30 = 31 B 129 D.-K.) e riportata da Aristotele (anche se non direttamente attribuita a Pitagora o ai pitagorici: *cael.* 290b = 58 B 35 D.-K.). Ancora fondamentale Timpanaro Cardini 1962, 367.

³⁷ Vd. Ciancaglini 1998, 229-241.

La trattazione che offre più ampi spunti di riflessione su questi temi e mostra un sentiero di ricerca sull'acustica che lo Stagirita iniziò a percorrere e che fu in seguito ancor più battuto dai suoi allievi, è il *De anima*³⁸. Nel secondo libro del trattato tra le facoltà dell'anima è inclusa anche quella sensitiva. Di ciascun senso vengono poi menzionati i sensibili (418a): il sensibile proprio dell'udito, ovvero quello che può essere percepito solo tramite questo senso, è ancora lo ψόφος; un termine che, come si vedrà *infra*, sembra impiegato, in alcuni passi dell'*Historia Animalium*, come iperonimo di "rumore" in opposizione a φωνή, iperonimo di "suono"; a dire il vero in questo caso non appare opportuno postulare un'opposizione di questo tipo:

λέγω δ' ἴδιον μὲν ὃ μὴ ἐνδέχεται ἑτέρα αἰσθήσει αἰσθάνεσθαι, καὶ περὶ ὃ μὴ ἐνδέχεται ἀπατηθῆναι, οἷον ὄψις χρώματος καὶ ἀκοὴ ψόφου καὶ γεῦσις χυμοῦ

“Dico «proprio» quello che non può essere percepito con un altro senso, e rispetto a cui non è possibile l'errore; ad esempio per la vista il colore, per l'udito il suono e per il gusto il sapore”.

[trad. G. Movia]

Segue la trattazione della vista e poi quella dell'udito. Interessante la teoria della generazione del suono che mostra significative analogie con quella di Archita; anche Aristotele parla infatti di generazione tramite percussione (419b 10):

γίνεται δ' ὁ κατ' ἐνέργειαν ψόφος ἀεί τινος πρὸς τι καὶ ἔν τινι· πληγῆ γάρ ἐστιν ἡ ποιοῦσα.

“il suono in atto è sempre prodotto dall'urto di qualcosa contro qualcosa e in qualcosa; perché ciò che lo produce è una percussione”

[trad. G. Movia]

Dovuta ad un'osservazione di impronta necessariamente empirica abbinata ad un ottimo livello di teorizzazione la classificazione delle qualità degli oggetti che sono in grado di produrre suono, nonché delle diverse capacità di risonanza di superfici convesse o cave (419b 13-18):

³⁸ Movia 2001, 19-24 ben evidenzia la peculiarità dell'indagine che qui Aristotele compie sul duplice binario dell'empirismo e della speculazione.

ὡσπερ δ' εἶπομεν, οὐ τῶν τυχόντων πληγῆ ὁ ψόφος· οὐθένα γὰρ ποιεῖ ψόφον ἔρια ἂν πληγῆ, ἀλλὰ χαλκὸς καὶ ὄσα λεία καὶ κοῖλα· ὁ μὲν χαλκὸς ὅτι λείος, τὰ δὲ κοῖλα τῆ ἀνακλάσει πολλὰς ποιεῖ πληγὰς μετὰ τὴν πρώτην, ἀδυνατοῦντος ἐξελεθεῖν τοῦ κινηθέντος.

“come s'è detto il suono non è la percussione di due oggetti qualsiasi. Infatti la lana, se viene battuta, non emette alcun suono, ed invece il bronzo e i corpi lisci e cavi sì: il bronzo perché è liscio, mentre i corpi cavi, con la ripercussione, producono molti colpi dopo il primo giacché l'aria che è stata mossa non può uscire”. [trad. G. Movia]

Ancora ad un approccio empirico si devono le notazioni relative alla propagazione del suono nell'aria e nell'acqua (419b 18-22):

ἔτι ἀκούεται ἐν ἀέρι, καὶ ἐν ὕδατι, ἀλλ' ἦττον, οὐκ ἔστι δὲ ψόφου κύριος ὁ ἀήρ οὐδὲ τὸ ὕδωρ, ἀλλὰ δεῖ στερεῶν πληγὴν γενέσθαι πρὸς ἄλληλα καὶ πρὸς τὸν ἀέρα. τοῦτο δὲ γίνεται ὅταν ὑπομένη πληγεῖς ὁ ἀήρ καὶ μὴ διαχυθῆ. διὸ ἐὰν ταχέως καὶ σφοδρῶς πληγῆ, ψοφεῖ.

“inoltre il suono è udito nell'aria e anche (ma di meno) nell'acqua. Non è però l'aria, né l'acqua la causa principale del suono ma deve prodursi un urto di corpi solidi l'uno contro l'altro e contro l'aria. Questo avviene quando l'aria, dopo essere stata percossa, persiste e non si disperde. Se perciò la si colpisce velocemente e con forza risuona”.

[trad. G. Movia]

Seguono alcune riflessioni sull'eco: in questo ambito Aristotele, per spiegare la riflessione del suono, ricorre a comparazioni con la luce (419b 27-32).

In merito alla teoria della percezione grazie al vuoto, Aristotele si riallaccia ad un sapere apparentemente noto e consolidato (419b -37):

τὸ δὲ κενὸν ὀρθῶς λέγεται κύριον τοῦ ἀκούειν. δοκεῖ γὰρ εἶναι κενὸν ὁ ἀήρ, οὗτος δ' ἐστὶν ὁ ποιῶν ἀκούειν, ὅταν κινηθῆ συνεχῆς καὶ εἴς.

“giustamente si dice poi che il vuoto è la causa principale dell'udire. Si ritiene infatti che l'aria sia vuota e l'aria fa udire quando venga mossa in condizioni di continuità e unità”

[trad. G. Movia]

Ancora in continuità con la precedente tradizione presocratica le acquisizioni sui meccanismi di percezione del suono, sull'aria come mezzo di propagazione e sul funzionamento dell'organo preposto all'ascolto (420a 3-19)³⁹. Si affaccia, però, una diversa consapevolezza in termini di incorporeità di propagazione che, come si è notato, mancava ancora in Archita (420a 3-6):

ψοφητικὸν μὲν οὖν τὸ κινητικὸν ἐνὸς ἀέρος συνεχεῖα μέχρις ἀκοῆς. ἀκοῆ δὲ συμφυῆς <ἔστιν> ἀήρ· διὰ δὲ τὸ ἐν ἀέρι εἶναι, κινουμένου τοῦ ἔξω ὁ εἶσω κινεῖται. διόπερ οὐ πάντη τὸ ζῶον ἀκούει, οὐδὲ πάντη διέρχεται ὁ ἀήρ· οὐ γὰρ πάντη ἔχει ἀέρα

“sonoro è dunque il corpo capace di muovere una massa d'aria, che si estenda ininterrottamente fino all'organo dell'udito. A quest'organo è congenita dell'aria e, poiché esso si trova nell'aria esterna, quando si muove questa, si muove anche quella interna. Pertanto l'animale non ode con ogni parte del corpo né l'aria penetra in ogni parte, giacché la parte che deve essere messa in movimento e che deve ricevere il suono, non ha l'aria in ogni punto del corpo”.

[trad. G. Movia]

Non del tutto perspicua appaiono invece le osservazioni sulla distinzione tra suoni acuti e gravi, connessi, come in Archita, alla velocità e alla lentezza, ma in modo più oscuro (420a 26-30):

αἱ δὲ διαφοραὶ τῶν ψοφούντων ἐν τῷ κατ' ἐνέργειαν ψόφῳ δηλοῦνται· ὥσπερ γὰρ ἄνευ φωτὸς οὐχ ὁράται τὰ χρώματα, οὕτως οὐδ' ἄνευ ψόφου τὸ ὀξύ καὶ τὸ βαρὺ. ταῦτα δὲ λέγεται κατὰ μεταφορὰν ἀπὸ τῶν ἀπτῶν· τὸ μὲν γὰρ ὀξύ κινεῖ τὴν αἴσθησιν ἐν ὀλίγῳ χρόνῳ ἐπὶ πολὺ, τὸ δὲ βαρὺ ἐν πολλῷ ἐπ' ὀλίγον. οὐ δὴ ταχὺ τὸ ὀξύ, τὸ δὲ βαρὺ βραδύ, ἀλλὰ γίνεται τοῦ μὲν διὰ τὸ τάχος ἢ κίνησις τοιαύτη, τοῦ δὲ διὰ βραδυτῆτα.

“Quanto poi alle differenze tra i corpi sonori, esse si manifestano nel suono in atto. Come infatti senza la luce non si vedono i colori, così senza il suono non si distinguono l'acuto e il grave. Questi due termini sono assunti per metafora dagli oggetti del tatto, giacché l'acuto muove il senso molto in poco tempo, mentre il grave poco in molto tempo. Non è però che l'acuto si identifichi col veloce e il grave col lento, ma nel primo caso il

³⁹ Sul funzionamento dell'orecchio, sulla sua fisiologia e patologia, si vd. il recente Martini 2010.

movimento si effettua nel modo descritto a causa della velocità, nel secondo a causa della lentezza”.

[trad. G. Movia]

La trattazione proseguirà con le caratteristiche della voce, un tipo di suono connesso a ciò che è vivo (420b-421a).

Nel *De sensu*, certamente posteriore al *De anima*, all’udito è riservato uno spazio non ampio se paragonato alla vista, al gusto e all’olfatto. In realtà manca una specifica e analitica trattazione, per la quale si rimanda appunto al *De anima*⁴⁰, ma all’udito viene riconosciuto un interessante primato (437a 4-10):

αὐτῶν δὲ τούτων πρὸς μὲν τὰ ἀναγκαῖα κρείττων ἢ ὄψις καθ’ αὐτήν, πρὸς δὲ νοῦν κατὰ συμβεβηκὸς ἢ ἀκοή . . . ἢ δ’ ἀκοή τὰς τοῦ ψόφου διαφορὰς μόνον, ὀλίγοις δὲ καὶ τὰς τῆς φωνῆς:

“Di queste stesse facoltà la vista è la migliore in relazione alla **necessità** e anche in se stessa, mentre **per la mente e per ciò che è accidentale** lo è l’udito . . . l’udito distingue soltanto le **differenze dello ψόφος**, mentre in pochi anche quelle della **φωνή**”.

Se la vista detiene il primato nella categoria ontologica della *necessità*, che, come è noto, si colloca ad un gradino superiore nella teorizzazione aristotelica sulle categorie dell’essere, anche all’udito viene attribuito un primato, nella categoria (pur inferiore) dell’essere per *accidente*, e, soprattutto, possiede una priorità in relazione alla mente. L’udito colpisce la mente più di ogni altro senso, sembra dire Aristotele: una affermazione assolutamente in linea con le successive osservazioni di Plutarco (per cui vd. *infra*). Subito dopo si ravvisa un’altra importante asserzione sulle capacità di questo senso: è in grado di percepire e distinguere solo le differenze (ovvero le variazioni e le diverse qualità) nell’ambito dello ψόφος e limitatamente a pochi (casi? persone?) può cogliere le variazioni nella φωνή.

⁴⁰ 440b 27-28 [περὶ δὲ ψόφου καὶ φωνῆς εἴρηται πρότερον ἐν τοῖς περὶ ψυχῆς]: in realtà si tratta di un inciso che ha sollevato dubbi di autenticità, e che non a caso è espunto da Ross nella sua edizione (1955); vd. Pelosi 2006, 27 e relativa bibliografia.

A questo punto occorre riflettere brevemente sul lessico impiegato da Aristotele in riferimento a questi elementi acustici, anche in virtù dell'attenzione che lo Stagirita dedicò alle questioni linguistiche e lessicali⁴¹.

Appare evidente che qui ψόφος è l'iperonimo aristotelico per indicare il rumore: si è notato che invece Empedocle ed Archita ammettevano anche un impiego diverso e più generico di questo termine; anche nella prima occorrenza del *De anima* si era postulato un significato più vicino a quello di "suono"⁴². In questo *locus* la categoria acustica identificata da ψόφος si contrappone a quella indicata dal termine φωνή.

Sulla distinzione tra questi due termini possono risultare illuminanti alcuni passaggi dell'*Historia Animalium*. Nella sezione in cui Aristotele riflette sulle emissioni degli animali (535b), il filosofo si chiede se per essi si possa parlare di lingua o meno: la risposta è negativa per gli insetti e gran parte dei pesci.

Τὰ μὲν οὖν ἔντομα οὔτε φωνεῖ οὔτε διαλέγεται, ψοφεῖ δὲ τῷ ἔσω πνεύματι, οὐ τῷ θύραζε·
[...] Ἀλλὰ ταῦτα φωνεῖν μὲν οὐκ ὀρθῶς ἔχει φάναι, ψοφεῖν δέ.

“pertanto gli insetti non possiedono **né voce né linguaggio**, ma producono del **rumore** con l'aria al loro interno, non con quella al loro esterno [. . .] ma non è corretto dire che questi animali possiedono una **voce**, bensì che producono **rumore**”.

Come fa giustamente notare Cuzzolin (1999, 103) vengono qui distinte emissioni sonore articolate, proprie dell'uomo e degli esseri viventi che dotati di una fisiologia simile a quella umana, da rumori inarticolati prodotti dagli animai più piccoli e con una fisiologia meno complessa (535a):

Φωνὴ καὶ ψόφος ἕτερόν ἐστι, καὶ τρίτον διάλεκτος.

“**Voce e rumore** sono differenti, e la **lingua** è una terza cosa”

⁴¹ Su cui ancora fondamentale è il classico Belardi 1975.

⁴² Vd. Cuzzolin 1999, 103.

Questi i passi chiave per comprendere l'impiego di ψόφος e del corrispondente verbo denominativo per definire la produzione inarticolata che corrisponde al nostro rumore. Ad illuminare un più ampio significato di φωνή occorre il già menzionato *De anima* (420b):

οὐ γὰρ πᾶς ζῶου ψόφος φωνή, καθάπερ εἶπομεν—ἔστι γὰρ καὶ τῆ γλώττῃ ψοφεῖν καὶ ὡς οἱ βήττοντες—ἀλλὰ δεῖ ἔμψυχόν τε εἶναι τὸ τύπτον καὶ μετὰ φαντασίας τινός· σημαντικὸς γὰρ δὴ τις ψόφος ἐστὶν ἢ φωνή

“la **voce** è un **rumore** di essere animato . . . la voce è il rumore di un animale, ma non è emesso da una parte a caso. (...) “non ogni rumore di animale è voce, appunto come abbiamo detto (dato che è possibile produrre rumore anche con la lingua, per esempio come quelli che tossiscono), ma occorre che ciò che produce l’urto sia animato e dotato di una qualche rappresentazione: infatti un qualsiasi rumore che abbia significato è la voce”.

[Trad. P. Cuzzolin]⁴³

In questi ultimi *loci* si ravvisa una certa limitatezza nella traduzione di φωνή con “voce”, tanto che Cuzzolin 1999 (104) propone di rintracciare in questo sostantivo l’iperonimo (non altrimenti rinvenibile per il greco antico) di “suono”⁴⁴.

Se questa ipotesi coglie nel segno, la linea di demarcazione tra rumore e suono in questi casi risiederebbe in un dato conoscitivo⁴⁵: è *rumore* tutto ciò che non produce significato, mentre è *suono* quanto, giungendo alle orecchie umane, risulta dotato di significato. Estremamente interessante notare come in queste occorrenze antiche un’opposizione epistemologica fosse associata ad una distinzione in realtà del tutto fisica, come la scienza moderna consente di capire. Alla luce, tuttavia, della non univoca corrispondenza tra questi termini che è testimoniata da altri passi di cui si è detto *supra*, un’ulteriore approfondimento di natura lessicale sarebbe auspicabile.

Al di là dell’importanza nella riflessione su queste categorie acustiche, il *De sensu* fornisce anche spunti peculiari in passi in cui Aristotele ricorre al suono e alla musica per spiegare

⁴³ Si è scelta la traduzione molto calzante linguisticamente di Cuzzolin 1999, 104, che discorda parzialmente da altre: vd. Movia 2001 *ad loc.*

⁴⁴ Non interpreta in questo modo Ferrini, *Aristotele. Problemi*, Milano 2002, 532, ma poi rivaluta la questione in Ferrini 2008, 237.

⁴⁵ Vd. ancora Cuzzolin 1999, 124, che ha qui fornito lo spunto per alcune riflessioni in *Premessa*.

dinamiche riguardanti altri sensibili (come i colori), che, a ben vedere, fanno riferimento a nozioni comprensibili solo se inquadrare in una più generale cornice della teoria aristotelica sulla musica⁴⁶.

In definitiva, pertanto, all'interno dei trattati attribuibili con certezza ad Aristotele l'interesse per le dinamiche di produzione e propagazione del suono sono strettamente correlate alle teorizzazioni in merito alla percezione sensoriale.

Nella scuola peripatetica, l'acustica è un campo di ricerca che conosce nuovi sviluppi e desta un rinnovato interesse, che si estrinseca in particolare con due trattazioni conservate nel *corpus Aristotelicum*: i *Problemata* e il *De audibilibus*.

Nei primi, di un certo rilievo per le riflessioni sul suono è la sezione XI⁴⁷: incentrata più puntualmente sulla voce, include anche alcune osservazioni sulla percezione e la propagazione dei suoni, nonché sui fenomeni della risonanza e dell'eco.

Ancora una connessione tra rapidità oscillatoria e acutezza del suono, e in modo complementare tra lentezza e bassezza in 899a 12-14; 25-26; rapporto tra altezza e intensità del suono in 899a 29-31. Altri aspetti riguardano invece il modo in cui il suono si propaga e sia meno percepibile a causa della distanza o di ostacoli (901a 7-29; 901b 16-23; 904b 34-905a 4). Ancora la sezione XIX tratta temi connessi all'acustica musicale, uno dei territori che saranno oggetto della scienza armonica che conoscerà il vertice teorico nella trattatistica perduta di Aristosseno di Taranto, in parte confluita in Varrone (vd. *infra*).

Un ultimo sguardo agli sviluppi della ricerca acustica nel *De audibilibus*: anche in questo caso non si tratta di un'indagine astratta ma del tutto empirica basata sull'osservazione dei fenomeni fisici e delle cause materiali che li determinano⁴⁸. Il trattatello è tramandato da una lunga citazione in Porfirio (*in harm.* 66-77) a nome di Aristotele⁴⁹. In apertura si trova la questione relativa alla produzione e alla trasmissione del suono, (800a 1-23), che costituisce il fulcro tematico del lungo frammento. Centrali ancora il concetto di urto (*πληγή*) e l'intima connessione tra suono e movimento. Un altro elemento di continuità con il pensiero aristotelico è il riconoscimento dell'aria come mezzo attivo di propagazione del suono, che avviene mediante un movimento continuo di particelle di aria che si trasmettono il moto l'una con l'altra, la cosiddetta 'teoria vibratoria'. Sin dalla premessa

⁴⁶ Esempio l'indagine condotta per valorizzare questi elementi dalla Pelosi (2006).

⁴⁷ Vd. Ferrini 2002.

⁴⁸ Ferrini 2008, 173.

⁴⁹ Per alcune proposte su autori vd. Gottshalk e Ferrini 2008, 163-66.

appare inoltre significativa la distinzione tra suono che propagandosi si mantiene simile, cioè inalterato, e suono che si altera, distinzione collegata anche con l'opposizione tra suono scuro, smorzato e quasi soffocato sul nascere, e suono chiaro capace di propagarsi con nettezza, e con l'opposizione tra la forza e la debolezza dell'impatto. La seconda parte del trattatello, invece, si sofferma sulla voce, ricorrendo a diverse analogie con strumenti musicali (800a 32-801a 10). Nell'insieme, dunque, sebbene non si possa osservare una strutturazione del tutto coerente e non vi sia una teorizzazione che non si discosti dall'approccio empirico, va valorizzato il tentativo di approfondire e portare avanti uno dei campi di ricerca del maestro, che ha condotto in taluni casi ad elaborazioni originali⁵⁰.

Queste, dunque, le principali trattazioni che possano essere ricondotte all'interesse per il suono e per l'acustica dal VI fino al IV secolo a.C.: tracce di un approccio empirico, fondato sulla osservazione dei fenomeni e della fisiologia umana, che hanno condotto ad una conoscenza non trascurabile dei meccanismi di produzione, propagazione e percezione del suono. Proprio di un bagaglio empirico-teorico, dunque, i Greci avranno fatto tesoro anche nell'ambiente teatrale, funzionalizzando le proprie acquisizioni e sfruttando le proprie conoscenze nel campo dell'acustica, inserite nei meccanismi drammaturgici e nel gioco scenico.

Con un balzo cronologico non indifferente, vorrei però ricordare, a corollario del primato che Aristotele assegnava all'udito in relazione alla mente, quanto afferma Plutarco su questo senso (*Crass.* 23,9):

τῶν αἰσθητηρίων ἡ ἀκοὴ ταρακτικώτατόν ἐστι τῆς ψυχῆς καὶ τὰ περὶ ταύτην πάθη τάχιστα κινεῖ καὶ μάλιστα πάντων ἐξίστησι τὴν διάνοιαν.

“Dei sensi l'udito è quello che più sconvolge l'anima e che muove più velocemente le emozioni e solleva tra tutti il pensiero”

E ancora più precisamente, riguardo la capacità psicagogica del rumore secondo Teofrasto (*rect. aud.* 38a):

⁵⁰ Vd. Ferrini 2008, 174-193, che esamina la struttura, le argomentazioni e l'apporto in generale all'acustica antica.

ἀκουστικῆς αἰσθήσεως, ἣν ὁ Θεόφραστος παθητικωτάτην εἶναί φησι πασῶν. οὔτε γὰρ ὄρατὸν οὐδὲν οὔτε γευστὸν οὔθ' ἄπτὸν ἐκστάσεις ἐπιφέρει καὶ ταραχὰς καὶ ποίᾳς τηλικαύτας ἡλίκα καταλαμβάνουσι τὴν ψυχὴν κτύπων τινῶν καὶ πατάγων καὶ ἤχων τῆ ἀκοῇ προσπεσόντων

la percezione uditiva, che a detta di Teofrasto⁵¹ muove più di ogni altro le passioni, dato che non c'è niente che si veda, si gusti o si tocchi, che produca sconvolgimenti, turbamenti o sbigottimenti paragonabili a quelli che afferrano l'anima quando l'udito è investito da certi frastuoni, strepiti o rimbombi

Ha dunque ancora senso, in un regno di πάθη quale era – ed in effetti ancora è – il teatro, invocare la proverbiale immagine degli occhi come testimoni più fedeli delle orecchie?

⁵¹ Sull'acustica vd. ancora Porfirio (*in harm.* 61, 15 ss.).

2. Orizzonti critici attuali sulla dimensione sonora del mondo antico

La rilevanza della dimensione acustica, che si è sin qui fatta emergere in diversi modi, è stata ri-scoperta e valorizzata solo negli ultimi decenni dagli studiosi moderni. Una pluralità di lavori ha visto la luce, nuovi campi di indagine e nuovi sentieri di ricerca sono stati individuati e percorsi.

2.1. Antropologia sonora del mondo antico

L'antropologia del mondo antico è da diversi anni impegnata nella ricerca e nella valorizzazione delle significazioni culturali che l'elemento sonoro poteva assumere nelle civiltà di Grecia e Roma. Un punto di riferimento in questo senso è rappresentato dai lavori di Maurizio Bettini, che hanno rivelato la possibilità di rintracciare e valorizzare gli aspetti più semanticamente densi della fonosfera antica. La nozione di riferimento è quella, ormai nota, di "paesaggio sonoro", introdotta alla fine degli anni Settanta da Murray Schafer⁵², il quale ha così posto le basi per i fortunati *Soundscape Studies*⁵³, che occupano oggi un posto di primo piano tra le scienze demotnoantropologiche.

Uno degli studi di Bettini che è già caposaldo in questo campo è *Voci. Antropologia sonora del mondo antico* (Bettini 2008). Esso prende le mosse da considerazioni fondamentali sulla fonosfera antica, non tanto più silenziosa di quella moderna, quanto piuttosto dotata di un "diverso impasto...perché in essa figuravano suoni e rumori che nel nostro mondo, a motivo dei vari mutamenti di civiltà, sono ormai andati perduti" (Bettini 2008,4). Bettini porta esempi significativi in tal senso: lo *strepitus* delle *molae* (Enn. *scaen.* 273 Vahlen²), il cigolio dei carri, il triste risuonare della frusta ad ogni ora (Sen. *mor.* 122, 16), le sinistre sonorità delle officine dei fabbri (Luc. *sat.* 1165 Marx). In questo "collage sonoro", l'interesse principale dello studioso si appunta sulle voci degli animali che, essendo la fonosfera antica "meno ingombra", dovevano risultare più diffuse e anche estremamente più udibili (anche perché la presenza degli animali era maggiore rispetto ad oggi ed era molto più capillare, si potrebbe dire).

⁵² Murray Schafer 1977.

⁵³ Un terreno dell'antropologia che oggi sta prendendo piede anche in Italia: vd. e.g. il recente Magaudda-Santoro 2013; recentissima la nascita, gennaio 2018, della rivista *Etnografie sonore*.

Le “voci” degli animali avevano, nel complesso, un peso molto maggiore rispetto alla percezione attuale ed anche per questo motivo gli antichi diedero delle significazioni peculiari alla maggior parte di esse. I versi degli uccelli, ad esempio, erano investiti di importantissime valenze *in primis* ominose: essi risultavano a volte inintelligibili all’uomo comune ma, grazie all’intervento di indovini specialisti, erano in grado di fornire pronostici di natura atmosferica o dare auspici di diverso tipo. Alcune sonorità erano considerate di buon augurio, altre, viceversa, erano infauste. Sebbene la pratica divinatoria connessa agli uccelli non avesse in Grecia la centralità che poi conobbe a Roma, tuttavia la diffusione popolare di questa tipologia di pratiche è attestata anche dai noti versi di Aristofane, *Av.* 719 ss:

ὄρνιν τε νομίζετε πάνθ’ ὅσα περὶ μαντείας διακρίνει·
φήμη γ’ ὑμῖν ὄρνις ἐστί, πταρμόν τ’ ὄρνιθα καλεῖτε,
ξύμβολον ὄρνιν, φωνὴν ὄρνιν, θεράποντ’ ὄρνιν, ὄνον ὄρνιν.

“Tutto ciò che ha a che fare con la predizione del futuro voi lo chiamate «uccello»: è uccello la parola, lo starnuto, il segno, la voce (*ma qui la parola greca è φωνή*, che indica anche più genericamente il suono), un servo, un asino”⁵⁴.

Originariamente, nonché pervasivamente, questi fenomeni si rivelano legati alla religiosità popolare, al mondo ‘sommerso’ delle credenze e delle superstizioni.

Emblematiche, in questo senso, della particolare attenzione che gli antichi prestavano alle *voces* degli animali e della comune pratica di attribuire ad esse potere divinatorio o di presagio sono tutte le credenze che si annidavano, ad esempio, attorno al corvo e al suo verso⁵⁵. Eliano narra che l’uccello, mentre era al servizio di Apollo, ricevette dal dio l’ordine di andare ad attingere acqua, ma non lo eseguì per trascuratezza e Apollo lo punì condannandolo a non potersi dissetare (*Aelian. N.A.* 1, 47):

Φρύγεται διὰ τοῦ θέρους ὁ κόραξ τῷ δίψει κολαζόμενος, καὶ βοᾷ τὴν τιμωρίαν μαρτυρόμενος, ὡς φασι. καὶ τὴν αἰτίαν λέγουσιν ἐκείνην. ὁ Ἀπόλλων αὐτὸν θεράποντα

⁵⁴ Bettini 2008, 212.

⁵⁵ Bettini 2008, 151-153; 213.

ὄντα ὑδρευσόμενον ἀποπέμπει· ὁ δὲ ἐντυγχάνει ληΐφ βαθεῖ μὲν, ἔτι δὲ χλωρῷ, καὶ μένει ἔστ' ἂν αὖτον γένηται, τῶν πυρῶν παραχναῦσαι βουλόμενος, καὶ τοῦ προστάγματος ὀλιγώρησε. καὶ ὑπὲρ τούτων ἐν τῇ μάλιστα ἀχμηροτάτῃ ὥρα διψῶν δίκας ἐκτίνει. τοῦτο ἔοικε μύθῳ μὲν, εἰρήσθω δ' οὖν τῇ τοῦ θεοῦ αἰδοῖ.

“Per tutta la durata dell’estate il corvo è tormentato dalla sete, e col suo verso rivela, a quanto dicono, la punizione che gli era stata inflitta. Questa, a quel che si dice, ne sarebbe stata la causa. Quando era servo di Apollo il corvo fu mandato dal dio a prendere acqua. Giunse in un campo di spighe di grano, che erano già alte ma ancora verdi; allora si fermò in attesa che maturassero, perché voleva beccare un po’ di chicchi, e non si preoccupò più dell’incarico che aveva ricevuto. Per questo motivo nella stagione più arida dell’anno il corvo sconta la pena della sua trascuratezza”.

La credenza sulla ‘sete del corvo’ era diffusa ed è attestata in Grecia e a Roma, anche da altre fonti – mitografiche, tecniche e letterarie – che riportano diverse varianti e altri particolari di questo mito⁵⁶. La popolarità della vicenda mitica la cristallizzò persino in proverbio, impiegato per un compito difficile o per una circostanza sfortunata (Zen. 4, 56):

κόραξ ὑδρεύσει· παροιμία ἐπὶ τῶν δυσχερῶς τινῶν τυγχανόντων.

«“il corvo attingerà acqua”: proverbio per chi cade in difficoltà»⁵⁷.

Del verso dell’animale Eliano dice che “rivela, a quanto dicono, la punizione che gli era stata inflitta”: in che modo? L’associazione tra il verso del corvo e l’acqua, a cui è legata la sua punizione, è chiarita altrove dal poligrafo di Palestrina (*N.A.* 6,19): egli sostiene che il corvo, gracchiando, “cerca di imitare le gocce di pioggia” (βούλεται δὲ τῶν ὄμβρων μιμεῖσθαι τὰς σταγόνας ὁ κόραξ). Anche in questo caso è patente che si trattava di una credenza popolare legata alla sonorità dell’uccello, il cui verso veniva assimilato al crepitio delle gocce di pioggia (evidentemente prodotto in un paesaggio sonoro ben diverso da quelli contemporanei, si potrebbe aggiungere).

⁵⁶ *Erat. cat.* 41; *Hyg. astr.* 2,40; *Ov. Fast.* 2,243.

⁵⁷ Archiviato anche in *Hesych.* κ 3585; *Sud.* β 2067 Adler.

Davvero suggestivo il quadro di significazioni che ne scaturisce: “la fonosfera è percorsa da una voce aerea che è contemporaneamente segno (o meglio, icona sonora) di un fenomeno meteorologico che sta per verificarsi”. Questa sonorità veniva riprodotta fonosimbolicamente dagli antichi nel verbo che indicava l’emissione del corvo: κράζειν in greco e *crotare*, *crocitare* in latino, di palmare (comune) origine onomatopeica. Bettini 2008,153 rintraccia un’assonanza ancor più esplicita tra la pioggia e il verso del corvo in Plinio (*N.H.* 10, 32), che sostiene che questo animale a volte poteva *gluttire vocem* “singhiozzare”, ricorrendo ad un’espressione, *gluttire*, che anche nella sua forma fonica ricorda lo goccia di pioggia, *gutta*, con l’inserzione di una liquida: *g-l-utt*. Di conseguenza, si legge in Plinio, il gracchiare dei corvi era considerato di pessimo augurio.

Il caso del corvo e dell’articolato insieme di credenze e superstizioni che sono legate al suo verso e alla sua sonorità acquifera non può non far riflettere – ancora una volta – sulla sensibilità che gli antichi mostravano in ogni campo per i fenomeni acustici e sulla cultura dell’ascolto. Questa attenzione li portava ad assegnare ai fenomeni esterni all’uomo delle valenze ominose che pertengono all’immaginario popolare, non ritualizzato, ma molto sentito diastraticamente in maniera trasversale: associazioni e credenze che uno spettacolo religioso ma ‘popolare’, si passi il termine, come il teatro non poteva non sfruttare.

Queste e molte altre emissioni sonore naturali, riferite per lo più al mondo romano, vengono analizzate da Bettini 2008, che ne mette in luce l’interpretazione che le culture antiche ne hanno dato in base a propri parametri e modelli culturali di riferimento.

Altri esperimenti, sulla scia del sentiero tracciato dall’antropologia sonora, cercano di ricostruire la fonosfera di specifici siti, ancorando felicemente la prospettiva antropologica al dato archeologico.

La *Soundwalk* di Emiliano Battistini e Fabrizio Loffredo si colloca tra i più recenti ed interessanti esempi di questo tipo di indagine⁵⁸. L’obiettivo è quello di ricostruire la fonosfera e la semiosfera (l’insieme delle significazioni che essa condensa) di una certa comunità attraverso le testimonianze contenute nelle pieghe dei testi e dei documenti scritti che essa ci ha lasciato e interrogando gli oggetti che vi sono stati rinvenuti e dei quali è stata individuata la funzione. La formula che è stata scelta è quella della “passeggiata sonora”, una delle esperienze che in tempi recenti vengono più frequentemente proposte nell’ambito di diversi festival culturali, sinora con un prevalente scopo naturalistico. La felice iniziativa di Battistini e Loffredo è stata quella di proporre, a conclusione di alcune

⁵⁸ Esperimento descritto in Battistini-Loffredo 2016.

giornate di studio sul tema del paesaggio sonoro svoltesi ad Agropoli, una passeggiata sonora nel Parco Archeologico di Paestum: “l’intento era dunque quello di percorrere l’area degli scavi non tanto con l’occhio del visitatore, interessato a scoprire la storia e le sopravvivenze di quel meraviglioso sito, quanto con l’orecchio di un viaggiatore che volesse cogliere la fonosfera pestana fra passato e presente”⁵⁹. L’indagine, che ha preso le mosse da fonti storiche e letterarie e si è concretizzata con la disamina dei rinvenimenti archeologici di questa area, ha fatto emergere sonorità interessanti ed affascinanti. Innanzitutto le sonorità legate all’acqua: da quelle naturali del fiume Salso a quelle della *piscina publica* rinvenuta *in situ*, ove si svolgevano le *natationes* rituali. Le sonorità ieratiche ma anche cruente legate ai numerosi sacrifici che si svolgevano nell’*heroon* dedicato al fondatore della città, alle quali sono state efficacemente accostate le letture di brani evocativi di *auctores* come Seneca⁶⁰. Proseguendo poi con l’analisi di altre tipologie acustiche, come i rumori prodotti dal vasellame femminile, o quelli della palestra maschile, Battistini e Loffredo approdano alla definizione di una “fonosfera «ritualizzata», nella quale cioè ogni elemento è riconducibile ad un contesto che ne determina la funzione ... i suoni dell’antica Paestum sembrano appartenere ad un mondo più rigidamente del nostro suddiviso in ambiti fra loro distinti”. In altri termini una fonosfera più ‘ordinata’ di quella attuale, nella quale non si collocano solo quantitativamente e banalmente meno rumori/ suoni – come potrebbe intuitivamente sembrare – ma gli stimoli acustici risultano più chiari e riconoscibili. Ancora una volta una testimonianza che, per un sito antichissimo come quello pestano, sostanzialmente contemporaneo al periodo dell’apogeo ateniese, ha portato a riconoscere la profonda valenza culturale, religiosa e persino sociale del suono. Una valenza che, con ogni probabilità, anche lo spettacolo teatrale, inserito altresì in un contesto rituale, doveva rispettare.

2.2. Archeologia acustica

Accanto all’antropologia sonora, un altro filone di ricerca recentemente affermatosi è costituito dall’arqueoacustica.

Si tratta di una disciplina complementare all’archeologia di recente codificazione (le prime pubblicazioni risalgono ai primi anni duemila), che applica le metodologie dell’acustica a

⁵⁹ Battistini-Loffredo 2016,107.

⁶⁰ Uno su tutti: Sen. *Th.* 771 ss.

manufatti e a siti archeologici: una disciplina, dunque, che interseca archeologia, antropologia e scienza, sebbene sia ancora priva di un protocollo standard che un gruppo di ricerca internazionale, il Super Brain Research Group (SBRG), sta collaudando ed affermando. Si rivolge soprattutto a reperti architettonici e siti ricostruendone le proprietà acustiche per comprendere quale ruolo e quale peso l'udito potesse avere nei parametri per la costruzione di determinati spazi; vengono esaminate evidenze dal neolitico all'epoca romana, transitando, ovviamente, per la civiltà greca.

Sono due i principali campi di indagine dell'arqueoacustica: il primo riguarda lo studio del fenomeno della risonanza o del riverbero presente in antiche strutture costruite per uno scopo particolare, come edifici sacri di vario genere, anche ipogei, teatri, *odeia* o più in generale luoghi deputati alla diffusione della voce. Il secondo riguarda la ricerca di fenomeni naturali presenti negli antichi siti archeologici che hanno un effetto diretto sulla fisiologia del corpo umano e sull'attività cerebrale in particolare.

Interessante l'ipotesi che il gruppo di ricerca⁶¹ ha elaborato per le aree sacre: gli antichi erano consapevoli di alcuni fenomeni elettromagnetici o geodinamici (oggi rilevabili con le moderne tecnologie), che afferiscono a bande infrasoniche e ultrasoniche, frequenze percepibili dall'uomo connesse alla spiritualità, con un potente effetto sulla attività cerebrale.

La presenza di questi fenomeni, ampiamente registrati in diversi siti dal periodo Neolitico alla caduta dell'Impero Romano e non in siti seriori, fa pensare che in questa epoca pre-medievale ci fossero conoscenze acustiche poi perse nel periodo successivo, che hanno influenzato nella scelta dei luoghi per la costruzione degli edifici sacri.

Se davvero agli antichi si può riconoscere questo affinatissimo grado di conoscenza e questa sensibilità per gli aspetti acustici, è verosimile poi pensare che la *performance* teatrale fosse così sommaria e convenzionalmente stilizzata per ciò che concerne i rumori?

⁶¹ Il sito web del gruppo, che fa capo alla OTS Foundation for Neolithic studies è in costante aggiornamento e consente di accedere a molte delle numerose pubblicazioni: <http://www.sbresearchgroup.eu>. Tra le più recenti gli atti del convegno svoltosi nel 2017 in Portogallo: Eneix-Ragussa 2018.

2.3. Ricerche linguistiche e lessicali sulla dimensione sonora

La prima indagine complessiva di natura lessicale sul suono è quella di Maarit Kaimio illustrata in un volume che ha visto la luce alla fine degli anni Settanta⁶². Si tratta di una ricerca che si concentra, come rivela immediatamente il titolo del volume, sulla *caratterizzazione* dei suoni. Lo spettro di azione è un concetto estensivo del termine “suono”, preliminarmente chiarito: “By ‘sound’ I mean all kind of sounds from musical tones to noises: I have collected all the instances⁶³ where the auditory perception of instrumental music and song, human speech, shouting or wailing, sounds produced by animals and inanimate nature and objects is specially characterized with reference to the quality of the sound in question”⁶⁴. Si tratta, dunque di un ambito assai ampio, che va al di là di questo lavoro, ma nel quale rientrano anche le tipologie acustiche qui prese in esame. La classificazione delle qualità che emergono nei passi analizzati dalla Kaimio non viene effettuata in base a categorizzazioni moderne, ma sulla base del materiale antico. I parametri sono dunque sostanzialmente tre: “tonal attributes” (rumorosità, intonazione), “aesthetic qualities” (piacevolezza, non piacevolezza), “affective qualities” (tristezza, felicità paura)⁶⁵.

Come viene a più riprese ribadito, non vengono presi in esame i termini che indicano un certo suono (se non tangenzialmente e limitatamente ad alcuni passi in cui il vocabolo mostra una rilevanza peculiare dal punto di vista descrittivo del tipo di suono che indica), ma sono analizzati solo passi nei quali una qualche parola o espressione qualificante è accostata a un termine che denota un suono. Ne scaturisce, dunque, una disamina di natura per lo più letteraria, che tiene fortemente in considerazione il genere che ogni autore rappresenta, il periodo in cui scrive, la tradizione letteraria precedente che potrebbe averlo influenzato.

La trattazione procede, dunque, in ordine sostanzialmente cronologico, per generi e per autori: dopo un amplissimo capitolo dedicato all’epica e a Omero – in cui i dati sono

⁶² Kaimio 1977.

⁶³ Il termine è il 400 a.C., che la Kaimio (1977, 12) individua come limite estremo per un verso della ben nota rivoluzione musicale, per un altro dell’inizio della riflessione teorica di stampo tecnico e scientifico sulla musica, che avrebbe poi influenzato gli *auctores* nel lessico, ritenuto, fino a questo periodo, attinto dalla realtà quotidiana o dalla precedente tradizione letteraria.

⁶⁴ Kaimio 1977, 7-8.

⁶⁵ Kaimio 1977, 8-9.

presentati in modo più trasparente ed efficace, suddivisi nei parametri succitati e per aggettivo (corredato di frequenza) –, seguono *Inni* ed Esiodo; per la lirica vengono analizzati Archiloco, Saffo, Alceo, Anacreonte e, in un unico paragrafo, l'elegia; segue la lirica corale con Alcmane, Bacchilide e una più ampia trattazione riservata a Pindaro.

Anche alla tragedia è dedicata molta attenzione: ai tre grandi protagonisti del dramma attico vengono riservate accurate descrizioni che si concentrano principalmente sulla sonorità musicale e sul lamento. Vengono difatti preliminarmente analizzati di ciascun tragediografo gli impieghi degli aggettivi che registrano una maggior frequenza: ὄξύς, λιγύς, βαρύς, che comparivano in connessione con il lamento già nell'epica omerica. La trattazione prosegue con caratterizzazioni relative ai “tonal attributes” e si conclude con espressioni estetiche e affettive derivate dalla percezione di un certo suono.

Il capitolo seguente viene dedicato alla commedia, con Aristofane, e in seguito il *Nomos* e il Ditirambo. Per la prosa si analizzano Erodoto, Tuciddide e la letteratura tecnica. Un capitolo finale è dedicato alla disamina trasversale dell'evoluzione dell'impiego di aggettivi chiave (ὄξύς, λιγύς, βαρύς, ὄρθιος, composti in ὄψι-) e motivi ricorrenti.

Nelle conclusioni generali la Kaimio osserva come dall'analisi effettuata scaturisca l'impressione di un quadro di insieme privo di coerenza e organicità. La studiosa nota soprattutto uno stacco molto forte tra la poesia e la letteratura tecnica, così come tra poesia e linguaggio colloquiale da un lato e poesia e prosa dall'altro: il che porta immediatamente a confermare la distanza notevole tra lingua letteraria e parlato, un'acquisizione consolidata. Nella lingua colloquiale, la cui conoscenza ci è largamente preclusa, si suppone che uno stesso aggettivo/una stessa espressione venisse utilizzata in base a reali percezioni acustiche e non subisse i condizionamenti letterari della tradizione che influenzano invece in massima parte l'impiego di certi aggettivi in prosa e di altri in poesia. La Kaimio nota come in tragedia la rumorosità sia la qualità più enfatizzata: ciò accade nella descrizione di fenomeni naturali come tuoni, venti, tempeste, versi di animali e rumori di battaglia all'interno delle *rheseis* e nei contesti eroici come in epica e nelle parti narrative della lirica corale, con cui le *rheseis* tragiche sono intimamente connesse⁶⁶.

Le osservazioni della Kaimio saranno qui messe a frutto e puntualizzate nei commenti ai passi ed *infra* nella disamina complessiva sul lessico, ove si avrà modo di osservare che, per lo specifico argomento dei rumori di cui sulla scena si menziona o si suppone la percezione, lo scenario è parzialmente diverso: l'*unicum* dei *Sette a Tebe* eschilei si

⁶⁶ Kaimio 1977, 245-246.

inserisce nel solco della tradizione epica, mediante un massiccio utilizzo di *hapax* e sinonimi, crea un prodotto del tutto originale. Si osserverà inoltre la comparsa in Sofocle ed Euripide di moduli sonori con specifica funzione drammaturgica, che lessicalmente potranno, forse, rappresentare una evoluzione peculiare di motivi omerici. In definitiva il volume della Kaimio cosituisce uno strumento estremamente utile: tuttavia è opportuno rammentare costantemente la prospettiva eminentemente letteraria che lo orienta, da integrare – per il dramma – con complementari e necessarie riflessioni di ordine più strettamente drammaturgico.

Più puntualmente sul lessico del suono/rumore in greco si concentra un interessante lavoro di Pierluigi Cuzzolin, pubblicato nel 1999, e che è purtroppo ancora in attesa di una definitiva messa a punto⁶⁷. Obiettivo dell'indagine è la realizzazione di un lessico dei suoni/rumori nel greco antico⁶⁸, strutturato in base a criteri di analisi nuovi, il più possibile oggettivi. Si tratta di una ricerca (che interseca per molti aspetti anche il terreno dell'etno-linguistica) che prende le mosse da analoghi studi effettuati nel campo della definizione di un lessico del colore, il più studiato e attualmente indagato⁶⁹. I parametri individuati per il rumore/sonoro tentano di coniugare l'aspetto scientifico-oggettivo con il dato culturale alla base dell'elaborazione linguistica: per un verso “ancorare il dato oggettivo al *continuum* sonoro che abbia alle due estremità il suono da una parte e il rumore dall'altra”, per l'altro “capire come l'organizzazione interna del lessico del suono/rumore rispecchi la scala cognitiva eventualmente individuata e sia da quest'ultima motivata”⁷⁰.

La ricerca di una scala di definizione oggettiva di suoni e rumori è complicata dal fatto che non esistono, a differenza dei colori ad esempio, dei rumori prototipici di riferimento (per i suoni, osserva Cuzzolin, solo ad un livello tecnico e non di lingua parlata, si potrebbero invece indicare almeno delle scale e delle note di riferimento, sebbene siano state codificate in un periodo superiore rispetto a quello a cui l'indagine è circoscritta). Un ruolo fondamentale nella definizione del lessico del rumore/sonoro è svolto dalle tre

⁶⁷ Cuzzolin 1999.

⁶⁸ Con “greco antico” Cuzzolin intende tutte le testimonianze dai poemi omerici al IV sec. a.C.

⁶⁹ Ben nota è l'idea per cui gli stessi meccanismi cognitivi siano alla base dell'elaborazione linguistica per esprimere la percezione di tutti i sensi (punto di partenza di Cuzzolin 1999, 94). Il lavoro pionieristico di riferimento nel campo del lessico dei colori è ancora quello di Berlin-Kay 1969, ma si veda anche l'interessante prospettiva comparativa in Grossmann 1988 e soprattutto il recente Paterson 2004.

⁷⁰ Ancora Cuzzolin 1999, 94.

caratteristiche di natura psicofisica legate alla sua percezione: *altezza, intensità, timbro*. Accanto a questi parametri percettivi si può individuare anche l'imprescindibile dato della sorgente sonora.

Tutti questi elementi, nel loro insieme hanno influito nella scelta del lessico? Il linguista cerca di dare una risposta a questo quesito basilare e di stabilire se ci sia un rapporto 'naturale', per dirla in prospettiva cratilista, tra i i rumori/suoni e i termini che li definiscono (al di là delle più acclamate onomatopee, ovviamente). A tal scopo Cuzzolin colleziona una cospicua quantità di passi in cui gli antichi riflettono su suoni/rumori e soprattutto sulla loro nominazione, passi che gettano luce sulla profondità del pensiero filosofico al riguardo, in particolare di stampo platonico e aristotelico.

La terza e più cospicua parte del lavoro consiste in uno *specimen* di lessico di "sostantivi, tutti indicanti qualche tipo di rumore in greco antico"⁷¹, con un *focus* particolare sul significato originario e sull'ambito d'uso. Si tratta di un lavoro prezioso, che nasce da una giusta insoddisfazione per gli strumenti attualmente a disposizione e dalla constatazione che spesso i vocabolari definiscono in modo eccessivamente generico e con sinonimi più o meno appropriati questi termini. Ogni termine è approfondito anche nel suo verbo denominale, qualora esista.

Si è fatto tesoro di questa disamina accurata nei *Saggi di commento* e, in parte, nella sezione che in questo lavoro è stata dedicata al *Lessico*. Tuttavia, duole constatare che l'analisi di Cuzzolin risente della limitazione al IV secolo a.C., che esclude una mole di testi cospicua e strumentalmente indispensabile per una schedatura di questo tipo. Un limite che si è cercato di superare estendendo il termine delle testimonianze prese in considerazione al II d.C.; ciò ha condotto ad una classificazione più articolata degli stessi semantemi e a conclusioni sui singoli lemmi parzialmente discordanti.

Cariche di spunti e largamente condivisibili, in ogni caso, le ricche conclusioni generali che il linguista traccia nella sezione finale. Innanzitutto si rileva l'indeterminatezza di fondo della maggior parte dei termini che indicano suono/rumore, perché impiegati in una vastissima gamma di situazioni diverse: la possibilità di cogliere i connotati del rumore/suono descritto da questi termini è quindi relegata, per i moderni, ad una serrata disamina dei contesti d'uso. Si nota inoltre l'assenza in greco di un iperonimo per "suono", mentre per "rumore" viene indicato ψόφος utilizzato da Aristotele, la cui centralità nella riflessione su questi temi è stata *supra* evidenziata. Cuzzolin si sofferma inoltre sulla

⁷¹ Cuzzolin 1999, 107.

struttura fonologica e morfologica dei termini analizzati, giungendo ad una classificazione del lessico in “sostantivi primitivi” e “sostantivi derivati” per mezzo dei suffissi βο- e δο-, di origine incerta.

In tal modo si configurano due strati cronologici distinti, che sembrano differenziarsi anche semanticamente: mentre i sostantivi primitivi indicherebbero una tipologia di rumore (*e.g.* un ronzio, un tonfo) e conoscerebbero anche un uso connotativo e metaforico, i derivati verrebbero impiegati solo in modo specifico, in riferimento solo al particolare tipo di rumore che descrivono. Quest’ultima distinzione meriterebbe, forse, un ulteriore approfondimento per essere chiarita con maggiore efficacia⁷². Particolare importanza tra i parametri fisici di intensità, altezza e timbro viene riconosciuta proprio a quest’ultimo, che nelle fonti appare il tratto dominante. Per ciò che concerne i criteri legati alle significazioni culturali, Cuzzolin individua: il tipo di sorgente sonora (metallica, in movimento o statica, singola o multipla), il tipo di rumore (sordo o sonoro, continuo o momentaneo, con eco o senza, ondulatorio o costante) e, infine, il modo di produrre il rumore. La definizione di un’opposizione tra suono e rumore, in ultimo, costituisce un’acquisizione importante di cui si è già detto⁷³.

In conclusione, il lavoro sul lessico del suono/rumore di Cuzzolin, il solo sinora che si concentri specificamente sulla dimensione del rumore e non genericamente del suono, rappresenta uno strumento indispensabile ed imprescindibile per qualsiasi futura indagine in questo campo.

Torna con un più circoscritto contributo sul lessico del suono Andrew D. Barker⁷⁴, che si appunta principalmente sulla riflessione teorica antica (Aristotele, *de an.* 2, 8, 420 A 28-B 4; Archita *via* Porfirio, *harm.* 56, 21-57, 14 e Tolomeo, *harm.* 1, 3). Barker, sulla scia della Kaimio, nota lo scarso impiego di aggettivi per descrivere suoni, la cui caratterizzazione è più spesso demandata a nomi e verbi. Degli aggettivi, che –come già notava Cuzzolin – sono mutuati, in taluni casi, da contesti non acustici, si osserva inoltre un impiego per lo più metaforico.

⁷² Si veda l’esempio del semantema θορυβ- che Cuzzolin include tra i derivati ma che conosce un impiego traslato e connotativo.

⁷³ Vd. *supra* in *Premessa*.

⁷⁴ Barker 2002.

Dalla seconda metà del secolo scorso erano stati confezionati, invero, singoli studi sull'elemento acustico in Omero, che tuttavia sembrano aver subito una battuta di arresto negli ultimi decenni⁷⁵.

Per il teatro, infine, con una specifica marca linguistica, risalgono ai primi anni duemila indagini sul testo di Eschilo e di Sofocle che mirano a valorizzarne la componente acustica. Il progetto e il gruppo di ricerca che fanno capo ad Andrea Ercolani si sono dedicati alle figure di suono in Eschilo, e primi risultati sono stati già esposti in diverse sedi: a livello seminariale e in un contributo sui *Persiani*⁷⁶, che contiene la disamina dei meccanismi legati alle figure di suono in ben settantatré passi del dramma, da cui emerge con sufficiente chiarezza l'attenzione di Eschilo per questo aspetto.

A Sofocle, invece, è indirizzata l'indagine di Andrea Rodighiero, il quale conia l'efficace concetto di "gesto sonoro", che denota una spiccata sensibilità drammaturgica e il tentativo di cogliere le risonanze e l'immediatezza propria della λέξις ἀγωνιστική: "perché se le iterazioni foniche si presentano come oggetto privilegiato dell'analisi stilistica, in quanto figure di suono, esse sono anche oggetto – nel caso del teatro – di una normale fruizione acustica, nell'immediatezza dell'enunciato, che poteva essere caricata di una funzione non esclusivamente di stile"⁷⁷.

*

La disamina sin qui condotta non punta di certo ad esaurire la trattazione delle significazioni che i Greci assegnarono al rumore, ma intende offrire una molteplicità di stimoli e spunti di riflessione sulla pregnanza e sulla pervasività di questa dimensione, a molti e diversi livelli. Questo ampio bagaglio culturale sarà un *background* imprescindibile per affrontare l'analisi della funzionalità drammaturgica che il rumore certamente ebbe nel contesto della *performance* teatrale, in questa sede precipuamente quella tragica.

⁷⁵ Si veda la rassegna in Kaimio 1977, 10-11.

⁷⁶ Ercolani 2003; è di prossima uscita il lavoro sulle *Supplici*.

⁷⁷ Rodighiero 2000, 13.

3. Il rumore in teatro

3.1. *Status quaestionis* sull'ᾠκοή e presupposti metodologici

La mutilazione inferta, nel corso dei secoli, all'immensa produzione tragica (e più in generale drammatica) dell'Atene del V secolo a.C., consente – com'è ben noto – di avere una conoscenza estremamente ridotta della florida stagione teatrale di cui è protagonista la πόλις ateniese nel periodo del suo apogeo culturale. A questa forte limitazione quantitativa si aggiunge un grave svantaggio nella modalità di fruizione: i testi dei drammi vengono attualmente fruiti secondo modalità molto distanti da quelle per le quali erano stati concepiti. L'aspetto performativo innervava e condizionava fortemente quello testuale: nell'ambito della *performance* le due dimensioni più pregnanti per lo *spettatore* antico, ma per lo più irrimediabilmente sottratte al *lettore* moderno⁷⁸, sono quelle dell'ὄψις e dell'ᾠκοή.

Gli studiosi moderni, in particolar modo dalla metà del secolo scorso, hanno mutato l'approccio al testo dei drammi traditi integralmente, dando la giusta rilevanza al dato performativo e ai condizionamenti della scena. Attualmente ci si accosta ai testi teatrali con una sensibilità più marcata verso la *performance*, integrando costantemente questioni letterarie, ecdotiche e osservazioni tecnico-drammaturgiche, corredate da tentativi – a volte, bisogna ammetterlo, anche molto fantasiosi – di ricostruzione della messa in scena. Spesso, tuttavia, viene privilegiata la dimensione dell'ὄψις, probabilmente la più macroscopica per un fruitore moderno che ha perso *in toto* la *facies* originaria dell'esperienza performativa⁷⁹.

Gli studi sulla ricostruzione delle dinamiche di scena nel teatro antico sono numerosissimi e in continuo incremento. Osservazioni di impronta per lo più estetica sullo spettacolo antico accanto a notazioni in merito all'articolazione di talune scene o riferimenti a

⁷⁸ La diversa prospettiva di lettore moderno e spettatore antico si è affermata con decisione nello studio di Erp Taalman Kip 1990.

⁷⁹ Su questa dimensione distintiva dello spettacolo antico e sul suo valore che essa aveva nella costruzione aristotelica mi piace ricordare l'acceso dibattito che ha visto protagonisti Di Marco 1989 (a favore di una valenza positiva nella visione dello Stagirita) e Bonanno 1999, e ancora 2000, (che si schiera sul fronte opposto).

specifici aspetti tecnici, come l'impiego delle macchine di scena⁸⁰, compaiono sin dai primi lavori moderni sul teatro classico⁸¹, ma dalla metà del secolo scorso, con la pubblicazione nel 1953 del caposaldo di Pickard Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*⁸², la ricca stagione della ricerca sugli elementi più precipuamente performativi del dramma ha preso speditamente avvio, acquisendo una dignità del tutto nuova e un carattere sempre più scientifico e rigoroso. In modo via via più massiccio e sistematico dagli anni Sessanta⁸³ e Settanta del secolo scorso gli studi e i contributi di *staging* e ricostruzione dello *stagecraft* si sono moltiplicati, per raggiungere l'apice all'alba del nuovo millennio. L'elemento di discontinuità con la tradizione precedente consiste soprattutto nella nuova dignità scientifica che l'indagine sul "testo agito" è andata assumendo negli ultimi anni⁸⁴, con la nascita di un nuovo filone di studi complessivamente denominati *Performative Studies*, che hanno visto la luce in terreno anglosassone, ma stanno prendendo sempre più piede anche in Italia. Una sintetica – e necessariamente non esaustiva – rassegna dei principali volumi dedicati interamente a questa dimensione metterà in rilievo la continuità e la copiosità del materiale sin ora prodotto.

Innanzitutto imprescindibili i pionieristici contributi di Hourmouziades 1965 su Euripide, Taplin 1978 e il classico Taplin 1977 su Eschilo, il primo di tre importanti studi sullo *stagecraft* dei tre grandi tragici, seguito da Seale 1982 e Halleran 1985. Si concentra sulla pratica teatrale del dramma Walton 1980, che tenta ipotesi di ricostruzione anche per il teatro pre-eschileo. All'azione di scena in Eschilo anche Rosenmeyer, nella sua monografia del 1982, riserva ampio spazio⁸⁵. In Italia ad inaugurare gli studi sulla dimensione performativa furono Carlo Ferdinando Russo e Bruno Gentili negli anni Sessanta e Settanta⁸⁶. A partire da questo stesso periodo la dimensione dello spettacolo divenne centrale anche in numerosi convegni, di cui ci resta documentazione. Tra i primi: Dover

⁸⁰ Si vd. e.g. l'ampio capitolo che Murray, *Aeschylus* Oxford 1940 dedica alla tecnica drammatica (37-56).

⁸¹ Si tornerà brevemente su Wilamowitz e Nietzsche nel paragrafo successivo.

⁸² Poi pubblicato di nuovo postumo nel 1968 con la revisione di J. Gould e D. M. Lewis.

⁸³ In cui tappa fondamentale è la teorizzazione delle convenzioni sceniche con Arnott 1962, su cui si tornerà *infra*.

⁸⁴ Su questi aspetti vd. le riflessioni di Blasina 2003, 9-22 che mette in guardia contro i rischi di alcune possibili posizioni estreme, su cui si tornerà *infra*.

⁸⁵ Rosenmeyer 1982, 45-74.

⁸⁶ Si ricordino i celeberrimi Russo 1962 e Gentili 1977.

1967, in particolare il contributo di Raffaele Cantarella; De Finis 1989, soprattutto il prezioso intervento di Luigi Enrico Rossi (per cui vd. *infra*); Monaco 1989. In quest'ultimo si segnalano segnatamente i contributi sullo spazio e la messa in scena in Eschilo, ad opera di Vincenzo di Benedetto e in Sofocle a firma di Oliver Taplin (con una densità opposta al precedente). Il noto Rehm 1992 resta molto ancorato al concetto di convenzione e alla disamina dell'uso degli spazi, che svilupperà in un lavoro successivo, Rehm 2002.

Sul versante italiano ancora fondamentale Di Benedetto-Medda 1997, che si presenta come messa a punto complessiva delle numerose questioni performative legate alla dimensione visiva dello spettacolo. Uno dei primi lavori che raccoglie diversi contributi focalizzati sul punto di vista del pubblico è anche quello contemporaneo di Edmunds e Wallace 1997. Alla fine degli anni Novanta anche la tragedia rientra nel dilagante fenomeno dei *Companions*: in Easterling 1997 spicca il contributo della curatrice, precipuamente dedicato agli aspetti della *performance* che sono stati rilevati e studiati nei decenni precedenti. Un secondo *Companion* compare alla metà della prima decade degli anni Duemila, Gregory 2005, in cui si segnala un capitolo dedicato alla "Theatrical production" ad opera di John Davidson.

Ancora nei primi anni Duemila un'attenzione particolare al dato testuale nella ricostruzione del gioco scenico e una panoramica su tutti gli aspetti tecnici e drammaturgicamente rilevanti è in Di Marco 2000. Sul fronte iberico si impone García Novo-Rodríguez Alfageme 1998.

Coeve le prime pubblicazioni di David Wiles, dall'impronta divulgativa e snella: Wiles 1997 centrato sulle potenzialità e i limiti imposti dallo spazio scenico, e il più generale Wiles 2000; in Wiles 2007, lo studioso si sofferma sulle possibilità performative della maschera, basandosi su evidenze archeologiche e sulla comparazione con esperimenti moderni di realizzazione. Assieme a Christine Dymkowski lo studioso ha poi recentemente pubblicato un nuovo *Companion* sulla storia del teatro, in cui l'arioso capitolo dedicato al teatro classico è firmato da Erica Fisher-Lichte.

Molto interessante e innovativa la prospettiva di Dickin 2009, che si concentra sulla figura del messaggero e sulla sua funzione nella costruzione drammaturgica, mettendo in evidenza l'importanza delle notevoli abilità attoriali richieste ai *performers* e soffermandosi anche su alcune rappresentazioni vascolari di messaggeri. Hall-Harrop 2010 studiano la *performance* antica con lo strumento, sempre più diffuso, della comparazione con le moderne messe in scena.

Tra gli ultimi titoli Harrison-Liapis 2013 con diversi contributi centrati sulla dimensione dell'ᾠδὴ aristotelica e sugli oggetti di scena; Powers 2014, infine, fa una ricognizione sulle acquisizioni e i dibattiti aperti inerenti ai diversi aspetti chiave della *performance*: spazio, pubblico, coro, stile, costumi, oggetti di scena, gestualità, maschere.

Veniamo ora all'altro canale di fruizione dello spettacolo antico: l'ᾠκὴ.

L'*animazione acustica* della scena di V secolo ha recentemente attratto l'attenzione degli studiosi, in misura sempre maggiore. In particolare è stata oggetto di numerose ricerche la **musica**, un elemento *sine dubio* fondamentale in questa prospettiva.

Gli studi sulla musica nel teatro greco si sono arricchiti negli ultimi anni di una bibliografia critica poderosa. Solo nell'ultimo ventennio si contano cinque importanti raccolte di studi: Cassio-Musti-Rossi 2000, Pinault 2001, Murray-Wilson 2004, Hagel-Harrauer 2005, Volpe Cacciatore 2007. A queste vanno aggiunte una serie di monografie che toccano temi fondamentali come il lessico del suono e degli strumenti musicali in Grecia antica (Rocconi 2003), la funzione mimetica della musica in tragedia (Sifakis 2001), l'interazione fra attori e musicisti (Wilson 2002), l'orizzonte iconografico della musica e dei musicisti in rapporto al teatro (Castaldo 2000).

Accanto alla musica, sulla scorta delle testimonianze antiche, l'attenzione degli studiosi si è focalizzata anche sulla **potenza e sulle caratteristiche della voce dell'attore**. Questo ambito è inestricabilmente correlato a quello dello stile della recitazione e della dizione tragica; una questione complessa che ha suscitato un forte dibattito nel secolo scorso, sulla quale si tornerà *infra* parlando del binomio convenzionalità-naturalismo. Alcuni studiosi ipotizzano una dizione molto schematica e persino epico-straniante. Viceversa altri propendono per il realismo e per il mimetismo della recitazione. Negli ultimi anni, pur notando una parziale contaminazione tra recitazione rapsodica e teatrale, si è affermata la convinzione che, come molti altri elementi delle dinamiche sceniche (si pensi alle maschere, ai costumi, all'architettura) hanno subito un'evoluzione, anche lo stile della recitazione si sia evoluto da un misurato formalismo delle origini ad un più spiccato mimetismo verso la fine del V e particolarmente nel IV secolo. Questa ipotesi sembra inoltre essere corroborata da testimonianze antiche (Arist. *rhet.* 3, 1404b 18-22, Plut. *quaest. conv.* 7, 711c e Ar. *ran.* 823-29). Solo in un quadro simile può infine inserirsi il celeberrimo aneddoto riferito da Gellio nelle sue *Noctes Atticae* (6,5-7), in base al quale l'attore Polo, nell'interpretare il ruolo di Elettra che piangeva sulla fittizia urna cineraria

del fratello, si sarebbe avvalso della vera urna che conteneva le ceneri del figlioletto morto prematuramente⁸⁷.

Tra gli studi sulla voce dell'attore si possono segnalare il classico Bain 1977, Lanza 1985, Vetta 1993 e Rispoli 1996.

Interamente dedicata all'attore la ricca miscellanea di Easterling e Hall 2002, in cui sul dibattito dello stile si segnala il contributo di Green, che fa una ricognizione del materiale iconografico e vi riconosce diversi *patterns* di gestualità teatrale. Csapo 2010, infine, affronta diverse questioni storico-culturali e sociali sulla figura dell'attore e apre anche alla diffusione degli spettacoli al di fuori di Atene; rispetto alla questione dello stile della recitazione concorda sulla progressiva tendenza al realismo espressivo, sempre più decisa dalla metà del V sec. a.C., focalizzandosi sulle esigue fonti letterarie.

Ancora in campo acustico, un aspetto meno indagato, soprattutto in modo sistematico, risulta essere quello dei *rumori*: oltre alla musica e alla voce degli attori, *che cosa* sentivano nel corso dello spettacolo i θεαταί del teatro di Dioniso nel V sec. a.C.? Erano percepiti dei rumori? Se ne possono ipotizzare una funzione drammaturgica e un ruolo preciso nelle dinamiche di scena?

L'effettiva percezione della maggior parte dei suoni non verbali e dei rumori da parte del pubblico è generalmente vista con scetticismo dagli studiosi. Anche questa problematica investe, come si vede, il più generale problema della *convenzionalità* del teatro antico, e della sua propensione verso il *naturalismo* o lo *schematismo*, al quale si è già accennato parlando dello stile della recitazione e su cui si tornerà *infra*. La questione relativa al rumore nel teatro antico, come si è detto, non è stata sin qui *globalmente* indagata. Ad una rivalutazione complessiva dell'importanza del rumore nell'antica Grecia sono dedicati alcuni contributi di Francesco De Martino. Nel solco, spesso, di un suggestivo dialogo tra poetica futurista di primo Novecento (*L'arte dei rumori* di Luigi Russolo, in cui l'autore vantava la scoperta del rumore che giudicava un'acquisizione della modernità)⁸⁸ e Grecia antica, De Martino esplora diversi aspetti connessi alla capillare presenza del rumore nell'antica Grecia e soprattutto in teatro: la poetica del rumore così come emerge da vari

⁸⁷ Su questo dibattito si tornerà più diffusamente *infra* (§ 3.2).

⁸⁸ Russolo si spinge provocatoriamente ad asserire che “la vita antica fu tutta silenzio. Nel diciannovesimo secolo, coll'invenzione delle macchine, nacque il Rumore”.

autori⁸⁹, l'esistenza di strumentazioni di diversi tipi (anche parti del corpo) atte a riprodurre rumori⁹⁰, la compresenza di vista e udito nella costruzione drammatica del coro⁹¹. Gli studi di De Martino, ariosi e ricchi di spunti, ma sfortunatamente poco valorizzati, sono gli unici lavori che, sino ad oggi, siano stati prodotti sullo specifico argomento del 'rumore' in modo trasversale. De Martino è tra i pochi che non hanno dubbi sull'effettiva riproduzione del rumore in scena e sulla capacità del teatro antico di sperimentare diversi tipi di soluzioni in vista di una rappresentazione con ogni mezzo realistica: alla ricerca di qualsiasi traccia della presenza di 'intonarumori' nelle fonti antiche, lo studioso si spinge ad immaginare persino l'esistenza della figura del 'rumorista'⁹².

Contributi e osservazioni puntuali sulla riproduzione di specifici rumori, analizzati quasi esclusivamente come aspetto tecnico e legati alla questione dell'esistenza e dell'impiego del ben noto *bronteion*, sono apparsi per lo più in relazione a singoli drammi. Si pensi ai *Sette a Tebe* eschilei, ove il motivo acustico costituisce un aspetto macroscopico nell'intera struttura del dramma, oppure alle problematiche scene di tuoni/cataclismi finali nelle *Troiane*, nell'*Edipo a Colono*, nel *Prometeo*. A ben vedere, tuttavia, manca una indagine complessiva che leghi queste scene tra di loro e con tutte le altre sequenze nelle quali si può ipotizzare che venisse messo in campo un certo rumore; non è stato sin qui prodotto uno studio che, al di là degli aspetti squisitamente tecnici, esamini di questi rumori la funzionalità drammaturgica nelle dinamiche e nel gioco scenici, ne dia una lettura d'insieme e, solo allora, giunga più compiutamente a postularne una reale riproduzione. Questo è quanto si propone la mia ricerca, sfruttando non solo lo strumento metodologicamente più efficace per la ricostruzione della *mise en scène*, ovvero il testo stesso delle tragedie tradite, ma anche altre testimonianze letterarie e/o antiquarie e avendo come punto di riferimento il paradigma comunicativo di stampo semiotico.

L'abitudine a ricavare e dedurre informazioni sulla messa in scena originaria a partire dal testo stesso dei drammi è una pratica che anche la filologia antica ci ha testimoniato⁹³ e

⁸⁹ De Martino 2014.

⁹⁰ De Martino 2015.

⁹¹ De Martino 2017.

⁹² De Martino 2015, 97-98.

⁹³ Si pensi alle molte osservazioni scoliastiche: stimolanti gli esempi proposti dalla Perrone (2011). Diverse anche le trattazioni antiche su alcuni aspetti drammaturgici raccolte da Bagordo 1998: tra queste figurano, ad esempio, due trattati *περὶ σκηνῆς* attribuiti ad Agatarco (su cui si tornerà *infra*) e Amaranto.

tuttora il testo è lo strumento principe per qualsiasi ricostruzione della *performance* originaria che intenda ancorarsi al dato certo nell'ipotizzare una determinata prassi drammaturgica⁹⁴. Il testo, così come ci è stato tramandato, pur con tutte le ben note e intricate vicende di trasmissione, resta in ogni caso l'evidenza più salda e la testimonianza più affidabile perché coeva, salvo interpolazioni⁹⁵, alla genesi stessa del dramma. Le tracce e gli indizi reperibili nei testi devono pertanto incontrovertibilmente riflettere quanto avvenne nel momento in cui questi drammi furono portati in scena per la prima volta nel teatro di Dioniso⁹⁶. La consapevolezza, d'altra parte, dell'esistenza di una parte di spettacolo che non trova riscontro nelle battute dei personaggi⁹⁷ deve essere controbilanciata e compensata dalla certezza che ogni azione davvero rilevante ed essenziale ai fini della messa in scena, ogni azione sulla quale il pubblico era chiamato a focalizzare la propria attenzione, trovi un puntuale riscontro testuale⁹⁸.

⁹⁴ Mette bene in luce la scarsa attendibilità delle informazioni e dell'aneddotica sulla messa in scena antica la Lefkowitz 1979 (=1981) che mantiene un atteggiamento di assoluto scetticismo su tutto ciò che non si possa ricavare dal testo stesso.

⁹⁵ Il ben noto fenomeno è stato studiato a più riprese. Imprescindibile il classico Page 1934, aggiornato da Hamilton 1974 e ancora da Garzya 1981.

⁹⁶ L'importanza del testo come chiave di lettura dell'azione scenica è già riconosciuta da Wilamowitz e Haupt. Lo studio del testo tragico come un vero e proprio copione di scena viene teorizzato anche in Italia sul finire degli anni Sessanta; tra i primi ad approcciarsi al testo in questo senso ancora Carlo Ferdinando Russo e Giusto Monaco (si ricordino le prime elaborazioni in Monaco 1967). La canonizzazione di questo principio conoscerà poi un momento decisivo con Taplin 1977, 28: "the words, if we know how to use them, give the significant action . . . there was no significant action other than that indicated by the words".

Può essere utile altresì ricordare che veri e propri copioni teatrali sono stati conservati in papiri di età ellenistica e imperiale; si tratta di testimonianze preziose per ricostruire la drammaturgia di questo periodo, recentemente oggetto di uno studio sistematico di natura tecnica e classificatoria da parte di Tatiana Gammacurta (2006).

⁹⁷ Vd. le cautele espresse da Blasina 2003, 9-19, che tiene a ribadire la distinzione tra le categorie semiotiche di "testo spettacolare/agito/performativo" e "testo drammatico/scritto", che possono non coincidere, e fornisce vari esempi in Eschilo di "spettacolo senza testo"; ancora Mastromarco-Totaro 2008, 40-41 portano alcuni esempi dell'impossibilità di ricostruire nel dettaglio tutti i movimenti degli attori.

⁹⁸ Come ribadisce a più riprese Taplin 1977, 30-31: "The negative argument – that there was *not* significant action which is *not* reflected in the words – may seem only reasonable. The positive

In quest'ottica, anche per l'indagine sui rumori tragici elemento primario ed imprescindibile appare lo scandaglio testuale, effettuato sui drammi di Eschilo, Sofocle ed Euripide, che consente di individuare i *loci* nei quali la percezione di un 'rumore di natura non verbale' sia esplicitamente dichiarata o sia in qualche modo desumibile. In vista di una ricerca che focalizzi *in toto* i rumori che animavano la scena, è necessario, difatti, interrogare il testo su due livelli diversi.

Lo spoglio porta ad individuare due tipologie di passi: *loci* nei quali ricorre un verbo di percezione acustica accompagnato da un riferimento diretto ad un suono che il personaggio sostiene di avvertire e sequenze che invece descrivono scene particolarmente rumorose. Nel primo caso c'è un riferimento esplicito alla percezione di un determinato rumore: questa menzione è registrata in modo chiaro ed inglobata nelle battute dei personaggi, alla stregua di una vera e propria *didascalia scenica*, su cui tornerò *infra*.

Dal momento che, come si vedrà nella classificazione approntata, questa prima tipologia contempla spesso rumori provenienti dallo spazio extrascenico (o più limitatamente retroscenico) da un punto di vista tecnico è lecito domandarsi *se e in che modo* i rumori menzionati fossero riproducibili ed effettivamente riprodotti, come si è accennato *supra*. Su questo aspetto e sulla possibile esistenza di *patterns* drammaturgici ricorrenti sarà volta l'indagine. Nella seconda tipologia di passi, occorre viceversa fare uno sforzo euristico maggiore: rintracciare scene che dovevano necessariamente configurarsi, nel loro complesso, come 'rumorose', per ipotizzarne una strumentalità drammaturgica o la ricerca di un effetto di qualche sorta sul pubblico.

Il dato testuale, dunque, come viene oggi concordemente riconosciuto, fornisce una guida insostituibile per tutti i tentativi di ricostruzione dello spettacolo, in quanto serbatoio di informazioni per il pubblico e di istruzioni per attori e personale di scena, che lo rendono in gran parte "registicamente autosufficiente", per usare una felice espressione di Andrea Ercolani⁹⁹.

La scelta di valorizzare una dimensione come quella del rumore si inserisce in un paradigma scientifico che fa capo alla semiotica: una disciplina che solo a partire dagli anni Ottanta è stata applicata all'ambito teatrale. Essa interpreta il teatro come un "sistema

corollary – that the action indicated in the words was translated into visible stage action – may seem more controversial". E ancora: "If actions are to be significant, which means they must be given concentrated attention, then time and words must be spent on them".

⁹⁹ Ercolani 2000, 16.

di segni”, per dirla con il titolo di un noto caposaldo della semiotica del testo e della *performance*, ad opera di Elaine Aston e George Savona¹⁰⁰. Dagli stimoli forniti da questo approccio nasce così l’interesse di far emergere e valorizzare le possibilità e le potenzialità dello spettacolo teatrale, pensando e ri-pensando tutti i canali di comunicazione che esso era in grado di sfruttare. Illuminanti in questo senso le parole di Marcello Pagnini, uno tra i promotori dell’estensione del metodo di indagine semiotico al teatro classico: “Chi legge un testo drammatico con l’intendimento di realizzarlo come testo scenico interpreta, sì, la scrittura più o meno come fa un critico letterario per quanto riguarda il processo euristico ed esegetico, ma tiene principalmente d’occhio le possibilità della produzione di un altro testo, estremamente composito (parole articolate, paralinguisticamente connotate, gesti e mimica, vestiari, illusioni sceniche di spazi e di suppellettili, *rumori*, [evidenziato mio] suoni, luci, colori, ecc.), ove le virtù del testo, letterariamente inteso . . . vengono necessariamente alterate, talvolta offuscate o anche rese impercettibili, dal loro inserirsi come componenti in un insieme ove la parola è soltanto un livello tra i molti”¹⁰¹. La capacità di leggere, attraverso e *oltre* il testo scritto un “testo integrato”, come lo ha definito Keir Elam¹⁰², che il pubblico interpretava in base al proprio codice culturale di riferimento è alla base dell’approccio semiotico che viene ormai generalmente adottato.

A volte gli studiosi di teatro antico sembrano non ricordare che anche nello spettacolo che andava in scena nell’Atene di V sec. la parola era solo un “livello tra i molti”, elemento su cui incoraggiano a riflettere alcune notizie provenienti dalle fonti antiche: si pensi alla sonora sconfitta impartita all’*Edipo re* di Sofocle, la *καλλίστη τραγωδία* per eccellenza, da parte di un illustre sconosciuto¹⁰³. Nel modello base di comunicazione teatrale elaborato da Elam¹⁰⁴ si osserva che il rumore (*noise*) viene inserito solo come elemento di disturbo marginale nella trasmissione del messaggio. Il mio obiettivo è invece quello di recuperare questo elemento, in base alle indicazioni che il testo dei drammi ci fornisce, e riconoscere ad esso dignità di meccanismo drammaturgico all’interno di una drammaturgia come quella antica che, tra i non molti mezzi a propria disposizione, poteva sfruttare le

¹⁰⁰ Aston-Savona 1991, ma vedi già De Marinis 1982.

¹⁰¹ Pagnini 1983.

¹⁰² L’altro storico caposaldo della semiotica teatrale: Elam 1980, 33.

¹⁰³ Tal Filocle: Aristid. *Or.* 46,256,11 (2,334 Dind.) = *TrGrFr* T40 R.

¹⁰⁴ Elam 1980, 32.

potenzialità dell'udito per creare effetti di *suspence*, *pathos* o φόβος su un pubblico particolarmente sensibile al dato acustico, come è emerso nel capitolo precedente.

3.2. Riproduzione e riproducibilità: realismo e convenzione sulla scena antica

All'interno della parabola ascendente dei *performative studies* così come si è tratteggiata *supra*, si intende ora seguire un percorso più circoscritto: quello del dibattito sulla natura convenzionale o illusionistica del teatro antico, cui si è già accennato a più riprese. Una *querelle* che ha visto schierarsi i principali esponenti degli studi sulla performatività del dramma attico: si tratta di una questione di fondo essenziale per gettare luce su alcuni aspetti della dimensione dei rumori, che sembra oggi – dopo un percorso abbastanza tortuoso – sempre più risolta in favore di una cornice e di una prassi sostanzialmente realistiche anche in tragedia.

“Io credo che chi di noi fosse improvvisamente trasportato nel mezzo d'una qualche celebrazione ateniese, avrebbe senz'altro l'impressione d'uno spettacolo del tutto straniero e barbaro. E questo per molte ragioni. Nella più splendente luce del sole, senza nessun misterioso effetto della sera e delle lampade, gli si aprirebbe davanti un vasto spazio aperto stracolmo di gente: gli sguardi di tutti rivolti a uomini mascherati che si muovono misteriosamente giù in basso e a un paio di fantocci di grandezza sovrumana, i quali sopra uno stretto e lungo palcoscenico camminano lentissimamente avanti e indietro”¹⁰⁵.

Così tuonava Friedrich Wilhelm Nietzsche nel corso di una conferenza tenuta a Basilea il 18 gennaio 1870, il cui testo fu pubblicato postumo e godette di grande fortuna. La grandezza inarrivabile degli antichi che Nietzsche andava scoprendo nel suo “vagabondare nei campi della filologia” e che avrebbe di lì a poco teorizzato, emergeva così in tutta la sua irruenza e acquisiva tanta più forza quanto più massiccia e inarrivabile poteva apparire la loro distanza dai moderni: l'arcano equilibrio della Grecia classica, tra dicotomie insondabili e opposizioni manichee avrebbe preso più concretamente forma due anni dopo con la pubblicazione della *Nascita della tragedia*, ma se ne leggono qui in filigrana le prime elaborazioni.

Questi i prodromi di un lunghissimo filone di studi sul dramma antico che ne ha valorizzato l'alterità rispetto alla sensibilità moderna e ha preferito focalizzarsi sugli aspetti

¹⁰⁵ Trad. Givone 1991, 33-34.

di discontinuità nella prassi drammaturgica rispetto al presente piuttosto che valorizzarne le eventuali continuità. Nacque così, progressivamente, il noto concetto di “convenzione scenica”: l’espressione, sempre più spesso applicata al teatro classico, che indica il tacito patto, di natura appunto convenzionale, tra tragediografo e pubblico, in virtù del quale quest’ultimo riusciva ad accettare e a ritenere verosimili degli elementi della *performance* che erano in certa misura – maggiore o minore – anti-realistici e anti-naturalistici. In altri termini, un’espressione che indica lo scarso grado di illusionismo e realismo del teatro antico.

Lo scorso secolo è stato interamente percorso da studi che hanno messo in rilievo questo aspetto e hanno puntato sullo scarto di realismo della scena attica: lo studio del testo in prospettiva performativa ha portato ad individuare in esso elementi investiti di un peculiare valore tecnico nelle dinamiche di scena, elementi da ascrivere *in toto* alla dimensione convenzionale. Tuttavia questa tendenza si è spinta, in taluni casi, verso una pericolosa deriva: talvolta si sono sovra-interpretati in chiave convenzionale elementi che, viceversa, si prestano a una lettura più immediata e non tecnica, come a tornare all’immagine nietzschiana dello spettacolo “straniero e barbaro”. A ben vedere Nietzsche segna una sorta di spartiacque tra la generazione di studi di matrice positivista di Wilamowitz e Müller, il quale ancora nel 1886 proclamava: “It is indubitable that the Greeks strove for illusion, and tried to achieve this through scenic resources”¹⁰⁶ e la generazione successiva, che nega il realismo e l’illusione e cerca di teorizzare nuovi meccanismi del tragico.

Thomas Dwight Goodell nel 1920 sembra proprio prendere le mosse dall’etichetta nietzschiana quando, nell’ampio capitolo del suo studio sulla tragedia ateniese dedicato appunto alle *Conventions of Attic Tragedy*¹⁰⁷, esordisce affermando programmaticamente: “Before examining the special conventions of the Athenian type of tragedy we must consider for a moment how the Athenian conception of tragedy differs from ours”¹⁰⁸. Le prime pagine di questa sezione sono difatti mirate a decantare alcune divergenze tra il senso del tragico che Goodell crede di individuare nel dramma attico e quello che caratterizzava, viceversa, la tragedia elisabettiana; fortunatamente, a dispetto delle divergenze, Goodell valuta che, tutto sommato, le analogie sembrano ben più numerose, tanto, almeno, da giustificare l’impiego del termine “tragedia” per entrambe le forme

¹⁰⁶ Müller 1886, 110.

¹⁰⁷ Goodell 1920, 74-95.

¹⁰⁸ Goodell 1920, 74.

artistiche¹⁰⁹: una conclusione certo poco confortante. Successivamente lo studioso passa ad elencare una serie di “pure conventions” della tragedia attica, che presuppongono una definizione molto ampia del termine “convenzione”, e in parte oggi rientrano nel concetto più vasto di “prassi drammaturgica”. Si parla, ad esempio, dell’uso dei versi, di danza e canto come parti integranti dello spettacolo, della presenza del coro, che Goodell percepisce come “quite artificial” perché parlante all’unisono, della ambientazione che sembra abbastanza ripetitiva e rigida, perché spesso al di fuori di una porta, sensibilmente in contrasto con l’ambiente generale, *en plein air*, della difficoltà nei cambi di scena come quello delle *Eumenidi* che, a giudizio di Goodell di fatto, non sarebbe stato necessario¹¹⁰. Lo studioso riconosce in generale ai drammi antichi una certa *libertà* di trattare *convenzionalmente* lo spazio¹¹¹: una formulazione che sembra quasi contraddire se stessa. Ultima più che bizzarra “convenzione” individuata da Goodell è l’assenza di sipario: a mo’ di sipario veniva impiegato il canto corale, utile a coprire tempi narrativi molto lunghi ma decisivi per far avanzare l’azione. Guardando ad una delle prime formulazioni del concetto di convenzione scenica, dunque, appaiono evidenti i progressi della critica nella valorizzazione della complessità del gioco scenico e del realismo mimetico del teatro antico: Goodell, difatti, include nel novero della convenzione anche elementi della *performance* che – come si è accennato – sono stati più adeguatamente inquadrati come aspetti della prassi drammaturgica e ne sono stati individuati meccanismi compensativi che possono aiutare a rivalutarne l’impatto sugli spettatori in termini più naturalistici di quello che può apparire ad un primo approccio.

Tra i momenti apicali dell’*iter* di canonizzazione del concetto di “convenzione scenica” si trova il celebre volume di Peter Arnott, *Greek scenic conventions in the fifth century B.C.*, che vede la luce nel 1962. Dopo aver elencato tutti gli aspetti della prassi drammaturgica, che sono rubricati ancora come “conventions”, Arnott propone una sintesi finale delle caratteristiche della *performance* del V sec. a.C. concludendo che “the theatre is never

¹⁰⁹ Goodell 1920, 76: “Yet in spite of significant differences, the likeness goes deeper and justifies the common term”.

¹¹⁰ Goodell 1920, 86: “I conceive the Jury and Athena in the drama to have been seated between Orestes and the image and the nearly temple, in such way that Orestes without moving . . . is conveniently placed for the trial, and the spectators fill the space at the sides without obscuring the chorus . . . I think there was no change of scene imagined for the trial”.

¹¹¹ Goodell 1920, 87 al termine dell’illustrazione delle dinamiche di scena delle *Coefore* conclude: “This is an illustration of the freedom with which space is treated conventionally”.

still”, “il teatro non è mai fermo”. Una visione molto più aperta e polifonica del dramma antico, animata fucina di innovazione e sperimentazione: “employing so many arts, it is itself the more liable to change, and is constantly subjected to new inventions and ideas”¹¹². La libertà del teatro antico e la sua propensione ad assecondare e ad appagare la naturale sensibilità del pubblico, sperimentando sempre nuove soluzioni, viene anzi messa in risalto rispetto ad una tendenza commerciale e ‘mediatica’ del teatro moderno: “the theatre-going public is not sympathetic to experiment”, sintetizza Arnott¹¹³. Una scena plastica, dunque, animata e aperta al mondo esterno, non rigidamente regolata da astruse e “straniere” abitudini sceniche, come appariva in Goodell. Pur riconoscendo, dunque, alla scena ateniese in generale una maggiore elasticità e un più elevato grado di mimetismo, Arnott individua alcune specificità nell’utilizzo dello spettacolo da parte dei tre tragici, ed una parabola ascendente di realismo. Ad Eschilo viene associato un particolare uso della spettacolarità e degli effetti di scena, finalizzato a suscitare φόβος (sulla scia della drammaturgia eschilea descritta anche dal βίος antico¹¹⁴) sfruttando soprattutto la magniloquenza e la solennità della scena: un coro inizialmente molto numeroso e un elaborato cerimoniale con scene di massa dal grande impatto visivo (che successivamente saranno definite dei veri e propri *tableaux vivants*)¹¹⁵, sono alla base della tecnica drammatica eschilea. Arnott ritiene che il coro fosse il fulcro della rappresentazione, il *trait d’union* con la sfera religiosa e il maggior responsabile dell’“emotional appeal” della tragedia di Eschilo. Per Sofocle si osserva una grande difficoltà a desumere elementi funzionali alla ricostruzione di eventuali effetti di scena dal testo: “of all the dramatists he is the least informative about stage conditions” conclude Arnott¹¹⁶. In generale, tuttavia, si ravvisa una minore propensione alla costruzione di scene solenni e popolate come Eschilo, la tendenza alla limitazione delle *personae mutae*, ad un ridotto numero di *loci* per i quali si possa supporre l’impiego di macchine. Sebbene, pertanto, la tendenza alla spettacolarità sia considerata piuttosto contenuta, non così è, viceversa, per il realismo, il cui vertice viene individuato nella scena del suicidio di Aiace. Appare dunque evidente che Arnott

¹¹² Arnott 1962, 107.

¹¹³ Ancora Arnott 1962, 107.

¹¹⁴ Sulla drammaturgia eschilea descritta dal βίος antico e in particolare sui concetti di ἔκκληξις e ἀπάτη vd. Pace 2010.

¹¹⁵ Vd. Taplin 1977.

¹¹⁶ Arnott 1962, 113.

analizzi la spettacolarità in teatro anche come aspetto autonomo e distinto da un suo effetto realistico, quantunque di fatto vadano spesso di pari passo. Spettacolarità è anche intesa come sinonimo di teatralità ed è funzionale ad sorprendere il pubblico, non solo a dare un'impressione di realtà. Euripide, da questa prospettiva, appare il più incline alla spettacolarità: scene animate, ricche di comparse, processioni di vario tipo, carri, macchine, sono la traduzione visiva di una drammaturgia in cui il personaggio non è più caratterizzato da eroico isolamento neanche nella vicenda drammatica. Euripide sembra dunque preferire, a giudizio di Arnott, la costruzione della scena a quella del singolo personaggio, esplorandone le potenzialità. Lucidissima e sempre sostenuta da puntuali riferimenti ai drammi è l'analisi dello studioso, che suona poco accorta, forse, solo nell'estendere a tutto il teatro del tardo V sec. la tendenza ad una nuova forma di realismo solo in virtù dei caratteri della drammaturgia euripidea¹¹⁷. Interessante quanto viene messo in luce a proposito della σκηνή: una nuova consapevolezza nell'integrazione di questo elemento nel gioco scenico che si estrinseca anche, come si vedrà *infra*, attraverso l'impiego di moduli drammaturgici che implicano il ricorso a rumori. Inoltre, nuovi mezzi per compensare l'inevitabile impatto antinaturalistico delle scene notturne sono individuati nell'utilizzo di torce e lampade come sussidi in tal senso.

In linea generale, dunque, Arnott nel 1962 individua una parabola ascendente da Eschilo ad Euripide in termini di realismo e di illusionismo, arrivando a leggere un intento e un approccio realistico maggiori nella seconda parte del V secolo anche in virtù dell'influenza della contemporanea scena comica e di una parallela e analoga svolta naturalista comune anche alle arti figurative.

Una delle *vexatae quaestiones* che rientrano in questo ambito riguarda il grado di convenzionalità della dizione antica e la maggiore o minore staticità della recitazione¹¹⁸: gli attori eseguivano concretamente i gesti descritti nel testo oppure le parole sostituivano *in toto* le azioni menzionate? Il quesito appare del tutto simile a quello che si pone per la quasi totalità dei rumori tragici, che, come si vedrà, sono riproducibili con mezzi assolutamente ordinari e con elementi propri della scena oppure semplicemente prodotti dalla corporeità dell'attore¹¹⁹.

¹¹⁷ Arnott 1962, 117: "In many small but significant ways the late fifth-century theatre was groping towards a new realism".

¹¹⁸ Vd. per la questione in generale la panoramica dei gesti tragici che fa già Capone 1935.

¹¹⁹ È il caso del κοπετός nelle numerose scene di lamento, di cui si dirà più oltre.

Appare dunque opportuno soffermarsi sulla gestualità, in merito alla quale, ancora una volta, diverse e in parte opposte sono le posizioni assunte dagli studiosi nello scorso secolo.

Certamente si schiera a favore di una certa naturalezza, espressiva e di interpretazione, Pickard Cambridge¹²⁰, che colleziona una vasta serie di testimonianze antiche sulle abilità comunicative e vocali richieste all'attore. In vista di un orizzonte realistico della dizione tragica, di particolare interesse appare una prescrizione che Aristotele fa sulla necessità di naturalezza espressiva:

rhet. 3,2,1404b 18 ss.:

διὸ δεῖ . . . καὶ μὴ δοκεῖν λέγειν πεπλασμένως ἀλλὰ πεφυκότως (τοῦτο γὰρ πιθανόν, ἐκεῖνο δὲ τοῦναντίον· ὡς γὰρ πρὸς ἐπιβουλεύοντα διαβάλλονται, καθάπερ πρὸς τοὺς οἴνους τοὺς μεμιγμένους), καὶ οἶον ἢ Θεοδώρου φωνὴ πέπονθε πρὸς τὴν τῶν ἄλλων ὑποκριτῶν· ἡ μὲν γὰρ τοῦ λέγοντος ἔοικεν εἶναι, αἱ δ' ἄλλότριαι.

“bisogna . . . anche dare l'impressione di parlare non artificialmente, ma naturalmente (perché quest'ultimo modo è persuasivo, mentre l'altro ottiene l'effetto contrario, in quanto gli uomini accusano l'oratore, come se tendesse loro delle insidie, nello stesso modo in cui accusano chi adultera il vino). È quello, ad esempio, che accadeva alla voce di Teodoro a confronto di quella degli altri attori: la sua sembrava davvero quella del personaggio che parlava, le altre quelle di qualcun altro”.

[trad. M. Dorati]

Questa capacità di catturare l'attenzione del pubblico e suscitare l'emozione, finanche la commozione, viene riconosciuta anche altrove all'attore Teodoro e ad altri¹²¹. Una abilità di adattare non solo la voce ma anche i gesti al singolo personaggio viene riconosciuta al celebre attore Polo (IV sec.), protagonista di diversi aneddoti nelle fonti antiquarie¹²²:

¹²⁰ Pickard Cambridge 1968, nella traduzione di Blasina 1996, 231-37.

¹²¹ Per Teodoro vd.: Eliano *V.H.* 14,40; Plut. *Alex. fort.* 334a; *laud.* 545e. Per altri (Callipide) vd. Xen. *symp.* 3,11.

¹²² Notissimo il racconto dell'impiego della reale urna contenente le ceneri del figlioletto prematuramente scomparso per interpretare con maggiore credibilità il personaggio di Elettra che teneva tra le mani l'urna fittizia con le ceneri di Oreste in Gell. 7,5; Plut. *sen.* 785b parla della resistenza fisica di questo attore anche in età avanzata.

Epitteto ne descrive una particolare capacità istrionica nell'interpretare i diversi caratteri del personaggio di Edipo: (*diss.* fr. 11 Schenkl): ἢ οὐχ ὀρᾶς, ὅτι οὐκ εὐφρονότερον οὐδὲ ἥδιον ὁ Πῶλος τὸν τύραννον Οἰδίποδα ὑπεκρίνετο ἢ τὸν ἐπὶ Κολωνῶ ἀλήτην καὶ πτωχόν; “non vedi che Polo non impersonò Edipo re con voce migliore e più gradevole atteggiamento di quello mendico e straccione a Colono?”. Le numerose allusioni che gli *auctores* fanno ai rigorosi esercizi per allenare la voce cui i *technitai* si sottoponevano vengono accuratamente passate in rassegna da Pickard Cambridge, che mette chiaramente in luce la marcata sensibilità del pubblico ateniese per le qualità vocali dell'attore e la particolare predilezione per una voce stentorea¹²³. Una dote, infine, che riveste un ruolo di un certo rilievo ai fini della mia ricerca è la capacità mimetica di imitare animali e rumori. Per ciò che concerne più precisamente i gesti, Pickard Cambridge¹²⁴ rintraccia nei testi gli estremi per giungere alla conclusione che il teatro di V secolo esigeva che non solo l'attore si muovesse, ma lo facesse anche con una certa rapidità; il solo limite all'espressività era rappresentato dalla maschera, che impediva tutte le manifestazioni connesse alla mimica facciale, supplite *in toto* dalle parole. Non rari, altresì, sono gli espedienti compensativi, che aiutavano a distogliere il pubblico dalle incongruenze prodotte dalla fissità della maschera¹²⁵. A corroborare gli argomenti a favore di una esplicita gestualità anche in tragedia, Pickard Cambridge accumula diverse testimonianze antiche. Seppure, dunque, non vi sia una conclusione certa sul grado di realismo della dizione tragica, tuttavia, che l'impronta fosse realistica è provato senza ombra di dubbio sulla scorta delle evidenze esterne al testo e pressoché coeve che Pickard Cambridge sfrutta in maniera estensiva. Sul versante del più totale anti-naturalismo sono invece arroccate le posizioni di chi ha sperimentato comparazioni tra teatro greco e teatro brechtiano o giapponese: proprio in virtù di simili approcci, verso la fine degli anni Sessanta Arnott appare ben più schierato in favore dello schematismo recitativo¹²⁶, mentre Dover, persino per la commedia, assegna all'immaginazione del pubblico un ruolo sostanziale¹²⁷.

¹²³ Pickard Cambridge 1968, nella traduzione di Blasina 1996, 236.

¹²⁴ Pickard Cambridge 1968, nella traduzione di Blasina 1996, 237-44.

¹²⁵ Pickard Cambridge 1968, nella traduzione di Blasina 1996, 240-41.

¹²⁶ Arnott 1966.

¹²⁷ Dover 1966, 2.

In questo stesso periodo il dibattito sulle convenzioni sceniche in generale e sulle didascalie interne prosegue in un celebre contributo di Amy Marjorie Dale¹²⁸, in cui la studiosa teorizza un concetto che farà scuola nel campo delle convenzioni di scena: “the most precise indications, often concern, somewhat paradoxically, what was invisible to the audience, or visible in so rudimentary a form that they needed help in interpreting what they saw”. In sostanza, a giudizio della Dale, ogni qualvolta si ravvisa nel testo dei drammi un riferimento puntuale o una descrizione accurata, sarebbe lecito ipotizzare che quanto viene descritto non fosse in realtà visibile agli spettatori¹²⁹. Il principio viene riferito per lo più alle scene per cui si supposeva l’impiego di macchinari e a elementi di scenografia verbale, ma, curiosamente, non si fa nessun cenno alle numerose indicazioni relative a gesti e azioni per cui questo concetto risulterebbe eccessivamente rigido e inapplicabile, a meno di non supporre quello stile recitativo schematico e antinaturalistico che non sembra sotteso, tutto sommato, alle analisi drammaturgiche che la Dale propone. Per tracciare un bilancio, dunque, proprio gli anni Sessanta dello scorso secolo rappresentano un punto di svolta nella elaborazione dei concetti di schematismo, anti-naturalismo, convenzionalità nel teatro antico, che iniziano a diffondersi in modo sempre più virale e radicale.

Sul finire degli anni Settanta il dibattito sulla convenzionalità della recitazione acquisisce nuova linfa, grazie agli interventi di protagonisti chiave dei successivi *performative studies*, che prenderanno posizioni non sempre conciliabili in merito.

A favore di un certo grado di convenzionalità in teatro, ma molto smussata per ciò che concerne la gestualità è la posizione Bain¹³⁰. Il presupposto di partenza (di dichiarata ascendenza brechtiana) è la profonda consapevolezza dell’ambiente e del contesto della rappresentazione da parte del pubblico, che difficilmente, a giudizio di Bain, si sarebbe lasciato ingannare del tutto dal cosiddetto illusionismo scenico. Al termine ‘illusionismo’ (*dramatic illusionism*), dunque, si preferisce quello di ‘finzione scenica’ (*pretence*). Elementi e dispositivi ritenuti parzialmente anti-naturalistici e che trovano rigida applicazione in teatro sono la maschera, il coro, il dialogo formale con la sclerotizzata sticomitia: una prospettiva che per certi versi si ricollega ancora quella di Goodell. Pur diffidente nei confronti della folta aneddotica che ruotava attorno all’attore, individuata da

¹²⁸ Dale 1956 (=1969).

¹²⁹ Si tenterà di mostrare l’inapplicabilità di questo principio a scene dettagliate come il prologo del *Prometeo*, per cui vd. Parte Seconda.

¹³⁰ Bain 1977, in particolare il capitolo primo, intitolato, appunto, *Covention and Illusion* (1-12).

Pickard Cambridge, Bain, appare tuttavia molto più aperto di quanto annunciato in linea teorica alla mimesi realistica, per ciò che interessa la gestualità. Viene in realtà fatta propria da Bain la posizione mediana che si è affermata a partire dalla metà del secolo: il totale scetticismo verso una concreta mimesi dei gesti menzionati viene rigettato, in base a due considerazioni di ordine generale, basate su un comune buon senso drammaturgico, di cui si farà più avanti tesoro anche per quanto riguarda i rumori. Innanzitutto Bain osserva che qualora i gesti menzionati non fossero legati ad una effettiva riproduzione, essendo i tragediografi svincolati da qualsiasi presupposto di riproducibilità scenica, si troverebbe un elevato numero di occorrenze relative a gesti molto complessi, che viceversa non si osserva nel dramma attico. Questa è stata, ad esempio, la *ratio* che ha guidato la comparazione di Zwierlein tra le tragedie senecane e quelle attiche, approdata ad una supposta impossibilità di mettere in scena i testi di Seneca e alla conclusione che essi non fossero concepiti per la scena¹³¹. La seconda osservazione a favore di una recitazione mimetica risiede nell'osservazione dei testi, in cui – a ben vedere – non si trovano notazioni che prevedono azioni difficili da compiere¹³². L'insieme di queste riflessioni porta Bain a riconoscere “in tragedy, at any rate, a kind of minimal realism, enough to allow us to assume that when an actor says he is leaving the stage, he does so and does not remain seated in full view of the audience”¹³³.

Un altro importante tassello nel dibattito di questo periodo è costituito dal già citato e fondamentale *The Stagecraft of Aeschylus* di Oliver Taplin. Taplin prende le mosse dall'indagine per la ricostruzione della messa in scena a partire dall'evidenza testuale¹³⁴ e da un assunto: “The characters of Greek Tragedy say what are doing, or are described as they act; and so the words accompany and clarify the action”¹³⁵. La posizione in generale sull'illusionismo e sul realismo della scena antica è di parziale scetticismo e la condivisione del principio teorizzato dalla Dale porta Taplin a sostenere che le scene più complesse siano demandate alle battute dei personaggi e all'immaginazione del pubblico. Tuttavia, rispetto alla recitazione e alla gestualità dell'attore, il punto di vista di Taplin è

¹³¹ Zwierlein 1966.

¹³² Ad eccezione dell'incatenamento di *Prometeo* su cui si tornerà puntualmente nel commento *ad loc.* nella Parte Seconda per esaminare più a fondo le reali difficoltà performative della scena.

¹³³ Bain 1977, 9-10.

¹³⁴ Per cui vd. *supra* pagg. 56-57.

¹³⁵ Taplin 1977, 28.

ispirato ad una *medietas* di fondo tra le posizioni più estreme: stabilire in quale punto dello spazio che intercorre tra i due estremi occorra tracciare la linea mediana è, tuttavia, un'operazione improba e complessa. Che ci sia un certo scarto rispetto al totale mimetismo è certo, data la presenza, ad esempio, di un dispositivo come la maschera, di cui sin da Pickard Cambridge si è tenuto conto: essa, ovviamente, implicava che la descrizione della mimica del volto non corrispondesse ad una effettiva resa, ad esempio, del pianto. *Quanta* immaginazione, però, al di là dei più evidenti limiti all'illusionismo poteva essere richiesta? Nel volume dell'anno successivo, *Greek Tragedy in Action*, Taplin teorizzerà, in relazione a ciò, il concetto di "active" e "passive staging"¹³⁶. Rientravano nella *messa in scena passiva* tutti i fenomeni non umani, come tramonti, albe, terremoti, che si riteneva potessero essere rappresentati solo *per verba* e lasciati interamente all'immaginazione del pubblico; all'opposto, la *messa in scena attiva* comprendeva tutte le piccole e ordinarie azioni, praticabili, semplici da compiere, affidate solo al movimento del *performer*. In questa prima fase, dunque, Taplin escludeva quasi del tutto l'impiego delle macchine, nonostante fosse chiaramente convinto della più che naturalistica impronta della recitazione del teatro tragico ateniese. Sembra si possa, però, scorgere un'evoluzione delle sue posizioni in senso realistico e un'apertura verso un maggiore illusionismo scenico che gli sarà forse stata suggerita dagli studi sulla recezione del dramma antico e sulla comparazione con le moderne messe in scena, dall'esperienza di regista di diverse produzioni andate in scena tra gli anni Ottanta e i primi anni Duemila¹³⁷, nonché dalla collaborazione con il celebre *Archive of Performance of Greek and Roman Drama*¹³⁸: queste esperienze e nuove prospettive di studio lo hanno condotto in tempi recenti ad ammettere che i tuoni sul finale dell'*Edipo a Colono* si potessero realmente avvertire¹³⁹. Negli anni Ottanta il dibattito sulla convenzionalità della prassi drammaturgica antica si riaccende con posizioni che, in qualche modo, invertono la tendenza degli studi. La linea di 'buon senso drammaturgico' e di *medietas* che Taplin aveva imposto alla fine degli anni

¹³⁶ Taplin 1978, 18.

¹³⁷ *The Oresteia* al National Theatre (1980-1981 e di nuovo 1999-2000), *The Thebans* al RSC di Stratford-upon-Avon (1991-1992), *Swallow Song* (Los Angeles 2004, Oxford e Londra 2006)

¹³⁸ L'ormai noto database che raccoglie il maggior numero di messe in scena moderne del dramma antico, visitabile all'URL: <http://www.apgrd.ox.ac.uk/>.

¹³⁹ Come è evidente dalle indicazioni accluse in margine alla sua recente traduzione in versi: Taplin 2015.

settanta, viene ora oltrepassata in favore di un nuovo ripiegamento su posizioni di forte convenzionalità, che sono sostenute da studiosi per lo più italiani.

Benedetto Marzullo in due famosi contributi successivi apparsi nella seconda metà degli anni Ottanta¹⁴⁰, teorizzò il concetto di “parola scenica”, riferito per lo più al campo della scenografia verbale. La determinazione dello spazio scenico, secondo Marzullo, non può avvenire in nessun modo se non attraverso una costruzione verbale: in riferimento all’ingresso del coro nell’*Alceste* si dice: “Il coro irrompe, dunque, da un varco laterale non marcato: in uno spazio, che si prospetta a sua volta casuale, indiscriminato. In principio era solo il verbo: sarà la trepidante voce del più animoso a proporsi quale magico demiurgo. Il primo verso da lui articolato (né può essere diversamente) angosciatamente anima uno spazio, indistinto: senza volto né nome, privo di destinazione”¹⁴¹. La definizione dell’*acting area* e della linea di demarcazione tra scena e retroscena viene demandata, in questa visione, alla parola con la sua evidenza scenica: “la magica suggestione di questa parete di fondo verrebbe offesa da fisiche materializzazioni, da realistiche impalcature: o addirittura da un muro. Magicamente innalzato dalla “parola”. . . La parola stessa si è fatta, evidentemente, scena”¹⁴². La parola viene dunque definita “olofrastica”, e ancora meglio “plastica . . . pregnante matrice di azione . . . una parola integrale quanto assoluta . . . la parola scenica non si pone in luogo della scena, ma prima della scena: la rende superflua, la evoca ed esorcizza assieme”¹⁴³. Questa concezione della parola scenica è per Marzullo connaturata al teatro antico e ne costituisce un tratto distintivo rispetto a quello moderno (segnatamente pirandelliano, del quale si ricordano le puntuali e lunghissime didascalie esterne), in quanto espressione della povertà strutturale del primo, della sua presunta penuria di strumenti e attrezzature. Una condizione che accomunava il teatro greco a quello shakesperiano, per il quale Marzullo rintraccia analoghi esempi di scenografia verbale.

Su una reale povertà del teatro antico molto si potrebbe dire per attenuare l’opinione radicale degli studiosi. Se ci si volge a considerare la produzione artistica e le evidenze archeologiche coeve agli spettacoli, si avrà un’impressione ben diversa della temperie culturale e delle risorse del V sec. a.C: le arti figurative e la scultura ci offrono prodotti che, al di là di un misurato formalismo, riproducono i soggetti in maniera del tutto

¹⁴⁰ Marzullo 1986 e Marzullo 1988.

¹⁴¹ Marzullo 1986, 98.

¹⁴² Marzullo 1986, 101.

¹⁴³ Marzullo 1988, 103.

naturalistica, con una qualità mimetica eccellente, avulsa da enigmatiche stilizzazioni o convenzionali codici espressivi; sulla ricchezza architettonica dell'Atene di questo periodo, inoltre, è superfluo soffermarsi. Perché, dunque, ipotizzare che solo per il teatro si rinunciassero a mettere in campo quelle abilità tecniche che sono del tutto palesi per altri campi artistici? Perché postulare che solo in teatro non vigesse quello spirito mimetico e quella tensione alla riproduzione quanto più possibile realistica della realtà rappresentata? L'interpretazione di Marzullo appare del tutto sbilanciata sulla convenzionalità del teatro antico, in special modo per ciò che concerne la scenografia, e giunge a conclusioni estreme: le indicazioni verbali che sono fornite sin dalle prime battute, concorrono a definire "le coordinate spazio-temporali di un evento, oltre che simbolico, *interamente immaginario*, di ordine intellettuale ... La scena del dramma antico non può quindi supporre che povera, *ed anzi insussistente*"¹⁴⁴.

La posizione radicalmente cristallizzata sul fronte della convenzione che Marzullo sostiene in questi interventi (in particolare per la scenografia e l'ambientazione), sembra dover essere smussata dalle fonti antiche, che testimoniano l'esistenza di trattati teatrali relativi alla scena, fonti collezionate da Bagordo 1998 (cui si accennava *supra*). Per il V secolo viene individuata da Bagordo la categoria degli "artisti teoreti", ovvero τεχνῖται che si dedicavano anche alla riflessione teorica sulla prassi scenica; i loro studi, con ogni probabilità, erano destinati agli 'addetti ai lavori': in essi, con uno sforzo di teorizzazione che partiva da un approccio empirico, si rifletteva sui principi base di alcune pratiche di scena, rispetto alle quali sovente questi artisti introducevano delle innovazioni¹⁴⁵. Tra queste figure si può includere anche Agatarco di Samo, un pittore attivo ad Atene all'epoca di Pericle, noto per essere l'inventore della σκηνογραφία¹⁴⁶. Vitruvio (7,11= *TrGrF* III, T85 R.) ci informa di un suo trattato περὶ σκηνῆς, che risale al periodo in cui Eschilo era attivo. Questo legame tra Agatarco ed Eschilo – riflette Bagordo – lascia supporre che il lavoro sulla scena, di cui Vitruvio tramanda dei meri suggerimenti tecnici, contenesse anche dei rimandi a concreti aspetti scenici del dramma¹⁴⁷. Queste testimonianze non sono

¹⁴⁴ Marzullo 1988, 79, corsivo mio.

¹⁴⁵ Bagordo 1998, 10, 12.

¹⁴⁶ Di contro la nota testimonianza aristotelica per cui l'*inventor* della σκηνογραφία fu Sofocle: *poet.* 1449a 18-19 (*TrGrF* III, T100 R.) la cui autenticità è contestata da Brown 1984. Su Agatarco e la scenografia antica vd. almeno Little 1971 e Lasserre 1985.

¹⁴⁷ Bagordo 1998, 12-13 e F1.

affatto isolate, ma si inseriscono in un fitto reticolato di rimandi che si presta a comporre un quadro ben diverso da quello sotteso alle riflessioni di Marzullo: una tecnica teatrale di cui gli stessi artisti erano ben consci e sulla quale esisteva, già all'epoca delle rappresentazioni, una prima forma di teorizzazione e di elaborazione basata su principi desunti dalla prassi. La figura del pittore Agatarco, che viene correlata dalle fonti alla scenografia, lascia supporre che la pittura della *σκηνή* avesse dei connotati precipuamente realistici e fosse accuratamente studiata in funzione della visuale del pubblico¹⁴⁸. Non appare opportuno, dunque, ignorare questa e le altre istanze di realismo che emergono dalle fonti antiche: fonti che negli studi prodotti in Italia in questo decennio non vengono tenute in giusta considerazione e adeguatamente valorizzate.

Un nuovo e importante contributo che sembra collocarsi nella medesima prospettiva di quello marzulliano fu offerto da Luigi Enrico Rossi¹⁴⁹ alla fine degli anni Ottanta. Rossi ha analizzato la gestualità alla luce della *cinesica*, la scienza che studia il gesto, il movimento e il loro valore semantico. In linea di principio viene individuata una distanza non trascurabile tra la vita quotidiana e il codice teatrale e postulata una recitazione “altamente formalizzata . . . una fisionomia molto vicina, per noi, alla teorizzazione brechtiana dello straniamento, assai lontana dal naturalismo di Stanislavskij”¹⁵⁰ e ancora “un codice rigidamente formalizzato di intonazione e di comunicazione non verbale (gesti, posizioni, sensibilità allo spazio)”. In base a questo principio dovremmo immaginare che gli attori non si immedesimassero affatto nel personaggio, ne rimanessero del tutto distaccati e intendessero produrre un effetto di estraneità anche nel pubblico. Questa tipologia di dizione, proposta, come ricorda Rossi, anche da altri studiosi negli anni precedenti, cozza, tuttavia, con le testimonianze antiche che già Pickard Cambridge aveva indagato e con il meccanismo di catarsi delineato da Aristotele che, se pure rimane in parte enigmatico nel dettaglio, è ampiamente noto e comprensibile nelle linee più generali e certamente implica un coinvolgimento emotivo da parte degli spettatori. Difatti, nella sostanza dell'analisi puntuale ai diversi brani, Rossi sembra presupporre una recitazione ben più dinamica e lontana dalla staticità rispetto al modello brechtiano. Tra i *loci* tragici esaminati, va in questa direzione la cinesica incontrovertibile che emerge dal celebre addio di Medea ai

¹⁴⁸ Per la sicura conoscenza degli antichi in relazione alla nozione di “prospettiva” vd. Gioseffi 1985 e, con precipuo riferimento all'architettura della scena, Krause 1985.

¹⁴⁹ Rossi 1989.

¹⁵⁰ Rossi 1989, 68.

figli ai vv. 1069-1075 dell'omonimo dramma euripideo: le minuziose didascalie consentono di visualizzare i gesti compiuti dalla protagonista e l'accuratezza con cui questi sono descritti trova forse un'ulteriore legittimazione nella ormai riconosciuta presenza in scena di bambini¹⁵¹, la descrizione del volto dei fanciulli – e solo quella – costituisce una sostituzione in *toto* verbale non già di azioni, ma di espressioni altrimenti non visibili agli spettatori a causa della maschera¹⁵². L'insieme del testo e della scena per come da esso può essere ricostruita suggeriscono un alto grado di realismo espressivo: perché pensare, viceversa, ad una recitazione “altamente convenzionale”, come conclude, di fatto, Rossi?¹⁵³ Perché pensare che siano le convenzioni ad imbrigliare la scena e non, al contrario, che esse rappresentino un tentativo di ovviare ai limiti della scena - qualora ci siano, però!- puntando comunque al realismo, che di fatto è una *humus* comune a tutte le forme d'arte antica, da quelle figurative a quelle plastiche, come si è detto, finanche allo spettacolo comico, per certi versi gemello ‘diverso’ di quello tragico?

Il decennio degli anni Novanta è caratterizzato da studi e contributi che cercheranno di assumere posizioni più prudenti e meno radicali rispetto alla polarità in questione, inaugurando una nuova stagione di ‘buon senso drammaturgico’, sulla scia delle più misurate riflessioni di Taplin. Fantuzzi 1990 si pone l'obiettivo di ridimensionare in senso naturalistico l'apporto della parola nella definizione delle coordinate spaziali e temporali: il giusto presupposto di partenza è quello per cui le convenzioni sceniche abbiano lo scopo di richiedere al pubblico “la minima immaginazione integrativa possibile”¹⁵⁴ e a tal fine vengono individuati precisi stratagemmi scenici mirati a mitigare e a limitare lo scarto antirealistico¹⁵⁵. Anche sulla *vexata quaestio* della gestualità, il primo vero e proprio manuale italiano concentrato sulla dimensione performativa, Di Benedetto-Medda 1997, opta per un sostanziale naturalismo recitativo: “La nostra opinione è che di regola ciò (*sc.* l'effettiva realizzazione scenica degli atti indicati nel testo) avvenisse. Non si capisce del resto quale vantaggio sarebbe potuto derivare alla rappresentazione dal non mettere in atto concretamente movimenti e gesti che il testo richiama”, e ancora: “In numerose scene,

¹⁵¹ Vd. Sifakis 1979 e Di Marco 2000.

¹⁵² Che Rossi 1989, 68-69 introduce così: “Ci sono dei fatti di cinesica per i quali è improbabile che siamo condannati a cadere in errore quanto al loro significato e alla loro funzione”.

¹⁵³ Rossi 1989, 76.

¹⁵⁴ Fantuzzi 1990, 11.

¹⁵⁵ Un esempio è quello delle scene notturne, su cui Fantuzzi 1990, 23-24.

piuttosto, l'attenzione che il testo focalizzava su una certa azione sarebbe stata controproducente se quella azione non avesse avuto una corrispondente realizzazione scenica"¹⁵⁶. Più puntualmente sul pianto si focalizza il contributo di Medda 1997 che, analizzando le situazioni in cui un personaggio fa riferimento al proprio pianto o a quello di un altro personaggio in scena, rivela che in rarissimi casi l'indicazione verbale del personaggio non è accompagnata da altri segnali accessori che semplifichino agli spettatori la percezione del pianto stesso, mitigando, ancora una volta, lo scarto rispetto al realismo della scena. Ercolani 2000 viceversa, è più incline a credere che le didascalie sceniche che descrivono atteggiamenti del volto – ma solo quelle, per via dell'ostacolo frapposto dalla maschera – siano una sostituzione integralmente verbale dell'azione: “qui *la parola sostituisce il testo*” sostiene a proposito del v. 922 della *Medea* euripidea¹⁵⁷.

All'alba del nuovo millennio l'importante volume di Di Marco (2000) sulla ricostruzione del gioco scenico e delle tecniche drammatiche della tragedia attica, prende una posizione sulla questione ispirata ad un più mite buonsenso drammaturgico e ad un giusto inquadramento delle testimonianze antiche che invocano naturalezza espressiva¹⁵⁸: “al di là di un misurato formalismo, che pure avrà caratterizzato lo stile della loro esecuzione, in generale sarà preferibile pensare ad una recitazione che fosse di tipo prevalentemente realistico-mimetico. Proprio per questo non v'è motivo di supporre che gesti molto elementari, come l'abbracciarsi, lo stringersi la mano, il cadere in ginocchio, venissero solo enunciati e non invece concretamente eseguiti sulla scena”.

Tra gli ultimi lavori il corposo contributo di Telò 2002, che si concentra in particolare su alcune specifiche gestualità, dà come acquisita l'effettiva esecuzione dei movimenti menzionati e ne ridimensiona dunque il peso informativo, tanto per gli spettatori quanto per gli attori. Telò è, difatti, refrattario ad interpretare queste notazioni di movimento come indicazioni di regia integrate nel testo dagli autori *ad usum histrionis*, in virtù del fatto che nella maggior parte dei drammi antichi la regia veniva presumibilmente curata dallo stesso poeta¹⁵⁹. Viene complementariamente combattuta l'ipotesi che tali riferimenti potessero integrare una mancata esecuzione scenica sulla base dello scarso quantitativo di informazione trasmesso da queste allusioni: “molte presentano un senso didascalico

¹⁵⁶ Di Benedetto-Medda 1997, 199.

¹⁵⁷ Ercolani 2000, 20 (per questo studio si vd. anche *infra*).

¹⁵⁸ Di Marco 2000, 90-91.

¹⁵⁹ Telò 2002, 11-13.

insufficiente, che lungi dall'integrare doveva al contrario essere integrato dalla visualizzazione scenica: esemplari a questo proposito sono alcune scene di coercizione fisica, in cui il correlato verbale del singolo gesto poteva risultare perspicuo allo spettatore antico . . . soltanto se si trovava nelle condizioni di seguirne visivamente nel dettaglio la concomitante resa performativa”¹⁶⁰. In definitiva Telò, sulla scorta di Taplin¹⁶¹, interpreta queste notazioni come “accompagnamento verbale dell'azione scenica”¹⁶².

La centralità del gesto viene dunque in generale riconosciuta e valorizzata dagli studi moderni, che la collocano ormai in un orizzonte interpretativo realistico-mimetico. Recentissimo il contributo di Annamaria Belardinelli (2017) che conferisce alla dimensione della gestualità una specifica valenza comunicativa: la ricostruzione dei movimenti di scena delle *Troiane* di Euripide, un dramma in cui c'è una forte componente di staticità, viene condotta esplorandone il profondo valore semantico. La Belardinelli ravvisa una peculiare rappresentazione del dolore in questa tragedia, che si estrinseca e trova espressione polisemicamente anche attraverso i gesti dei personaggi, non sempre facili da ricostruire.

La distanza tra teatro antico e sensibilità moderna, che gli studi sulla convenzionalità tendevano ad accentuare, è stata in qualche modo ripensata grazie a nuove prospettive di indagine ed approcci diversi. Volumi come i pionieristici Albin 1991 e Cascetta 1991 o come, in anni più recenti, quello di Wiles 2000, operando continui confronti tra messa in scena antica e moderne riproposizioni, mostrano che gran parte dei drammi classici possono risultare incisivi e convincenti anche sulla scena contemporanea, non necessariamente mediante una lettura che stravolge e spettacolarizza: la comparazione tra la ricostruzione della messa in scena antica e le messe in scena moderne e contemporanee – un proficuo filone di ricerca che si arricchisce di decine di titoli ogni anno, anche agilmente divulgativi – aiuta a mettere in luce l'attuale praticabilità e la persistente efficacia del gioco drammatico antico, senza la necessità di postulare una scena schematica e straniante. A corroborare questo tipo di argomentazioni concorrono ogni anno le rappresentazioni classiche organizzate dall'ormai più che centenario Istituto Nazionale del Dramma Antico di Siracusa, che ad ogni stagione, accoglie migliaia di spettatori nella evocativa cornice del teatro antico della città. Su questa scia si collocano, infine, gli

¹⁶⁰ Telò 2002, 14-15.

¹⁶¹ Taplin 1977, 28, citato *supra*.

¹⁶² Telò 2002, 11.

esperimenti condotti nell'ultimo lustro da Graham Ley, il quale, attraverso workshop mirati su alcune scene tratte da Eschilo, Sofocle ed Euripide, si propone di guidare registi e artisti nella messa in scena del dramma antico, dimostrandone la forza e la comunicatività anche sulla scena contemporanea¹⁶³.

Al termine di questa panoramica generale sullo *status quaestionis* del dibattito sulla maggiore o minore convenzionalità del teatro antico, apparirà chiaro che molto simile e quasi tangente alle *querelles* sulla gestualità e sulle macchine – di cui si parlerà più diffusamente nel paragrafo seguente – è quella relativa alla riproduzione dei rumori, che tuttavia, essendo un aspetto sin qui poco indagato, ha trovato spazio solo in riferimento a specifiche scene nelle quali si alludeva a rumori extrascenici¹⁶⁴, per cui la questione è parsa più evidente e problematica in termini di riproduzione. È però lecito ampliare il discorso anche ad *altre tipologie* di rumore, come si vedrà, (ad esempio quello dei passi di un personaggio che entra in scena, quello della porta della σκηνή che si apre o di qualcuno che vi bussa, etc.). Muovendo dal principio secondo il quale il teatro antico fosse un teatro di convenzione, che utilizzava come veicolo comunicativo per lo più assoluto la parola nella sua evidenza scenica, si ritiene in genere che anche i suoni che i personaggi dicevano di avvertire, fossero immaginati dal pubblico, fossero cioè una sorta di “acustica verbale” (per richiamare il termine “scenografia verbale” che esemplifica l’analogo procedimento in campo visivo-scenografico). Viene anzi spesso ritenuto assai improbabile che la produzione di rumori fuori scena fosse messa in campo come ausilio all’illusione scenica; già la Dale sentenziava: “whether such occasions called for ‘noise off’ as an aid to illusion may well be doubted”¹⁶⁵.

Eppure, pochi anni dopo il noto passo di Platone (*resp.* 396b) lascia intravedere che in teatro si potessero udire “cavalli che nitriscono, tori che muggiscono, fiumi che mormorano, il mare che romba, i tuoni, e così via” e altre testimonianze, cui si è fatto accenno, sulle doti mimetiche della voce di taluni attori. Dal momento che per lo stile della recitazione si è postulata un’evoluzione da un misurato formalismo delle origini ad una

¹⁶³ Riflessioni sul rapporto tra scena antica e contemporanea sono raccolte in Ley 2014, mentre i risultati di tali esperimenti confluiscono in Ley 2015 e sono in parte fruibili all’URL: <http://actinggreektragedy.com/>.

¹⁶⁴ Parodo dei *Sette a Tebe*, finale del *Prometeo*, finale dell’*Edipo a Colono*, finale delle *Troiane*, cosiddetta ‘*miracle scene*’ nelle *Baccanti*.

¹⁶⁵ Dale 1969, 125.

maggior flessibilità (anche nella gestualità) verso la fine del V secolo, ma comunque in una cornice di impronta naturalistica e non epico-straniante, perché dubitare che anche i rumori si potessero altrettanto naturalisticamente riprodurre, qualora la loro importanza trovi un riscontro *anche testuale* nelle parole degli stessi personaggi che dicono di percepirli? Se – per tornare ad Aristotele – lo scopo della tragedia era quello di suscitare i sentimenti di ἔλεος e φόβος nel pubblico, motori del meccanismo della κάθαρσις, una certa dose di mimetismo anche sonoro in funzione psicagogica appare una *condicio sine qua non* per innescare il processo catartico. È forse possibile pensare che il φόβος aristotelico nascesse negli spettatori solo perché l'attore *diceva* di aver sentito un tuono – per parlare solo della tipologia più complessa in termini di riproducibilità –, il terribile e ancestrale σῆμα di Zeus il cui tratto distintivo era proprio l'inquietante sonorità?

Il *trend* degli studi degli ultimi decenni, come si è visto, risponde negativamente, con poche e isolate inversioni di tendenza: a partire, difatti, dal più assoluto scetticismo nelle possibilità mimetiche dello spettacolo tragico diffuso all'alba del XX secolo, forse in reazione alle convinzioni generalmente naturalistiche di matrice positivista del secolo precedente, uno scetticismo che appare sclerotizzarsi soprattutto negli anni Sessanta, si è giunti a posizioni in parte più caute negli anni Settanta, per approdare poi negli ultimi decenni ad un più ampio consenso da parte della comunità scientifica ad ammettere il ricorso a macchine teatrali e a una gestualità di impronta marcatamente naturalistica¹⁶⁶. Certamente non si parla di un appiattimento indistinto di tali caratteri su tutta la produzione tragica a nostra disposizione, ma di una cornice naturalistica in cui inquadrare un progressivo *iter* verso il realismo, il cui apice viene unanimemente individuato in Euripide (che, escludendo l'*unicum* dei *Sette* eschilei, non a caso, coincide con il maggior impiego di moduli tragici legati al rumore, come si vedrà *infra*).

Andrea Rodighiero, in un agile manuale di recente pubblicazione¹⁶⁷ che introduce allo studio del teatro greco, dedica una cospicua sezione alle questioni relative allo spazio, assumendo il punto di vista dello spettatore per illustrare i concetti di spazio scenico (“Cosa si vede”) e retroscenico (“Cosa non si vede”). La mia ricerca si propone in modo

¹⁶⁶ Una gestualità misuratamente naturalistica, che tentava di fuggire la mimica caricaturale ed esasperata, come precisa ancora Loscalzo 2008, 103-105, che ricorda di nuovo le note polemiche di Aristofane contro la mimica esagerata di Frinico (*Vesp.* 1500; *Pax* 728-91) e Callippide (fr. 490 K.-A) e che anzi, proprio in virtù della potenza evocativa della parola e della capacità degli interpreti, nega ancora la possibilità di una forte componente spettacolare e illusionistica nel V secolo.

¹⁶⁷ Rodighiero 2013.

complementare di indagare “Cosa si sente”. I risultati – sembra qui opportuno anticiparlo – offriranno spero un tassello ulteriore alla più generale visione del dramma attico come un fenomeno non esclusivamente letterario e convenzionale.

Complessivamente, in definitiva, appare mutato in tempi recenti l’approccio all’esegesi drammatica: la dimensione verbale non viene più considerata sovrachante e sostitutiva rispetto alle altre dimensioni nell’ambito dello spettacolo antico; il testo è, viceversa, per noi lettori moderni il canale pressoché esclusivo in vista della ricostruzione della messa in scena antica. La parola non viene dunque oggi considerata nella *performance* antica uno strumento *in toto* integrativo o un surrogato della dimensione visiva, ma, come si è detto, un naturale accompagnamento dell’azione scenica in corso. Ancor meglio si potrebbe forse circoscrivere drammaturgicamente la strumentalità dell’elemento verbale in rapporto alle dinamiche sceniche, postulando una funzione simile a quella delle moderne luci di scena: sussidi ed espedienti tecnici dal carattere sempre più tecnologicamente avanzato in grado di enfatizzare battute e gesti, sottolineare presenze e assenze, escludere o includere nel gioco scenico oggetti e personaggi. La parola scenica funge dunque per il teatro greco da vero e proprio ‘occhio di bue’, che aiuta a focalizzare l’attenzione degli spettatori su un personaggio, un gesto, un oggetto e, perché no, un *rumore*.

È necessario, infine, operare una corretta distinzione tra *mimesi reale* e *spirito mimetico*: sebbene non si possa postulare una effettiva e totale riproduzione di ogni elemento o gesto menzionati nel testo, non dovrebbe essere a mio avviso sminuito o negato *in toto* lo spirito realistico alle fondamenta del fenomeno teatrale. Uno spirito di mimesi che, come si è già detto, guida e anima ogni forma artistica coeva all’esperienza teatrale e che doveva dunque tanto più sostanziare l’espressione mimetica per eccellenza.

3.3. Acustica e macchine del rumore in teatro

Per poter essere in grado di riflettere sull’aspetto dei rumori e sulla loro riproduzione, ma soprattutto sulla possibilità che essi fossero avvertiti dal pubblico, sembra opportuno in parallelo soffermarsi su alcuni aspetti tecnici. In primo luogo le strutture e gli spazi fisici del teatro, e, segnatamente, la ben nota importanza che gli antichi attribuirono alla capacità del pubblico di avvertire nitidamente tutti i suoni che componevano la *performance*: in altri termini la centralità dell’acustica nella progettazione architettonica dell’edificio teatrale. In

secondo luogo la probabile esistenza di dispositivi meccanici, μηχαναί, documentati dalle fonti, atti alla produzione di taluni effetti acustici.

È universalmente noto il racconto aneddótico, che le fonti tramandano, alla base della prima edificazione di un teatro stabile: già Polluce (7, 125), poi anche Esichio (α 1695, ι 501,π 513) e infine Fozio e la *Suda* (s.v. ἴκρια) parlano di alcune tribune lignee, ἴκρια¹⁶⁸ collocate nei pressi dell'ἀγορά, da cui si assisteva agli spettacoli prima dell'esistenza di un teatro; la *Suda* ne riferisce il crollo che si sarebbe verificato nel corso della rappresentazione di una dramma di Pratina¹⁶⁹ (s.v. Πρατίνας e con ogni probabilità impropriamente passato anche s.v. Αἰσχύλος). Tale episodio avrebbe dunque spinto, secondo la tradizione lessicografica tarda¹⁷⁰, a costruire una struttura stabile, il teatro di Dioniso, alle pendici meridionali dell'acropoli, nei pressi del recinto sacro del dio. Le più affidabili evidenze archeologiche consentono di datare la struttura all'inizio del V sec. a.C. Gli attuali resti dell'edificio ne riflettono la fase di età romana. La ricostruzione dell'aspetto che la struttura doveva avere nel V sec. a. C., quando ospitò la quasi totalità dei drammi superstiti, ha suscitato – come si sa – una serie di dibattiti tra gli studiosi che riguardano principalmente: la forma dell'*orchestra*, la presenza di un edificio scenico con un palco rialzato, l'esistenza di una scenografia nella forma di pannelli dipinti annessi alla *scaenae frons*¹⁷¹. In questa sede saranno presi in esame esclusivamente gli aspetti più rilevanti ai fini dell'indagine sull'acustica del teatro, ovvero la presenza della facciata scenica, per la quale, come si vedrà, gli studiosi di acustica hanno proposto una specifica funzione di amplificazione sonora; sulla questione dell'esistenza di una scenografia, invece, si è detto *supra* in relazione al dibattito sulla convenzionalità e sulla scenografia verbale.

Appare opportuno, tuttavia, prendere le mosse dalla riflessione teorica degli antichi. Un forte interesse e tentativi di teorizzazione di fenomeni acustici, come si è già visto nel

¹⁶⁸ Dilke 1948, 125-192.

¹⁶⁹ Tra quanti danno credito a queste fonti vd. e.g. Bieber 1961, 54; 73 e Hammond 1972, 399-404, che vede nel collasso delle tribune una delle molte ragioni che portarono all'edificazione del teatro.

¹⁷⁰ Sul dibattito in merito all'affidabilità delle testimonianze lessicografiche vd. Kampourelli 2016, 39-40.

¹⁷¹ Una aggiornata panoramica su queste dispute e una rigorosa ricostruzione dello “spazio della performance” in cui la maggior parte dei drammi ateniesi di V sec. fu portata in scena, è proposta da Kampourelli 2016, 39-61.

capitolo precedente, sono ben documentati presso i Greci sin dal VI sec. a.C. Una trattazione dei problemi acustici connessi al teatro conosce, invece, la sua prima formulazione solo in epoca romana, con la celebre sezione riservata a questo edificio nel *De architectura* di Vitruvio, che denuncia *apertis verbis* una filiazione diretta dalla trattatistica di scuola pitagorica e peripatetica di Aristosseno di Taranto¹⁷². La sezione vitruviana dedicata al teatro è molto ampia e copre buona parte del V libro, che si occupa delle aree pubbliche. Come è stato evidenziato dagli studiosi, e confermato dagli archeologi, gran parte delle configurazioni architettoniche greche di cui parla Vitruvio sono riferibili al periodo ellenistico e all'ambito ionico-pergameno¹⁷³; è in ogni caso significativo, per ciò che riguarda l'armonica e la concezione fisica del suono, il richiamo a una tradizione di studi di matrice aristotelica della quale emergono a più riprese vestigia nel *corpus* degli scritti che si tramanda sotto l'*auctoritas* dello Stagirita. I primi capitoli importanti per la concezione del suono e per apprezzare l'avanzamento delle conoscenze scientifiche nel campo dell'acustica sono i cap. 3, 4-7 e 4 nei quali, sebbene non vi sia una menzione esplicita di fonti di riferimento, si rintracciano numerose significative consonanze con tesi aristoteliche. Al cap. 3,4 Vitruvio prescrive che le *praecinctions* non superino una certa altezza per non ostacolare la trasmissione del suono ai gradini superiori, mostrando la consapevolezza del fenomeno acustico del riverbero, legato alla rifrazione dell'onda sonora da parte di un ostacolo, in greco *anáklasis* per cui cfr. Ps. Arist. *probl.* 11, 7; 11, 8; 11, 25 (vd. anche *supra* cap. 1):

Praecinctions ad altitudines theatrorum pro rata parte faciendae videntur neque altiores quam quanta praecinctionis itineris sit latitudo. Si enim excelsiores fuerint, repellent et eicient in superiorem partem vocem nec patientur in sedibus suis, quae supra praecinctions, verborum casus certa significatione ad aures pervenire.

“Le *praecinctions* devono essere alte in proporzione all'altezza del teatro, e in ogni caso non più alte della loro larghezza o degli *itineri*. Se le cinture fossero infatti più alte, respingerebbero e allontanerebbero la voce dai gradini superiori, sicché gli spettatori seduti

¹⁷² Aristosseno di Taranto fu infatti discepolo di Xenofilo pitagorico e poi di Aristotele.

¹⁷³ Maggi in Ferri 2002, 25.

sopra la precinzione non potrebbero percepire chiaramente le varie inflessioni delle parole”¹⁷⁴.

[Trad. S. Ferri]

Nel paragrafo seguente (3, 6-7) Vitruvio prosegue nell’illustrare la configurazione dell’onda sonora e le sue modalità di propagazione per anelli, anzi sfere concentriche, che subiscono l’urto delle barriere fisiche con cui si scontrano, venendo respinte e ostacolate nella loro propagazione, per cui vd. ancora Arist. *mund.* 393a e Ps. Arist. *probl.* 11,8; 11,49; 19,50:

Vox autem ut spiritus fluens aeris, et actu sensibilis auditu. Ea movetur circulorum rotundationibus infinitis, uti si in stantem aquam lapide inmisso nascantur innumerabiles undarum circuli crescentes a centro, quam latissime possint, et vagantes, nisi angustia loci interpellaverit aut aliqua offensio, quae non patitur designationes earum undarum ad exitus pervenire. Itaque cum interpellentur offensionibus, primae redundantes insequentium disturbant designationes. [7] Eadem ratione vox ita ad circinum efficit motiones . . . et in latitudine progreditur et altitudinem gradatim scandit.

“Giacché la voce è come fiato d’aria che si muove, sensibile all’udito per urto. Essa si propaga per infiniti anelli concentrici, come quando nell’acqua ferma, gettata una pietra, nascono innumerevoli anelli che si ingrandiscono continuamente dal centro finché possibile, se la ristrettezza del luogo o qualche altro ostacolo non impedisca che quelle piccole onde si estinguano naturalmente. Pertanto quando sono fermate da qualche corpo accade che le onde più lontane, tornando indietro, disturbino e sconvolgano i contorni delle seguenti. [7] Col medesimo principio la voce si muove in circoli o sfere concentriche . . . progredisce in larghezza ma sale anche contemporaneamente e gradatamente in altezza”.

[Trad. S. Ferri]

Immediatamente successivo e consequenziale a questo è il passaggio chiave che mette in relazione la teoria scientifica inerente alla propagazione del suono con “l’antica architettura” che su di essa ha esemplato i propri canoni di riferimento:

¹⁷⁴ Di una plausibile matrice acustica parla Gross 1997, 665, che cita copiosa bibliografia a riguardo.

[8] *Ergo veteres architecti naturae vestigia persecuti indagationibus vocis scandentis theatrorum perfecerunt gradationes, et quaesierunt per canonicam mathematicorum et musicam rationem, ut, quaecumque vox esset in scaena, clarior et suavior ad spectatorum perveniret aures . . . sic theatrorum per harmonicen ad augendam vocem ratiocinationes ab antiquis sunt constitutae.*

“Gli antichi architetti tendendo presenti le naturali proprietà di propagazione della voce, perfezionarono le gradinate dei teatri, e sulla base di un regolare calcolo matematico e una *ratio* musicale, fecero in modo che qualunque voce si pronunziasse sulla scena, arrivasse più chiara e soave agli orecchi degli spettatori ... così gli antichi costruiscono una teoria armonica della costruzione dei teatri per accrescere gli effetti della voce”.

[Trad. S. Ferri]

Degna di attenzione è l'espressione *veteres architecti*, che evoca un passato antico, i prodromi dell'architettura in Grecia: un'indicazione che si scontra con la puntualità con cui poco dopo viene menzionata la precisa fonte delle teorie armoniche¹⁷⁵.

Segue la complessa teoria armonica, che viene fatta risalire *recta via* al musicologo Aristosseno, di cui Vitruvio compila un dettagliato resoconto (4; 5,1-6), nel quale rientra anche l'articolata descrizione degli *echea* sui cui si tornerà poco oltre.

Un'altra osservazione dalla quale trapela una profonda coscienza dei fenomeni materiali connessi alla propagazione del suono è contenuta in 5,7: qui Vitruvio si mostra consapevole del fatto che la gran parte dei molti edifici teatrali (evidentemente strutture provvisorie lignee, non teatri in muratura) che ogni anno si costruivano a Roma non rispettava i canoni di perfezione sin qui enunciati, ma a dispetto di ciò pone in rilievo un elemento che, nelle sue convinzioni, possa in qualche modo compensare l'eversione dalle norme succitate, ovverosia

quod omnia publica lignea theatra tabulationes habent complures, quas necesse est sonare. Hoc vero licet animadvertere etiam ab citharoedis qui, superiore tono cum volunt canere, avertunt se ad scaenae valvas et ita recipiunt ab earum auxilio consonantiam vocis. Cum autem ex solidis rebus theatra constituuntur, id est ex structura caementorum, lapide, marmore, quae sonare non possunt, tunc echeis hae rationes sunt explicandae.

¹⁷⁵ Cfr. Gross 1997, *ad loc.*

“che tutti i pubblici teatri di legno hanno molti piani di tavolati che necessariamente di lor natura risuonano. E questo si può capire anche dai citaredi, i quali, quando alzano il tono, si volgono verso le porte della scena, e trovano in esse un aiuto alla consonanza della voce. Quando invece i teatri son fatti di materiale solido, ossia in muratura, o in pietra, o in marmo, che di lor natura non risuonano, allora bisogna applicare il sistema dei risonatori di bronzo”.

[Trad. S. Ferri]

Sui *pro* e i *contro* dei teatri in muratura, dotati di una maggior capacità di rifrazione del suono, ma, per converso, di una risonanza intrinseca minore, concordano gli studiosi moderni¹⁷⁶.

Un'ultima raccomandazione relativa alla scelta del luogo stabilisce di nuovo un legame molto forte con un'elaborazione di matrice greca. Già in 3,5 Vitruvio sollecitava a prestare attenzione a che il luogo del teatro non fosse *surdus* bensì

*ubi (sc. locus electus) non impediatur resonantia*¹⁷⁷

In 8, 1-2 Vitruvio suggerisce di evitare alcuni luoghi che considera per natura avversi alla corretta trasmissione del suono così come doveva avvenire in teatro:

Est enim advertendum, uti sit electus locus, in quo leniter adplicet se vox neque repulsa resiliens incertis auribus referat significationes. Sunt enim nonnulli loci naturaliter impediens vocis motus, uti dissonantes, qui graece dicuntur catechountes circumsonantes, qui apud eos nominantur periechountes item resonantes, qui dicuntur antechountes consonantesque, quos appellant synechountas.

“Bisogna anche diligentemente avere attenzione a scegliere una località dove la voce arrivi dolcemente, e non rimbalzi indietro tumultuosamente confondendo i suoni alle orecchie. Vi sono infatti alcune località che di propria natura impediscono i movimenti dei suoni: per esempio i luoghi *dissonantes* in greco *κατηχοῦντες*, *circumsonantes* o *περιχοῦντες*, *resonantes* o *ἀντιχοῦντες*, *consonantes* o *συνηχοῦντες*”.

[Trad. S. Ferri]

¹⁷⁶ Vd. e.g. Rocconi 2006, 73.

¹⁷⁷ Questa la lezione dei codici. Ferri traduce “sonoro di natura”.

Di seguito prosegue nella illustrazione dei termini introdotti, di cui fornisce una duplice nomenclatura, greca e latina: i luoghi impervi per una nitida trasmissione dei suoni sono *dissonantes* (κατηχοῦντες: in cui la voce è rifratta da un ostacolo che si trova appena sopra la sorgente), *circumsonantes* (περιχοῦντες: in cui la voce è ‘oppressa’ da ostacoli perimetrali e lascia avvertire solo il segmento centrale della parola), *resonantes* (ἀντηχοῦντες: in cui si verifica il fenomeno della riflessione sonora e il suono risulta raddoppiato, la comune eco). Favorevoli per la trasmissione del suono solo i luoghi *consonantes* o συνηχοῦντες, come preannuncia il prefisso, ove la voce viene sostenuta dal basso (*ab imis auxiliata*), e sale con un aumento di intensità (*cum incremento scandens*), in modo da giungere “con eloquente chiarezza di parole alle orecchie” (*ad aures disertarum claritate*).

Questi i principali passaggi del trattato vitruviano dai quali emerge una sofisticata elaborazione legata all’acustica, la cui applicazione viene (idealmente) considerata indispensabile ai fini della progettazione di teatri. Si tratta del frutto di un lungo affinamento di teorizzazioni che provengono principalmente da fonti pitagorico-peripatetiche, note e non: il che ci consente di postulare un ininterrotto *iter* di progresso scientifico e di studio in campo acustico che prende l’avvio con la tradizione pitagorica, conosce una tappa fondamentale con la scuola peripatetica ed emerge, in forma compiuta per ciò che concerne il teatro, nella trattatistica vitruviana di età augustea, collettore di diverse acquisizioni, attualmente riconducibili primariamente alla scuola di Pitagora e Aristotele.

In tempi moderni i teatri antichi, ed in particolar modo quello greco di Epidauro (IV a.C.), sono stati oggetto di numerose e approfondite ricerche effettuate da esperti di acustica e ingegneri sia con misure strumentali sia con simulazioni, che ne hanno messo in luce in modo scientifico le peculiari proprietà acustiche. Si segnalano negli anni duemila il Programma di ricerca europeo, ERATO (Identification, Evaluation and Revival of the Acoustical Heritage of Ancient Theatres and Odeas)¹⁷⁸ e il Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale, PRIN 2005 ATLAS (Ancient Theatres Lighting and Acoustics Support), che hanno messo a frutto nuove sempre più sofisticate tecnologie in vista di misurazioni accurate e codificazioni di nuovi parametri e descrittori acustici. Ogni anno, infine, la rivista internazionale *Acta Acustica united with Acustica*, nata nel 1951 e pubblicata dalla

¹⁷⁸ Rindel 2011.

European Acoustics Association (EAA), offre svariati contributi sull'acustica degli antichi teatri indagata mediante le moderne tecnologie, che registrano risultati sempre più sorprendenti.

Nell'ultimo decennio gli studi si sono moltiplicati e con essi la quantità di dati raccolti. Si segnalano alcuni tra i contributi più citati. Nico Declerq e Cindy Dekeyser¹⁷⁹, Georgia Institute of Technology, individuano la chiave delle doti acustiche di Epidauro nella disposizione dei sedili nelle file dei gradini: “la struttura è conformata esattamente in maniera da agire come un filtro acustico che sopprime i suoni di frequenza bassa, la componente principale del rumore di fondo, mentre lascia passare facilmente le frequenze alte degli esecutori”. Psarras e la sua *équipe*¹⁸⁰ presentano una vasta gamma di misurazioni, effettuate anche a teatro parzialmente affollato, che descrivono in maniera dettagliata il profilo acustico dell'edificio: esso sembra immune anche da fattori ambientali (come variazioni di temperatura, umidità, vento) e la presenza del pubblico che non inficia in alcun modo l'intelligibilità del parlato da qualsiasi postazione della cavea. Tra gli ultimi Marco Facondini¹⁸¹, che grazie alla rilevazione di grandezze mai contemplate in passato, postula che la ‘mitica’ perfezione acustica di Epidauro sia riconducibile ad una progettazione matematico-musicale del teatro: Facondini si spinge ad ipotizzare cautamente che il teatro sia stato costruito in accordo con il sistema musicale di matrice pitagorica.

In generale per ciò che concerne le strutture più antiche di quella di Epidauro, gli ingegneri acustici ritengono che fosse possibile in qualche modo potenziare la forza e la chiarezza della ricezione dei suoni da parte del pubblico in base a due dispositivi tipici dell'architettura teatrale: in primo luogo lo scarsissimo riverbero (fenomeno acustico legato alla riflessione dell'onda sonora da parte di un ostacolo, che nei teatri antichi è contenuto grazie alla mancanza di un tetto e di pareti) e, inoltre, la diffusione di “suoni riflessi precoci”, nei quali la riflessione si avverte nell'arco di 40/50 millisecondi rispetto all'onda sonora diretta (appena sotto la soglia dell'eco che si produrrebbe se la cosa sonora fosse più prolungata), che migliorano la ricezione dei suoni da parte del pubblico¹⁸².

¹⁷⁹ Declerq-Dekeyser 2007.

¹⁸⁰ Psarras *et al.* 2012.

¹⁸¹ Facondini 2014.

¹⁸² Vd. Rocconi 2006, 72.

Alcuni studiosi moderni¹⁸³ hanno poi ipotizzato che altri due ‘strumenti’ del teatro antico potessero entrare in risonanza con la voce degli attori e i suoni della *performance*, amplificandone la ricezione: la maschera e l’edificio scenico. Nel primo caso (*i.e.* la maschera) si tratta, tuttavia, di un’ipotesi forse avanzata anche sulla scia della nota paraetimologia di Aulo Gellio del termine latino per indicare la maschera, *persona*, da *personare* (*noct.* 5,7): questa funzione di strumento di amplificazione è stata però ampiamente smentita da sperimentazioni moderne¹⁸⁴. Il secondo caso (*i.e.* l’edificio scenico), come si accennava *supra*, si inserisce nell’aspro dibattito sulla presenza o meno della facciata scenica nel teatro di inizio V sec. a.C., su cui gli esperti si sono divisi per molto tempo¹⁸⁵. La maggior parte degli studiosi ritiene che una σκηνή solida non fosse presente fino alla celeberrima evidenza testuale dell’*Agamennone* del 458 a.C., data nella quale si postula che l’erezione dell’edificio di scena a sud dell’orchestra fosse già avvenuta. Prima di questo anno è stata persino negata l’esistenza di una piattaforma destinata alla recitazione degli attori, che si credeva recitassero nell’orchestra¹⁸⁶. Una voce fuori dal coro è quella di Kampourelli 2016 il quale, a margine della recente ricostruzione della messa in scena dei *Persiani* sotto il profilo della gestione dello spazio¹⁸⁷, giudica necessaria la presenza di un edificio di scena in questo dramma. Si potrebbe dunque concludere che si rintracciano evidenze drammaturgiche di tale complemento di scena sin dai primi drammi superstiti, ma non vi sono tracce testuali sino al 458 a.C., che tuttavia è una data ‘altissima’ rispetto alla storia del dramma attico.

L’assenza di rinvenimenti archeologici è probabilmente dovuta al fatto che l’edificio doveva essere realizzato in legno: in particolare molti ritengono che in una fase iniziale fosse una struttura provvisoria; in un momento successivo, grazie al sempre maggiore coinvolgimento della facciata scenica nelle dinamiche del dramma, è probabile che abbia assunto una forma più elaborata architettonicamente e strutturalmente più definitiva¹⁸⁸.

In conclusione, valutando i risultati prodotti dalle moderne ricerche sul campo, condotte con un approccio empirico-scientifico, e ripercorrendo l’evoluzione della riflessione antica

¹⁸³ Vd. *e.g.* Anti 1951/52; Canac 1967; Landels 1967; Barron 1993.

¹⁸⁴ Vd. Wiles 2007.

¹⁸⁵ Vd. una ricognizione generale in Kampourelli 2016, 46-48.

¹⁸⁶ Vd. Di Benedetto-Medda 1997, 28 ss.

¹⁸⁷ Kampourelli 2016, 81-108.

¹⁸⁸ Vd. la conclusione di Kampourelli 2016, 48-49.

sui problemi connessi all'acustica, si può ragionevolmente supporre che alla progettazione e alla costruzione delle strutture teatrali fosse sottesa anche una specifica indagine acusticamente mirata e conscia dei principali fenomeni in atto in questo campo. Una conclusione che può essere ben supportata dalle recenti acquisizioni dell'archeoacustica cui si è accennato nel capitolo precedente. Non può essere, tuttavia, valutato in modo certo il grado di approfondimento teorico e matematico delle antiche progettazioni architettoniche, nonostante Vitruvio (5,3,7), come si è visto, parli di *canonica mathematicorum* e *musica ratio*: più probabile che si trattasse di un approccio empirico-deduttivo¹⁸⁹. Non deve in ogni caso essere sottovalutato il dato di attenzione alla percezione e alla sonorità che emerge da questo quadro d'insieme, teorico e pratico.

Un'altra questione tecnica appare significativa per l'indagine sulla rilevanza dell'acustica e finanche sulla riproduzione di rumori in teatro: la menzione nelle fonti antiche di dispositivi tecnici con la funzione di amplificazione in un caso e produzione di 'effetti sonori' nell'altro.

Vitruvio (5,5,1-6), come si è accennato *supra*, ci testimonia l'impiego, anche in Grecia, e almeno dalla metà del II sec. a.C., di strumenti che chiama *echeia*: si trattava di vasi bronzei che avevano la funzione di potenziare l'acustica, correggendo, sembra di poter dedurre, le imperfezioni della struttura che ostacolavano la corretta e nitida recezione del suono da parte del pubblico, soprattutto quello collocato nella porzione superiore della cavea.

È opportuno riassumere in questa sede le caratteristiche principali di tali strumenti, per dare un'idea generale della complessità del loro funzionamento e dell'intricata messe di calcoli matematici che richiedeva la loro disposizione; non ci si soffermerà, invece, sulla articolatissima teoria musicologica che è ad essi legata¹⁹⁰.

Questi "risonatori" dovevano avere un'ampiezza proporzionale, di natura aritmetica, a quella del teatro: non si tratterà quindi di oggetti realizzati 'in serie' ma appositamente pensati e confezionati per le singole strutture (5,5,1). La loro messa in opera doveva

¹⁸⁹ Come conclude Rocconi 2006, 75.

¹⁹⁰ Numerosi gli studi sugli *echeia*, che si concentrano principalmente su aspetti tecnici legati alla teoria musicale e propongono anche ricostruzioni e sperimentazioni del loro funzionamento. Tra i più citati: Thielscher 1953, 334 ss.; Landels 1967; Arns-Crawford 1995, in particolare 105-112; Barba Sevillano-Lacatis-Giménez-Romero 2008; Holger Rindel 2011; Polychronopoulos-Kougias-Polykarpou-Skarlatos 2013.

avvenire grazie ad apposite celle collocate sotto i sedili a metà o nella parte superiore della cavea (se era di dimensioni maggiori), in numero variabile in relazione alla grandezza del teatro; l'apertura andava rivolta verso il basso e sostenuta da appositi cunei di mezzo piede. La loro disposizione seguiva una precisa griglia musicale dettagliatamente descritta dalla fonte che Vitruvio legge e compendia (e rappresentata anche in un diagramma, vd. 5,5,6: *Haec autem si qui voluerit ad perfectum facile perducere, animadvertat in extremo libro diagramma musica ratione designatum, quod Aristoxenus magno vigore et industria generatim divisis modulationibus constitutum reliquit, de quo, si qui ratiocinationibus his attenderit, ad naturas vocis et audientium delectationes facilius valuerit theatrorum efficere perfectiones*). Il meccanismo alla base di questi “risonatori” prevedeva che ciascuno di essi fosse ‘accordato’ ad una certa nota, ovvero in grado di captare un determinato suono, amplificandolo (in termini scientifici azzerando il riverbero) e rinforzandone così la percezione in prossimità dei gradini superiori della cavea, 5,5,3:

Ita hac ratiocinatione vox a scaena uti ab centro profusa se circumagens tactuque feriens singulorum vasorum cava excitaverit auctam claritatem et concentu convenientem sibi consonantiam.

La diffusione di questi dispositivi, come si accennava, è qui attestata per la Grecia, almeno dal II sec. a.C.; in 5,5,8 Vitruvio, difatti, precisa:

Etiamque auctorem habemus Lucium Mummius qui diruto teatro Corinthiorum ea aenea Romam deportavit et de manubiis ad aedem Lunae dedicavit. Multi etiam sollertes architecti, qui in oppidis non magnis theatra constituerunt, propter inopiam fictilibus doleis ita sonantibus electis hac ratiocinatione compositis perfecerunt utilissimos effectus.

“E abbiamo anche la testimonianza di Lucio Mummio, che, distrutto il teatro di Corinto, portò a Roma quei vasi-risonatori bronzei. Molti valenti architetti, che costruirono teatri in città non grandi, ottennero effetti eccellenti usando, per povertà di mezzi dei vasi fitti scelti a questo uso e disposti con il dovuto criterio”.

[Trad. S. Ferri]

Vitruvio sembra leggesse dei risonatori (o forse meglio “riecheggiatoi”?) già in Aristosseno: si veda il riferimento puntuale alla presenza di un diagramma nell’opera

aristossenica citato (5,5,6). Questa strumentazione in Aristosseno è inserita in un ambito musicale, e segue la complessa teoria dell'armonica di cui l'allievo di Aristotele appare il *πρῶτος εὐρετής* in forma compiuta. Tuttavia, al di là del tecnicismo musicale sul quale in questa sede non è opportuno indugiare, il sistema dei risonatori permette di notare ancora una volta la marcata sensibilità in campo acustico e l'alto livello di conoscenza teorica in merito, che sono state in grado di produrre nella seconda metà del IV secolo una 'tecnologia', si passi il termine, così raffinata come è quella qui descritta. Il reale funzionamento degli *echeia*, sul quale nella prima metà del secolo scorso si diffuse un certo scetticismo¹⁹¹, è stato oggi provato e confermato da diversi studi recenti¹⁹².

Ancor più significativo ai fini dell'indagine sul rumore appare il *μηχάνημα* di cui parlano diverse fonti antiche: il ben noto *βροντεῖον* che sarebbe stato impiegato in teatro per riprodurre il tuono.

La prima testimonianza di un dispositivo finalizzato alla riproduzione del rumore scaturito dal tuono si trova in Erone di Alessandria. Nel corso della trattazione sugli *αὐτόματα* impiegati a teatro, egli descrive una rappresentazione incentrata sulla famosa vicenda mitica di Nauplio, che, per vendicare la morte del figlio Palamede, ucciso da Odisseo, fa naufragare il contingente di Salamina di ritorno da Troia, guidato da Aiace. Qui il rumore conseguente al fulmine che colpisce l'immagine di Aiace (ovvero la figura che rappresenta Aiace nel teatrino di automi di cui parla Erone) è ottenuto per mezzo di un vaso forato carico di sfere di piombo che "cadendo sopra una pelle tesa e densa producono un rombo somigliante a quello del tuono" (*τὰ δὲ σφαιρία ἐπίπτοντα διφθέρα ἐξηπλωμένα, ξηρᾶ καὶ πυκνῆ τὸν ἤχον τῆς βροντῆς ἀποδιδόναι*). Erone prosegue facendo un riferimento più generale all'uso in teatro di una macchina destinata alla riproduzione di un rumore simile (*aut.* 20,4):

¹⁹¹ Thielscher 1953, 334-338.

¹⁹² Si vd. *supra* n.35. Tra gli ultimi Clementina Saccomanno nel 2014 ha sperimentato l'applicazione di questi dispositivi presso il teatro romano di Benevento (I-II sec. d.C.), ottenendo risultati estremamente positivi e verificando un'effettiva riduzione del riverbero. Il contributo è disponibile on line all'URL: <http://www.hevelius.it/webzine/leggi.php?codice=490>.

καὶ γὰρ ἐν τοῖς θεάτροις ὅταν δέῃ τὸν ὁμοιον ἦχον γενέσθαι, ἀγγεῖα ἀποσχάζονται βάρη ἔχοντα, ἵνα φερόμενα ἐπὶ διφθέρας, ὡς εἴρηται, ξηρᾶς καὶ περιτεταμένης καθάπερ ἐν τυμπάνοις τὸν ἦχον ἀποτελῆ.

“E quando nei teatri è necessario che ci sia un rumore di questo tipo, vengono aperti dei vasi che hanno dei pesi all’interno, in modo tale che essendo portati verso la pelle che, come si è detto, essiccata è tesa tutto attorno, si produca un rombo come nei timpani”.

Il meccanismo appare qui simile a quello di uno strumento a percussione (non a caso il timbro del rumore prodotto è paragonato a quello dei timpani) ‘suonato dall’interno’: una sorta di tamburo riempito con pesi/pietre che, quando viene agitato, colpiscono la pelle che lo ricopre.

Un’altra testimonianza appare all’incirca un secolo dopo in Polluce (4,127,7). Nell’ambito di una sezione in cui viene descritta la struttura del teatro, compare una lunga lista di dispositivi e μηχαναί, dai più noti ἐκκύκλημα, μηχανή, θεολογεῖον, γέρανος a macchine meno approfonditamente studiate come ἐξώστρα, διστεγία, κεραυνοσκοπεῖον, χαρώνιοι κλίμακες, ad altri dispositivi più oscuri, come σκοπή e τεῖχος:

εἷη δ’ ἂν τῶν ἐκ θεάτρου καὶ ἐκκύκλημα καὶ μηχανή καὶ ἐξώστρα καὶ σκοπή καὶ τεῖχος καὶ πύργος καὶ φρυκτώριον καὶ διστεγία καὶ κεραυνοσκοπεῖον καὶ **βροντεῖον** καὶ θεολογεῖον καὶ γέρανος καὶ αἰῶραι καὶ καταβλήματα καὶ ἡμικύκλιον καὶ στροφεῖον καὶ χαρώνιοι κλίμακες καὶ ἀναπιέσματα.

Subito dopo aver sommariamente elencato questi meccanismi, il grammatico si sofferma in particolare su alcuni di essi, tra cui il βροντεῖον, che viene appaiato, come è logico, al κεραυνοσκοπεῖον, il noto macchinario per riprodurre il fulmine (4,130,3):

κεραυνοσκοπεῖον δὲ καὶ βροντεῖον, τὸ μὲν ἐστὶ περίακτος ὑψηλή· τὸ δὲ βροντεῖον, ὑπὸ τῆς σκηνῆς ὄπισθεν, ἄσκοι ψήφων ἔμπλεοι διωγκωμένοι φέρονται κατὰ χαλκωμάτων.

L’espressione appare anacolutica e non completamente chiara nel suo significato. Mentre il κεραυνοσκοπεῖον è posto in alto ed è definito περίακτος (termine con cui vengono usualmente identificati dei prismi girevoli collocati ai lati della σκηνή atti a rappresentare

la scena e – girando/cambiando faccia – il cambio di ambientazione¹⁹³), il βροντεῖον è collocato in basso, sotto e dietro la σκηνή, e consisteva in ἄσκοί pieni di ciottoli (ψηφῶν ἔμπλεοί) tesi, o meglio, dilatati (a questo sembra alludere il participio διωγκωμένοι, da διογκόω, un verbo di ambito essenzialmente medico, che indica la dilatazione di certi tessuti o dello stomaco¹⁹⁴), che “vengono portati” (φέρονται) “contro/verso elementi in bronzo” (κατὰ χαλκωμάτων, variamente interpretabili). Un meccanismo non del tutto perspicuo, forse neanche allo stesso Polluce¹⁹⁵: a ben vedere, difatti, la sua testimonianza sembra quasi un rigido rabberciamento di una fonte che, forse, egli non comprendeva fino in fondo.

La successiva menzione del βροντεῖον è molto più tarda. Si tratta di uno *scholion* ad Arist. *nub.* 292, una delle scene comiche per cui si ipotizza l'impiego di questa macchina (Σ^R *nub.* 292 β Holwerda III,1):

μηχάνημά τι ἐστίν, ὃ καλεῖται βροντεῖον, ὑπὸ τὴν σκηνήν· ὃ ἦν ἀμφορεύς ἔχων ψηφίδας θαλασσίας. ἦν δὲ λέβης χαλκοῦς, εἰς ὃν αἱ ψηφοὶ κατήγοντο καὶ κυλιόμεναι ἦχον ἀπετέλουν ἐοικότα βροντῆ.

¹⁹³ Su questo elemento, che viene generalmente considerato una struttura non classica, vd. *e.g.* Arnott 1962, 88; Pickard Cambridge 1953, 129; Di Benedetto-Medda 1997, 24; Brown 1984, 9; Ashby 1999, 92-93; Di Marco 2000, 60; Mastromarco-Totaro 2008, 27; Kampourelli 2016, 60-61. Sulla “macchina del fulmine” vd. *e.g.* Arnott 1962, 89; Pickard Cambridge 1953, 236. Recentemente De Martino 2015, 304, proprio alla luce di questo passo, propone di assegnare al περίακτος anche la funzione di κεραυνοσκοπεῖον.

¹⁹⁴ Il verbo viene impiegato raramente nel periodo classico (V-IV sec. a.C.): due le occorrenze in un testo ippocratico (*acut.* 4,7; 9,17); più in là una attestazione in Aristofane di Bisanzio, sempre legata alla dilatazione dello stomaco di una pantera che si finge morta per ingannare l'improvvida preda (*Aristophanis historiae animalium epitome sub junctis Aeliani Timothei aliorumque eclogis* 2,252), e un'occorrenza ancora di ambito medico in Tessalo (*herb.* 1,7,3); infine, un uso traslato e figurato appare scorgersi in Eraclito (*alleg.* 29,7). Il verbo conosce però maggiore diffusione proprio tra il I e il II d.C., in Plutarco (*Cam.* 3,3,4; *Ages.* 27,1,5; *quaest. conv.* 676b) e, soprattutto, ancora nei *corpora* medici di Sorano e Galeno.

¹⁹⁵ Come ipotizza anche Arnott 1962, 90.

“c’è una macchina, che è chiamata βροντεῖον, sotto la σκηνή, che era **un’anfora** con ciottoli di mare. C’era *inoltre/però anche* un **lebate bronzo**, nella quale venivano fatti scendere i ciottoli e, fatti rotolare, producevano un rombo simile a un tuono”.

Lo scolio compare nel più antico manoscritto di Aristofane, il celebre Ravennate, databile alla metà del X sec. d.C. Esso, ad uno sguardo più attento, descrive un meccanismo che contempla *due* diversi recipienti: un’anfora con ciottoli marini e un’urna in bronzo in cui essi vengono fatti scendere. In quest’ultimo contenitore, di bronzo e quindi più ‘rumoroso’, i ciottoli vengono fatti rotolare e, urtando contro se stessi e contro le pareti bronzee dell’urna, producono un rumore simile al rombo del tuono. Questa versione dello scolio viene riprodotta quasi *ad verbum* in un lemma della coeva *Suda* (β 549)¹⁹⁶.

Interessante notare che il più tardo codice Vaticanus Barberinianus 126, risalente al XIV sec., riporta una variante del medesimo scolio in cui l’anfora e il lebate bronzo fanno parte di uno stesso sintagma e il tutto appare semplificato:

ἔστιν ἐν τῇ σκηνῇ μηχανήμα τι, ὃ καλεῖται βροντεῖον, ἀμφορεύς μεστός ψηφίδων ἀμφιβαλλόμενος εἰς χαλκοῦν λέβητα

“c’è una macchina nella σκηνή, che viene chiamata βροντεῖον, un’anfora piena di ciottoli che viene fatta urtare contro un lebate di bronzo”.

Si tratta di una spiegazione semplificata in cui opera lo stesso meccanismo che è stato rilevato per Polluce: nell’intento di snellire, lo scoliaste ha perso dettagli importanti modificando parzialmente il funzionamento sopra descritto, che non appare più così perspicuo; la precisa collocazione al di sotto e dietro la scena è stata sostituita da un più generico ἐν τῇ σκηνῇ, ma il principale colpevole è il participio ἀμφιβαλλόμενος, che risulta eccessivamente brachilogico e fa credere che l’anfora venga scagliata/gettata/fatta urtare contro l’urna bronzea. Comunque meglio, un’altra pur banalizzante versione dello scolio, di scuola triciniana, in cui anfora e lebate sono alternativi l’uno all’altro (Σ^{RTricl} *nub.* 292d Holwerda):

¹⁹⁶ Βροντή: νεφῶν ψόφος ἐκ παραπίψεως ἢ ῥήξεως. ἔστι δὲ καὶ μηχανήμα τι, ὃ ἐκαλεῖτο βροντεῖον. ὑπὸ τὴν σκηνὴν δὲ ἦν ἀμφορεύς ψηφίδας ἔχων θαλαττίας· ἦν δὲ λέβης χαλκοῦς, εἰς ὃν αἱ ψηφοὶ κατήγοντο καὶ κυλιόμεναι ἦχον ἀπετέλουν εἰκότα βροντῆ.

μηχάνημά τι ἦν ἐν τῇ σκηνῇ βροντεῖον καλούμενον, οὗ ὁ κτύπος εἰς βροντῆς ἀπήχησιν ἐσχηματίζετο· ἦν δὲ ἀμοφορεὺς ἢ λέβης χαλκοῦς ψηφίδας ἔχων ἐντός, ὃς κυλιόμενος ἦχον ἀπετέλει

“C’era una macchina in scena chiamata βροντεῖον, il cui rumore imitava il rombo di un tuono; era un’anfora o un lebete di bronzo che aveva all’interno dei ciottoli, che, fatto rotolare, faceva rumore”.

In definitiva sembra che lo scolio del Ravennate descriva puntualmente un meccanismo preciso e articolato, che non sia più stato afferrato e compreso dagli interpreti successivi.

Il solo a riproporre pressoché *verbatim* lo scolio *vetus* è Giovanni Tzetzes, che redige il proprio commento alle *Nuvole* nel XII sec., a distanza di circa due secoli dal manoscritto aristofaneo più antico. Egli, tuttavia, fornisce una variante nella nomenclatura dello strumento e menziona diverse tipologie di dispositivi (Σ^{RTz} *nub.*291a Holwerda 4,2):

ὄτε ἐφθέγγαντο αἱ νεφέλαι, ἅμα καὶ τὸ ἠχεῖον ἐπεκρότησε εἰς τύπον βροντῆς. τὸ δὲ ἠχεῖον καὶ βροντεῖον ἐλέγετο. καὶ πῆ μὲν τὸ βροντεῖον τοιοῦτον ὑπῆρχεν. ἄρματι ἐπέκειντο λέβητες ἐπιξήροις βύρσαις ἐσκεπασμένοι. ἄρματηλασίας δὲ γενομένης βρονταῖς ἐμφορεῖς οἱ κτύποι ἐγίνοντο. ὅτε δὲ ἠχεῖον καὶ βύκινον κατέχων τις σαλπικτῆς ἔνδον ἐπιμήκουσ ἐλικοειδοῦς εὐχάλκου χαλκίου ὑπήχει καὶ ὁ ἦχος ἐδόκει βροντή. οἱ δὲ πρὸ ἡμῶν τὰ τοῦ κωμικοῦ ἐπεξηγησάμενοί φασιν· “ἦν ἀμοφορεὺς ἔχων ψηφίδας θαλασσίους, ἦν δὲ καὶ λέβης χαλκοῦς, εἰς ὃν αἱ ψηφίδες κατήρχοντο καὶ κυλιόμεναι ἦχον ἀπετέλουν.

“quando le nuvole parlavano, contemporaneamente l’ἠχεῖον faceva rumore alla maniera di un tuono. L’ἠχεῖον era detto anche βροντεῖον. E così era il βροντεῖον: dei lebeti coperti da pelli essiccate erano attaccati a un carro. Mentre il carro veniva guidato si producevano i rumori simili a tuoni. Talvolta un trombettiere che aveva un ἠχεῖον e una *bucina* faceva risuonare l’interno di un lungo [strumento] dalla forma di spirale di bronzo ben lavorato, e questo suono sembrava un tuono. Gli esegeti di ambito comico prima di noi dicono: «C’era un’anfora con ciottoli di mare, e c’era anche un lebete di bronzo, nel quale venivano fatti scendere i ciottoli e rotolando, producevano un suono»”.

La testimonianza dell'erudito bizantino fornisce nuovi e inediti particolari sia sul meccanismo sia sul nome di questo μηχανημα, aprendo a un più composito scenario sulla riproduzione di questa sonorità nel teatro antico. In Tzetzes sembrano confluire varie tradizioni e fonti: una è quella ben individuabile dell'antico scolio, tradito anche per altra via, che si trova alla fine, esplicitamente dichiarata come tale; un'altra tradizione è quello dello strumento chiamato ἠχεῖον, termine più generico (che ricalca quello del diverso dispositivo vitruviano di cui *supra*), del quale si accenna al funzionamento semplicemente tramite il verbo ἐπικροτέω, che potrebbe far pensare ad una sorta di strumento a percussione¹⁹⁷. Al nome βροντεῖον, alternativo ad ἠχεῖον e menzionato solo in seconda posizione, viene invece associato un meccanismo del tutto diverso (si può dunque concludere che si tratta di due diversi macchinari?): si tratterebbe di un carro al quale erano legate pelli e recipienti in bronzo che, trascinati dalla vettura, producevano un frastuono che poteva ricordare quello del tuono. Tale dinamica riporta alla mente un episodio raccolto già in Apollodoro (*bibl.* 1,9,7 oppure 1,89)¹⁹⁸, quello dello ὑβριστῆς Salmoneo¹⁹⁹, che voleva rendersi simile a Zeus e ne imitava le prerogative divine:

ἔλεγε γὰρ ἑαυτὸν εἶναι Δία, καὶ τὰς ἐκείνου θυσίας ἀφελόμενος ἑαυτῷ προσέτασσε θύειν, καὶ βύρσας μὲν ἐξηραμμένας ἐξ ἄρματος μετὰ λεβήτων χαλκῶν σύρων ἔλεγε βροντᾶν, βάλλων δὲ εἰς οὐρανὸν αἰθομένας λαμπάδας ἔλεγεν ἀστράπτειν.

“diceva di essere Zeus e usurpando i sacrifici del dio, ordinava di sacrificare a se stesso; poi, legate delle pelli e dei lebeti di bronzo al carro, diceva di tuonare, mentre lanciando in aria delle fiaccole, diceva di folgorare”.

[Trad. M. G. Ciani]

Anche nel commento di Eustazio all'*Odissea* (contemporaneo o poco più recente rispetto a Tzetzes) l'episodio di Salmoneo e il βροντεῖον sono accostati (1,411,15):

¹⁹⁷ Vd. la disamina di Donelan 2018, 112-113. Su questo recentissimo studio si tornerà *infra*.

¹⁹⁸ Un testo noto a Tzetzes, vd. già Diller 1935.

¹⁹⁹ Vd. Smith-Trzaskoma 2005 e Griffith 2008. Questo personaggio mitico potrebbe essere il protagonista di un omonimo dramma satiresco di Sofocle (fr. 537-541 R.).

Ἰστέον δὲ ὡς εἰ καὶ ἀντιβροντᾶν καὶ ἀνταστράπτειν ὁ Σαλμωνεὺς τῷ Διὶ λέγοιτο, οὐκ ἂν θεομαχοίη Διὸς νοουμένου τοῦ ἀέρος, ἀλλὰ σοφὸς ἂν εἴη μηχανικός. καθ' ἣν σοφίαν καὶ ἄλλοι ἐποίησαν ὅμοια. τό τε γὰρ βροντεῖον παρὰ τοῖς παλαιοῖς σκευὸς ἦν ἀποτελεστικὸν μυχήματος βροντῆς διὰ ψηφίδων ἐνιεμένων.

Accanto all'imitazione del tuono attraverso il carro, però, Tzetzes ci prospetta anche un'altra possibilità di riproduzione, non del tutto patente: essa prevedeva l'impiego di una *bucina* (βύκινον), ovvero una tromba, di un ἠγεῖον e di un professionista che faceva risuonare all'interno qualcosa (arnesi?) dalla forma di spirale.

In sintesi, molto più articolato e composito è il quadro fornito dall'erudito bizantino: un ἠγεῖον “veniva percosso”, oppure “urtava” (ἐπεκρότησε) non appena era necessario far percepire il rumore del tuono; il βροντεῖον, denominazione alternativa di ἠγεῖον (ma che forse prevedeva un funzionamento diverso?): un carro che riproduceva il rombo del tuono trascinando una serie di recipienti di varia natura; una tromba e un ἠγεῖον attivati da un trombettiere con un meccanismo poco perspicuo; infine il βροντεῖον come è descritto nello scolio del Ravennate. È palmare che Tzetzes tenti di compendiare e far convivere testimonianze diverse, di cui costituisce un importante collettore.

In base, dunque, a testimonianze antiche, che vanno dal I al XII sec. d.C., più o meno distanti rispetto all'epoca delle rappresentazioni, una molteplicità di dispositivi erano impiegati a teatro per riprodurre e imitare il rombo del tuono. Alcuni esegeti non danno un nome a questo μηχανήμα, altri lo chiamano variamente βροντεῖον o ἠγεῖον.

I *testimonia* su Eschilo e su Sofocle (*Anecd. Paris.* 1,19 Cramer = Aesch. T. 108 R. = Soph. T. 117 R.) lasciano poi trapelare un'altra questione: a chi attribuire l'invenzione o almeno l'introduzione di questo congegno? Sembra che tra gli antichi ci fossero i presupposti per un animato dibattito:

εἰ μὲν δὴ πάντα τις Αἰσχύλῳ βούλεται τὰ περὶ τὴν σκηνὴν εὐρήματα προσνέμειν – ἐκκυκλήματα καὶ περιάκτους καὶ μηχανάς, ἐξώστρας τε καὶ προσκήνια καὶ διστεγίας καὶ κεραυνοσκοπεῖα καὶ βροντεῖα καὶ θεολογεῖα καὶ γεράνους, καὶ που καὶ ξυστίδας καὶ βατραχίδας καὶ πρόσωπα καὶ κοθόρνους, καὶ ταυτὶ τὰ ποικίλα σύρματά τε καὶ καλύπτραν καὶ κόλπωμα καὶ παράπηχυ καὶ ἀγρηγόν, καὶ τὸν ὑποκριτὴν ἐπὶ τῷ δευτέρῳ τὸν τρίτον – ἢ καὶ Σοφοκλῆς ἔστιν ἃ τούτων προσεμηχανήσατο καὶ προσεξεῦρεν, ἔστι τοῖς βουλομένοις ὑπὲρ τούτων ἐρίζειν καὶ ἔλκειν ἐπ' ἄμφω τὴν φήμην τοῦ λόγου.

“Se dunque si vogliono far risalire ad Eschilo tutte le innovazioni riguardanti la scena – carrelli con ruote, macchine girevoli e altre macchine teatrali, e poi essostra, prosceni, secondi piani, tuonali e fulminari, *theologheia*, gru, e forse anche tuniche, abiti verde rana, maschere e coturni, e ancora quei famosi *symmata* variopinti, veli per il corpo, vesti ampie e flessuose, vesti con frange di porpora alte un cubito, tessuti a rete, e poi il terzo attore in aggiunta al secondo – oppure quelle tra queste che ha escogitato e introdotto Sofocle –, ebbene, se si vuole si può discutere su questo punto e per entrambi addurre come prova le tradizioni orali.”

Questo, dunque, l’articolato insieme delle testimonianze antiche che emerge dai testi a nostra disposizione.

Molti studiosi moderni, come è noto, nel valutare con una ragionevole – ma spesso estrema – cautela le informazioni ‘di seconda mano’, ossia provenienti da autori che non potevano aver assistito alle prime messe in scena dei drammi traditi, hanno guardato con scetticismo all’esistenza del βροντεῖον/ἤχεῖον, così come, più in generale, al ricorso a macchine per produrre ‘effetti speciali’ di vario tipo nel teatro di V sec., primi tra tutti ἐκκύκλημα e μηχανή²⁰⁰. L’annosa *querelle* vira oggi verso una maggior propensione ad ammettere l’utilizzo di questi dispositivi: il che si iscrive in una più generale tendenza a rivalutare gli

²⁰⁰ Le più note e diffuse trattazioni sulla messa in scena del dramma attico dedicano un capitolo ai macchinari di scena o comunque si esprimono sulla possibilità che essi fossero usati o meno nel teatro di V sec.: vd. *e.g.* tendenzialmente contrari *in toto* o almeno di certo per Eschilo e Sofocle: Pickard Cambridge, 1946, 100-122; Arnott 1962, 72-90; Webster 1960, 499; Di Benedetto-Medda 1997, 19-33; tendenzialmente favorevoli: Hammond 1972, 444-445; Taplin 1977, 440—449 e Taplin 1978, 16 (solo se strettamente necessario); Di Marco 2000, 61-64 (nell’ultima parte del secolo); Wiles 2000, 118; Mastromarco-Totaro 2008, 30-35 (in Sofocle ed Euripide). Contributi specifici sulle macchine teatrali sono: Comotti 1989, Newiger 1989 (=1990=1996); Di Pasquale 2003. Ultimamente ha attratto in particolare l’attenzione degli studiosi l’ἐκκύκλημα, sul quale vd. Belardinelli 2000; Jacques 2000; Bonanno 2006; Brioso Sánchez 2006; nell’ambito del grande progetto sul *Lessico del Comico* anche l’ἐκκύκλημα ha trovato posto con il contributo di S. Caciagli 2016 (consultabile all’URL: www.lessicodelcomico.unimi.it/ecciclema/); negli ultimi due anni sono apparsi due corposi contributi con approcci del tutto speculari, ma con medesime conclusioni sull’uso della macchina sin da Eschilo: Lucarini 2016, che basa le proprie riflessioni esclusivamente sui testi tragici, e Casanova 2017, che fa una rassegna completa di tutte le fonti a nostra disposizione.

elementi di realismo che si sta a poco a poco affermando negli studi sul dramma antico (che si è cercato di delineare nel paragrafo precedente). Sulla macchina del tuono, meno frequentata in passato²⁰¹, si segnalano alcuni contributi recenti: i già menzionati De Martino 2014, 157-161 e De Martino 2015, in particolare 304-306 e il recentissimo Donelan 2018. Mentre De Martino non solo ammette che il “tuonale” esistesse e venisse utilizzato, anche da Eschilo e Sofocle, ma amplia persino il novero dei drammi in cui ritiene probabile che vi si facesse ricorso²⁰², molto più cauto appare Donelan 2018, il quale ritiene verosimile che il tuono fosse riprodotto, ma con altri mezzi (come la musica o la voce stessa degli attori), data l’assenza, come si diceva, di specifiche e coeve evidenze testuali (rintracciabili ad esempio in Aristofane per altre macchine, come l’ἐκκύκλημα) e la divergenza delle fonti a nostra disposizione su diversi aspetti della macchina del tuono.

A mio avviso, nell’economia generale della ricerca sui rumori, come spero sarà chiaro, non è di rilevante interesse indagare nello specifico se il tuono sulla scena attica di V a.C. fosse riprodotto con un otre, con un’urna, con un carro, con una tromba, con un’istrionica voce umana o con altri più complessi congegni: sarebbe impossibile, stanti le nostre conoscenze attuali, ricostruire questo peculiare dato. Non è neanche possibile stabilire se esistesse un unico mezzo ‘a regime’ in questo periodo, tra quelli che le diverse fonti tramandano.

È invece significativo notare che, tra tutti i rumori che in teatro si sarebbero potuti evocare, proprio il tuono fosse tra i più ricorrenti. Il valore ominoso e perturbante di questo terribile σῆμα divino, come si è visto, è riconosciuto e condiviso, sin da Omero e viene messo in campo sia in senso proprio in tragedia, sia nella sua *detorsio* parodica in commedia: almeno l’*Edipo a Colono* di Sofocle e il dubbio *Prometeo*, in sede drammaturgicamente

²⁰¹ Menzionata in modo più sommario o marginalmente rispetto a ἐκκύκλημα e μηχανή nei manuali *supra* citati. In prima posizione tra le macchine sceniche nel manuale di Mastromarco-Totaro 2008, 30. Il reale riscontro sonoro dei rumori che venivano messi in campo nelle commedie aristofanee (è qui citato il turbolento *incipit* delle *Nuvole*) viene dato per certo e considerato uno dei meccanismi comici imprescindibili. Tra i meccanismi di riproduzione il *bronteion*, o congegni simili, rientrano nell’ipotesi più verosimile”.

²⁰² Vd. De Martino 2014, 160. Lo studioso include anche alcune sezioni della ‘*Shield scene*’ dei *Sette a Tebe* (De Martino 2014, 161; i versi interessati sono: 431-31; 445-46; 448-49; 511-20; 444-46), in cui lascia intendere che mentre veniva descritto lo scudo del guerriero, fosse azionato il macchinario.

pregnante (il finale del dramma), sfruttavano un riferimento esplicito al tuono di Zeus²⁰³; nella commedia aristofanea compare nella scena delle *Nuvole* commentata dagli *scholia* (v.292) e nel finale degli *Uccelli* (ancora una fine: vv. 1750-52). Si ravvisa, dunque, una certa ritualità drammaturgica, una modularità in termini di sede e di contesti: a mio giudizio proprio la gravidanza della sede e la funzione, legata nella maggioranza dei casi²⁰⁴ al divino, non ammettono deroghe alla riproduzione mimetica e realistica del fragore del tuono.

Tuttavia, al di là di queste considerazioni squisitamente drammaturgiche e interne alla tragedia, è opportuno anche accostare le scene tragiche a quelle comiche. Se, difatti, in tragedia si è arrivati a sopporre spesso un elevato grado di convenzionalità, lo stesso non si può dire per la commedia: il meccanismo del riso non lo consentirebbe. In commedia, dunque, il rumore del tuono doveva necessariamente essere riprodotto: proprio la commedia, a mio avviso, si può dunque considerare una cartina di tornasole della tragedia, anche perché il meccanismo parodico funzionava, a pieno titolo, proprio nel contrasto che la scena tragica e la scena comica potevano produrre.

È possibile reperire un'evidenza testuale coeva e autorevole, come giustamente anche De Martino e Donelan rilevano, nel passo della *Repubblica* platonica (396d) più volte citato: si tratta di un *locus* estremamente significativo in vista dell'indagine più complessiva sull'animazione acustica della scena teatrale ateniese, un passo chiave, opera di uno spettatore autorevole come Platone, che dovette assistere almeno ad alcune 'prime' di Sofocle ed Euripide: qui è ricordato anche il tuono tra i diversi rumori imitati in teatro, con ogni probabilità tramite la musica o la voce degli attori.

A corredo delle evidenze esterne, e delle fonti 'tarde' che le tramandano, è infine doveroso fare alcune riflessioni.

Se è opportuno tenere nel giusto credito e non sopravvalutare le testimonianze successive al periodo della effettiva messa in scena dei drammi, ovvero tutte le informazioni che provengono da eruditi e commentatori che non hanno avuto la possibilità di assistere in prima persona agli spettacoli (almeno non alle 'prime'), non è al contempo corretto svalutare la mole di certo tipo di attestazioni, in questo caso non trascurabile, che da essi ci

²⁰³ Ma a queste occorrenze potrebbero aggiungersi i boati scaturiti dai terremoti delle *Troiane* vv. 1327 ss. (ancora nel finale) e delle *Baccanti* euripidee (vv. 580 ss. la cosiddetta '*miracle scene*').

²⁰⁴ Nelle *Troiane* euripidee il senso del divino si coglie nella fatalità del crollo di Troia; nelle *Baccanti* è evidente.

proviene; si tratta inoltre in questo caso di una molteplicità di fonti che coprono un arco temporale molto vasto. Come Lucarini 2016, 153 fa notare a proposito dell'ἐκκύκλημα, mentre le osservazioni che riguardano singole scene potrebbero apparire meno attendibili, non si può dire altrettanto di aspetti più generali, come è l'impiego di macchine di scena, che, qualora fosse provato, interesserebbe, come si è visto e come si può facilmente supporre, un certo numero di tragedie e commedie.

Infine, qualsiasi testimonianza dovrebbe essere valutata anche in base all'*auctoritas* del suo autore (quando sia possibile rintracciarlo); nel caso di Tzetzes, come è da più parti riconosciuto, siamo di fronte ad uno studioso raffinato e sensibile, che aveva a propria disposizione un amplissimo numero di testi e di fonti preziose, che oggi sono andate in larga parte perdute: anche la caratura di questo personaggio è garanzia dell'attendibilità delle informazioni che ci ha lasciato. A ben vedere, tra l'altro – come si è notato –, la sua annotazione descrive un quadro articolato per la riproduzione della sonorità del tuono, con diverse possibilità di esecuzione, che sembra molto credibile.

In definitiva, in linea con le recenti acquisizioni che riguardano altri μηχανήματα teatrali, anche per il fragore prodotto dal terribile tuono divino è possibile ipotizzare una reale riproduzione, seppure la modalità con cui essa avveniva non appaia di facile e pacifica individuazione, stanti le testimonianze in nostro possesso.

4. I rumori: valori e funzionalità drammaturgica

4.1. Una cartina di tornasole: il silenzio come meccanismo drammaturgico

Al fine di postulare una specifica funzionalità drammaturgica del rumore in tragedia sembra utile ricordare che in maniera simile e speculare anche per il silenzio è possibile rintracciare una ricorrente pregnanza comunicativa²⁰⁵. Una pregnanza che è stata ravvisata in Eschilo, in Sofocle e in Euripide attraverso l'impiego di diversi *patterns* drammaturgici, tutti ugualmente connessi al silenzio. Si tratta, in definitiva, di veri e propri espedienti tecnici messi in campo dai poeti *ad hoc* per far fronte ad alcuni limiti della scena (come il cosiddetto limite dei tre attori), per caratterizzare in maniera incisiva l'ἦθος di un personaggio, per creare delle dinamiche particolari nel gioco scenico.

La presenza di silenzi dotati di una peculiare densità nella drammaturgia eschilea è stata rilevata sin dall'antichità²⁰⁶ ed è stata da tempo analizzata anche dagli studiosi moderni. Taplin 1972 prende le mosse dall'osservazione che nella prassi teatrale antica le pause venivano generalmente evitate e, viceversa, si prediligeva un *continuum* di parole (e suono)²⁰⁷. Nell'ambito di questo *usus* generale, dunque, nel momento in cui si faceva ricorso al silenzio, esso era correlato ad un particolare personaggio: se si trattava di un silenzio rivestito di un certo significato, osserva Taplin, era frequente che gli altri personaggi ne parlassero e se ne chiedessero, ad esempio, le motivazioni, rivolgendosi direttamente al personaggio silente. Rientra in questa situazione drammaturgica il notissimo caso di Cassandra nell'*Agamennone*, che parlerà solo a partire dal v. 1072, ben trecento versi dopo il suo ingresso in scena. Taplin²⁰⁸ fa luce su un sottilissimo gioco di rimandi e allusioni verbali innescato da Eschilo. A partire dall'entrata del carro di Agamennone alcuni riferimenti testuali sembrano orientare l'attenzione del pubblico sul personaggio di Cassandra (che è sul carro), ma in modo parziale e, per così dire, discontinuo: il poeta in un primo momento richiama l'attenzione degli spettatori sulla

²⁰⁵ Uno sguardo d'insieme sulla questione del silenzio tragico e su alcuni personaggi silenziosi nel dramma antico in Aélion 1983.

²⁰⁶ Celeberrimi i silenzi di Niobe e Achille in drammi perduti, cui allude Ar. *ran.* 911-13 (con relative annotazioni scoliastiche) che vengono registrati anche dal βίος antico (6).

²⁰⁷ Taplin 1972, 58.

²⁰⁸ Taplin 1972, 77-78.

profetessa per bocca di Agamennone, che invita Clitemestra a prendersi cura della fanciulla (vv. 950-55), ma poi il *focus* del dialogo si sposta su altro, lasciando ambiguamente aperta la questione sulle ‘potenzialità’ del personaggio di Cassandra, che dunque sembra esser stata solamente introdotta in modo veloce. Il pubblico è condotto in qualche modo a prendere semplicemente atto dell’esistenza di questa figura, la cui presenza è enigmatica e ‘in potenza’ sino al v. 1035, ove si colloca la prima allocuzione diretta di Clitemestra. La regina interroga la fanciulla a più riprese e ne sottolinea la riottosità a parlare, che inizialmente viene interpretata come supponenza e superbia (v. 1039); il coro la paragona ad una fiera selvaggia, restia ad addomesticarsi (1063-64). Solo nel momento in cui la regina uscirà di scena sdegnata e concentrata sul proprio piano, Cassandra proferirà parola, inaugurando di fatto una sezione diversa del dramma (vv. 1072 ss.). Ben trentacinque versi sono dedicati dal tragediografo al silenzio di Cassandra e alle interpretazioni che di esso danno il coro e la regina: un’enfasi che ancora una volta è ottenuta attraverso il potente strumento della parola scenica che, impiegata come un antico ‘occhio di bue’²⁰⁹, fa emergere sulla scena elementi e personaggi. L’emblematico e ‘assordante’ silenzio di Cassandra balza prepotentemente all’occhio (opportuni accorgimenti prossemici saranno stati messi in atto, come si evince dalla deissi) e all’orecchio dello spettatore, contribuendo a dare significato all’atmosfera di sospensione e attesa del dramma e tracciando i marcati contorni dell’ἤθοϛ del personaggio. In una diversa situazione proprio l’assenza di questa attenzione al silenzio del protagonista e un mancato riferimento anche verbale ad esso spinge Taplin ad intravedere nel mutismo iniziale di Prometeo nell’omonimo dramma un rabberciato tentativo di imitazione della tecnica eschilea²¹⁰.

Altri silenzi, che pure si possono rintracciare nella drammaturgia di Eschilo, sembrano rivestire un certo peso nell’economia della scena solo al momento in cui vengono interrotti. Questo induce Taplin ad operare una distinzione, che farà scuola, tra “Aeschylean silences”, prolungati e sottolineati silenzi di taluni personaggi di cui restano le scarse vestigia che abbiamo discusso per i drammi superstiti, e “merely silences in Aeschylus”²¹¹,

²⁰⁹ Per questa espressione, che tenta di condensare la funzione della parola scenica come strumento di valorizzazione di elementi e personaggi sulla scena, vd. *supra*.

²¹⁰ Taplin 1972, 79.

²¹¹ Taplin 1972, 81.

che pure rappresentano vette di raffinatezza drammaturgica del calibro dei celeberrimi isolati tre versi che rompono il mutismo del personaggio di Pilade nelle *Coefore*²¹².

La marca di “Aeschylean silences”, peraltro, viene estesa dallo studioso anche ad altre situazioni drammatiche rintracciabili nella produzione sofoclea ed euripidea (a dispetto della polarità in tal senso tra Eschilo ed Euripide che Aristofane sembra postulare nella citata scena di *ran.* 911-13). È il caso, ad esempio, del silenzio che Fedra nell’*Ippolito* oppone al fitto interrogatorio della nutrice (e da questa appunto messo in rilievo ai vv. 297 e 300), rotto solo quando la donna menziona Ippolito (v. 310).

Analogamente diversi casi di personaggi silenti che sono apostrofati come tali, si rintracciano in Sofocle: nell’*Edipo a Colono*, ad esempio, si ricorderà il mutismo sdegnoso del protagonista di fronte alle suppliche di Polinice, che questi opportunamente sottolinea invocando invano una risposta (vv. 1270-80). Nella medesima categoria Rood 2010 include anche gli eloquenti silenzi di quattro personaggi delle *Trachinie* sofoclee, che condividono il tratto di essere inquadrati come tali dalle parole degli stessi personaggi: il mutismo di Iole (vv. 307-334), di Deianira²¹³ (in particolare vv. 813-14), di Afrodite (860-61), di Eracle (1260-63). Si tratta di silenzi dotati di un portato semantico importante anche nell’economia generale del dramma: è il caso, ad esempio, del silenzio di Afrodite che rientra nel diverso e dicotomico codice comunicativo di uomini e dei: nel silenzio degli dei va letta una scarsa intellegibilità di questi ultimi. Parimenti il silenzio di Eracle, al di là dei contrasti che innesca con altri personaggi (esempio l’agitazione di Illo), fa prefigurare la sua *apothéosis* finale, che di fatto lo assimila a un dio. Così pure i silenzi dei personaggi femminili mostrano una relazione con quello della dea che regola le loro esistenze e al contempo ne definiscono il carattere e gli stati d’animo.

Ancora in Sofocle appare significativo – ma diverso – il silenzio di Tecmessa nella sezione finale dell’*Aiace*; esso sembra tanto più denso e per certi versi spiazzante in relazione alla presenza tutt’altro che silente della donna nella prima parte del dramma. Ci si è dunque chiesti se in questa situazione drammaturgica si possa rintracciare una specifica funzionalizzazione del modulo del silenzio, a cui Sofocle potrebbe aver fatto ricorso al fine di ovviare ai condizionamenti del cosiddetto limite convenzionale dei tre attori. La magistrale e sapiente tessitura del poeta consiste probabilmente – in questo caso – nella completa ‘mimetizzazione’ di questo espediente tecnico all’interno del gioco scenico, in

²¹² Su cui vd. Nisetich 1986.

²¹³ Su cui vd. anche Garrison 1991.

modo tale che risulti assorbito nell'intreccio e che abbia una legittimazione di verisimiglianza narrativa e drammaturgica: Tecmessa in questa parte finale del dramma è in scena muta assieme al figlioletto Eurisace, o, forse meglio, può risultare naturalmente ammutolita dalla morte di Aiace e in ogni caso impossibilitata a difenderne il diritto di sepoltura in nome del quale interviene con una *auctoritas* maggiore Teucro, proprio a partire dall'ingresso del quale la donna si tacita (vv. 974 ss.). Il silenzio di Tecmessa, in definitiva, ne potrebbe riflettere reali e realistiche restrizioni di ordine giuridico e sociale, del tutto comprensibili e verosimili per il pubblico²¹⁴. Quest'ultima declinazione del modulo del silenzio sembra però diversa dalle altre; in essa non si palesa enfasi verbale attorno al mutismo del personaggio e questo indizio, in stretta comparazione con gli altri casi esaminati, ne potrebbe indicare un fine sostanzialmente diverso: non quello di sottolinearne in modi diversi l'evidenza, bensì all'opposto quello di 'dissimularla' in qualche modo.

Appare chiaro, dunque, che anche il silenzio, possa reclamare lo statuto di meccanismo drammaturgico e di espediente tecnico utile a compensare i limiti e i condizionamenti della scena. Un *pattern* a pieno titolo che, quando viene messo in campo come tale, è opportunamente messo in luce con la peculiare enfasi della parola scenica che focalizza e indirizza l'attenzione del pubblico su di esso.

La presenza di un modulo drammatico come quello del silenzio può dare ulteriore supporto, per converso, alla disamina sul meccanismo drammaturgico del rumore; il corredo di parole che ne sottolineano la pregnanza scenica aiuta a riflettere ancora sull'impiego della parola come strumento di enfasi drammatica e nient'affatto di sostituzione integralmente verbale di strumenti non verbali cui la scena antica poteva far ricorso.

4.2. Proposta per una classificazione fisica e drammaturgica

Data la polimorfia del materiale relativo al rumore che è emerso nei testi a nostra disposizione, sembra innanzitutto opportuno proporre una classificazione di tali rumori che tenga conto di parametri 'fisici' e 'scenici', in quest'ambito inestricabilmente legati. Dei suoni avvertiti in scena, due sono le tipologie drammaturgicamente realizzabili: quella dei suoni prodotti *sulla* scena (*on stage*) e quella complementare dei suoni prodotti *fuori* scena

²¹⁴ Vd. Ormand 1996, con cui concorda sostanzialmente Di Marco 2000, 86.

(*off stage*). Se a guidare le scelte del tragediografo-drammaturgo antico era il parametro della realizzazione drammatica, un suono *prodotto* sulla scena risultava estremamente più vincolante e di complessa realizzazione rispetto ad uno semplicemente *avvertito* in scena; se per il secondo solo l'effetto acustico doveva risultare verosimile all'orecchio dello spettatore, per il primo anche le modalità di produzione necessitavano di una adeguata *mimesis* di quelle reali.

Per poter definire 'fisicamente' i suoni, si può tentare di approntare una classificazione che, dal suono più semplice, presenti una *gradatio* verso quello più complesso e, in modo direttamente proporzionale, passi da un massimo ad un minimo di riproducibilità.

Impostati questi termini, il suono più semplice, e dunque più riproducibile, sembra essere quello *corporeo*, ovvero quello prodotto dal solo corpo: un battito di mani può ben esemplificare la categoria. Si tratta di un rumore che non necessita di alcun tipo di strumento ausiliario per essere prodotto, ed è dunque mimeticamente semplice da realizzare.

Lievemente più complesso è il suono prodotto dal contatto del *corpo* con un *elemento scenico*. L'esempio più emblematico, e quello più comune ad una prima indagine, è il bussare alla porta (i *θυρώματα* della *σκηνή*, ovviamente). In questo caso si rende necessaria la presenza di un 'corpo estraneo', che tuttavia è parte integrante dell'ambiente teatrale e di ovvia reperibilità.

Ad un gradino più alto nella scala della complessità dei rumori, si trova il suono prodotto dal *corpo* con l'ausilio di un *oggetto*. Un esempio è offerto dalla tromba. In questo caso la riproducibilità appare ragionevolmente legata all'impiego di un oggetto più o meno comune. Nel caso della tromba, che, ad eccezione della scena d'incatenamento di Prometeo, rappresenta il solo rumore di questo tipo nei drammi analizzati, la reperibilità dell'oggetto doveva esser tale da non ingenerare particolari ostacoli. Alla strumentazione con cui viene incatenato Prometeo è invece opportuno dedicare una riflessione specifica, per cui vd. Parte Seconda.

Al vertice di questa preliminare categorizzazione si trova il *suono non umano*. Si tratta dell'effetto acustico più complesso da riprodurre, poiché nella realtà alieno e indipendente dall'uomo. In teatro era viceversa riprodotto con mezzi artificiali che avrebbero dovuto garantire un grado di *μίμησις* accettabile. Il tuono (*βροντή*), sembra essere il rumore di questo genere più frequente in tragedia.

La griglia strutturata in base alla classificazione proposta, permette di avere una visione sinottica sui drammi che possiamo leggere integralmente (vd. **TAVOLA**). La tabella

risulta bipartita in base al criterio ‘scenico’ di suoni prodotti *sulla* scena e *fuori* scena; ciascuna delle due categorie è a sua volta articolata nella scala ‘fisica’ dei suoni da quello che è stato definito più semplice (e più riproducibile) a quello più complesso (e meno riproducibile):

- suono *corporeo*
- suono prodotto dal *corpo* e da un *elemento scenico*
- suono prodotto dal *corpo* con l’ausilio di un *oggetto*
- suono *non umano*.

Sin da un primo ‘colpo d’occhio’ risulta palese che, sebbene non in numero molto elevato, le notazioni acustiche che animano la scena tragica sono tuttavia considerevoli. Si pensi inoltre, che l’indagine si può limitare esclusivamente ai rumori che hanno lasciato traccia di sé nei testi, che tuttavia sono presumibilmente i più rilevanti, in virtù dell’ormai generalmente accettato assunto secondo cui tutto ciò che viene riportato nel testo o che è da esso desumibile riveste un ruolo drammaturgicamente denso.

Fra i suoni prodotti *in* scena, la categoria più rappresentata sembra essere quella dei rumori rumori corporei, segnatamente il *κοπετός*, e quella dei rumori scaturiti dal contatto del corpo con un elemento scenico, e, tra questi, il già menzionato bussare contro i *θυρώματα* della *σκηνή* è sicuramente prevalente (*Choe.* 655; *I.T.* 1307-8); le porte dell’edificio scenico sono l’elemento coinvolto anche nell’altro rumore che figura in questo gruppo: quello della porta che annuncia l’entrata in scena di un personaggio (*Io.* 515-16) o del chiavistello, preludio ad una probabile apertura della *σκηνή*. In generale la *σκηνή* sembra dunque confermare, seppur ad un’analisi piuttosto ‘precoce’, la propria centralità nel gioco scenico, affermatasi a partire dall’*Oresteia*.

Emerge altresì la cospicuità dei suoni *non umani off stage*. Si tratta, nella maggior parte delle occorrenze, di rumore indistinto (*Sept.* 103; *Ai.* 871; *O.C.* 1500; *Troad.* 1327; *Phoe.* 269; *Prom.* 1080-7), a volte esplicitamente dichiarato come tuono (*O.C.* 1456, 1460, 1464; *Prom.* 1080-7), rumori in entrambi i casi inquietanti e, i primi, con un profilo acustico non perfettamente determinato.

4.3. Analisi complessiva delle diverse tipologie di rumore

Lo spoglio condotto sui testi dei drammi tramandati integralmente ha messo in evidenza, come si è visto, alcune tipologie ricorrenti di rumore, che è possibile analizzare in modo trasversale alla totalità dei drammi, rilevando analogie sorprendenti fra testi che in passato non sono stati messi in relazione tra di loro ed evoluzioni di *patterns* drammaturgici la cui parabola ascendente verso un realismo sempre più spiccato apparirà palmare proprio grazie alla disamina del denominatore comune di matrice acustica.

A. κοπετός

Sulla scorta della classificazione fisico-drammaturgica proposta, il rumore più semplice in un orizzonte scenico risulta quello del **κοπετός**, il gesto tradizionale di battersi capo o petto ritmicamente, che conosce una specifica codificazione nell'ambito della ritualità connessa al lamento funebre²¹⁵. È opportuno in primo luogo chiarire il potenziale sonoro di questo gesto: l'intensità del rumore prodotto potrebbe apparire – di primo acchito – trascurabile, non sufficiente perché possa essere percepito da un pubblico a teatro e ingenerare in esso un qualsiasi effetto emotivo, finanche di natura psicagogica. In realtà è lecito supporre un potenziale acustico importante per questa gestualità, come anche la comparazione con le moderne messe in scena e i testi stessi dei drammi ci suggerisce.

Grazie alla comparazione con moderne messe in scena fondate su uno studio solido dell'antico, è, difatti, possibile riflettere sull'intensità acustica del *kopetós* e recuperarne la pregnanza²¹⁶. Nel 2016, in occasione del LII ciclo delle celebri rappresentazioni classiche annualmente promosse dall'Istituto Nazionale del Dramma Antico di Siracusa, nato ormai più di un secolo fa, è stata portata in scena, l'*Alceste* euripidea, a cura di Cesare Lievi. Nella messa in scena di Lievi, il coro, interpretato dagli allievi dell'Accademia d'Arte del Dramma Antico, mostrava una configurazione del tutto peculiare ed originale. Si trattava, infatti, di un organismo corposo, costituito, in realtà, da due cori distinti, con due 'anime' ben decantate: un coro di uomini formato da trentadue elementi (di cui cinque parlanti), e

²¹⁵ Per uno studio complessivo su forme, moduli, temi, funzioni del lamento in tragedia vd. il recentissimo Palmisciano 2017, 217-314 con ricca bibliografia. Un lavoro maggiormente centrato sul piano drammaturgico è quello di Schauer 2002.

²¹⁶ Si è scelto a questo scopo di fare riferimento unicamente a spettacoli a cui chi scrive ha assistito personalmente.

un coro di donne di ventinove elementi. Questa scelta è stata scientemente condotta dal regista, come lui stesso ha rivelato, pensando alla prassi antica del *parakoréghema*²¹⁷. Lievi ha optato per una dicotomica articolazione di cori: un coro maschile, che corrisponde a quello rappresentato nel dramma (uomini di Fere), e, accanto ad esso, muto in termini di battute ma molto presente acusticamente per altri versi, un coro di donne, ancelle della regina, interamente in nero e con i capelli avvolti in una cuffia, a simularne la rasatura, alle quali sono stati affidati il lamento e la manifestazione più fisica del lutto. Un solido studio alla base della ricostruzione dell'universo acustico del lamento che ha animato la scena è stato svolto da Marcello Panni, il curatore delle musiche dello spettacolo. Panni ha rivelato di aver attinto alla musica popolare del Salento e della Basilicata e di aver studiato i preziosi documenti raccolti dagli studiosi di *folklore* in queste terre: “i libri, i filmati, le registrazioni di Ernesto De Martino e Diego Carpitella sui riti funebri, magici e amorosi dal mondo agricolo della Magna Grecia”²¹⁸. Accanto alla ricostruzione della melodia, la ricerca è stata accuratamente rivolta ai gesti del lutto e ha trovato uno specifico riflesso nei movimenti del coro, curati da Salvatore Sampieri. Il lamento che ne è scaturito ha portato in scena il complesso dei gesti rituali tradizionali, tra cui la *sternotypía*, che ha scandito in modo martellante l'intera scena, producendo un sensibile effetto di traino psicologico sugli spettatori moderni.

Tornando al testo tragico, una testimonianza sulla centralità che la dimensione sonora aveva nel rituale della lamentazione, e che mostra quanto questa dimensione fosse essa stessa costitutiva del cordoglio e suo elemento distintivo nell'orizzonte acustico del tempo, è offerta proprio dai vv. 77 ss. dell'*Alceste*, ossia l'*incipit* della *πάροδος* del dramma. Il coro degli anziani di Fere fa il proprio ingresso chiedendosi perplesso le motivazioni della calma che domina la scena (che, si ricorderà, è ambientata nello spazio antistante il palazzo di Admeto):

vv. 77-78

-τί ποθ' ἤσυχία πρόσθεν μελάθρων;

-τί σεσίγηται δόμος Ἀδμήτου;

²¹⁷ Che in effetti è attestato anche per l'*Alceste* dallo *scholium* al v.77: ἐκ γερόντων Φεραίων ὁ χορός. διαιρεῖται δὲ εἰς δύο ἡμιχόρια.

²¹⁸ Il virgolettato è tratto dal *Libro di scena*, pubblicazione unica in occasione degli spettacoli, curata dall'INDA.

-Perché tanta calma davanti alla reggia?

-Perché tace la casa di Admeto?

[trad. M. P. Pattoni²¹⁹]

Nessuno dei segnali – “visivi o acustici” sottolinea giustamente Susanetti 2001– che tradizionalmente accompagnavano il lutto e il rituale del cordoglio si manifesta davanti al palazzo o si può percepire dal suo interno. Ciò costituisce la necessaria premessa che giustifica l’atteggiamento di dubbio e il disorientamento del coro circa lo stato della regina, che è evidente per tutta la prima parte del canto.

I segnali di cui gli anziani lamentano l’assenza entrando in scena vengono puntualmente menzionati di seguito, ai vv. 86-88:

- κλύει τις ἢ στεναγμὸν ἢ
χειρῶν κτύπον κατὰ στέγας
ἢ γόον ὡς πεπραγμένων;

- qualcuno ode nella reggia un gemito
o suono di mani percosse,
o lamenti, segno che tutto è finito?

[trad. M. P. Pattoni]

La pista sonora è qui evidente: gli elementi che caratterizzano la lamentazione e la sua acuta sonorità sono quelli più pregnanti nell’orizzonte di attesa del coro. Accanto a suoni di natura vocale viene ricordata specificamente anche la *sternotypía*, che doveva avere un profilo acustico ben definito e familiare, tanto da poter essere percepita anche dall’esterno del palazzo²²⁰.

Sul piano antropologico le mimiche connesse al percuotersi ritmico sono state analizzate nell’ambito dei meccanismi di funzionamento della pratica della lamentazione dal

²¹⁹ Si è scelto di seguire la traduzione approntata da Maria Pia Pattoni proprio per la citata messa in scena dell’INDA.

²²⁰ Un’altra testimonianza della pervasiva sonorità della *sternotypía* è in Soph. *Aj.* 631-33, all’interno di un passo arduo dal punto di vista della *constitutio textus* e dell’interpretazione, per cui vd. recentemente l’accurata analisi di Mambrini 2010.

fondamentale studio di Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*²²¹, che – dalla metà dello scorso secolo – costituisce un caposaldo di riferimento imprescindibile per gli studi sul *planctus* e sulla ritualità e le significazioni culturali ad esso connesse. Il *kopetós* viene incluso da De Martino tra i gesti mimico-rituali che hanno il compito di incanalare in uno schema di mimica socialmente accettabile, in quanto ordinata nella misura del rito, le forme di automutilazione indotte dal lutto non codificato e ritualizzato²²²: “il percuotersi la testa con ambo le mani (insieme al percuotersi il petto o altra parte del corpo) costituisce la risoluzione simbolico-rituale delle tentazioni indiscriminatamente autolesionistiche del *planctus* irrelativo”. Questa gestualità ha radici antichissime: De Martino colleziona un vasto repertorio iconografico che ne documenta una sostanziale continuità dall’Egitto dell’Antico Regno sino al mondo romano, transitando per materiale fenicio e greco²²³. Del gesto viene individuata una profonda valenza simbolica, in linea con altre espressioni mimico-rituali connesse al lamento funebre: “una forma di autosoppressione e quindi di partecipazione del vivo alla condizione del morto”²²⁴. Strettamente legata al rumore che costituisce il principale elemento di interesse in questa sede è la modalità di esecuzione, che appare duplice: individuale e con ritmo sincronico collettivo. Una sonorità cadenzata e martellante che può essere inserita all’interno del complesso sistema di valenze apotropaiche assunte dal rumore²²⁵. La sensibilità sottesa a questa forma di gestualità popolare e le sue possibili significazioni culturali emergono in modo consimile anche attraverso una interessante e significativa testimonianza degli *scholia ad Eur. Phoen.* 1351: ἐν γὰρ ταῖς συμφοραῖς αἰκίζόμεθα τὸ σῶμα ὡς ἂν ἐξ αὐτῶν διδαχθέντες μὴ χρῆζειν τοῦ σώματος, ἀλλὰ ἀπαλλαγῆναι τοῦ βίου· μάλιστα δὲ ἐπὶ τῆς κεφαλῆς τοῦτο ποιούμεν ὡς ἂν ἐπὶ κεφαλαιωδεστάτου καὶ αἰσθητικωτάτου τοῦ σώματος μέρους [MA], “nelle disgrazie ci feriamo il corpo come se fossimo istruiti da esse a non aver bisogno del corpo, ma a porre fine alla vita; facciamo ciò soprattutto sulla testa, come se sulla parte più alta del corpo ci fosse anche la parte più sensibile”.

²²¹ De Martino 1958, De Martino 1975².

²²² De Martino 1975², 217-18. Analoghi gesti mimico-rituali sono: cospargersi il capo di cenere, strapparsi i capelli e gettare una ciocca sul cadavere o sulla tomba del defunto (per cui De Martino cita ovviamente anche l’inizio delle *Coefore*).

²²³ De Martino 1975², 373-83 e figg. 16-57.

²²⁴ De Martino 1975², 218.

²²⁵ Si vd. il fondamentale Perkmann 1933.

L'analisi sul gesto del *kopetós* nel dramma non può prescindere e non prendere le mosse da considerazioni preliminari fondate sul lessico di matrice aristotelica connesso a questo termine. Aristotele, nel discusso capitolo 12 della *Poetica*²²⁶ (12, 52b, 14-18), menziona il κομμός nell'ambito di un elenco degli elementi costitutivi della tragedia. Il termine viene chiarito subito dopo (12, 52b, 24):

κομμός δὲ θρήνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς.

“Il κομμός è un lamento funebre cantato a scambio dal coro e da un personaggio sulla scena”

[trad. R. Palmisciano²²⁷]

La scelta di questo termine per indicare la declinazione tragica del lamento funebre non è affatto banale. *In primis* il vocabolo è assolutamente raro nei testi a nostra disposizione²²⁸: prima di Aristotele si trova solo in Aesch. *Choe.* 423-24 ove il coro prorompe:

ἔκοψα κομμόν Ἄριον ἔν τε Κισσίας
νόμοις ἠλεμιστρίας·

“Ho dato i colpi del **commo** ario nei ritmi
delle lamentatrici di Cissia”

[trad. L. Battezzato]

Il chiaro caso di figura etimologica in *incipit* di v.423 rende ancor più perspicua l'origine del termine dal verbo κόπτω, “battere”, ma il contesto ne inficia una traduzione univoca come “lamento” intonato nel corso del rituale funebre, nel senso aristotelico, o come “gesto autolesivo” compiuto analogamente nel contesto della lamentazione funebre, che la

²²⁶ Nel XIX secolo generalmente considerato spurio da tutti gli editori, con un'inversione di tendenza nel secolo scorso, per cui vd. Palmisciano 2017, 222 e Gallavotti 1974, 149-50.

²²⁷ Si è scelto di seguire la traduzione drammaturgicamente puntuale di Riccardo Palmisciano nel citato Palmisciano 2017, 223.

²²⁸ Per la storia del termine si vd. tra gli ultimi Pirozzi 2003, 27-39 e riflessioni specifiche ancora in Palmisciano 2017, 222-24.

costruzione con il verbo sembra implicare²²⁹. In questa prima, peculiare e densa occorrenza, dunque, gesto e canto si fondono, ma la componente gestuale sottesa a questo termine è del tutto trasparente. Notevole, dunque, che Aristotele, in sede programmatica e nomenclatoria, abbia indicato il lamento in tragedia facendo ricorso a questo termine: segno palmare, sembra potersi dedurre, che il *kopetós* rituale fosse un elemento di considerevole rilevanza nell'ambito delle scene, appunto, commatiche.

Come fa notare Palmisciano²³⁰, un carattere peculiare del lamento tragico è la sua “varietà morfologica”, espressione della libertà di fondo e della creatività del poeta nella gestione del materiale tradizionale, che non tollera eccessive categorizzazioni e schematizzazioni. Tale polimorfia deve altresì tener conto di un connotato fondamentale del lamento in tragedia: spesso moduli espressivi di carattere trenodico sono inseriti all'interno di scene e contesti non luttuosi, ma di elevato tenore emotivo. Il che scoraggia una troppo rigida classificazione e invita alla puntuale e circoscritta disamina degli elementi più significativi in vista dell'indagine in corso.

Una *ratio* analoga deve essere impiegata per lo studio del *kopetós* come *atto performativo* in grado di produrre un certo rumore: diversi sono i riferimenti al battersi capo o petto nei drammi superstiti, ma solo il *peso verbale* assunto da tali riferimenti, come si è detto in maniera speculare per il modulo del silenzio, può giustificare una certa ed effettiva evidenza acustica nelle dinamiche di scena e finanche nell'orizzonte emotivo degli spettatori. Qualora il gesto fosse reiterato e acquisisse la dimensione di esecuzione corale e sincronica caratteristica di talune fasi del rituale del lutto, si potrebbe parlare di un giustificato *peso drammaturgico* – e dunque comunicativo – nella messa in scena del dramma. Anche in questo campo, dunque, l'indagine condotta sul testo è lo strumento principe per orientare qualsiasi riflessione sull'orizzonte performativo e drammaturgico.

Ai fini di questa ricerca sono stati presi in considerazione, pertanto, tutti i passaggi ove compare il modulo tipico dell'invito a battersi capo o petto²³¹ (in cui confluiscono e si

²²⁹ Un gesto a cui chiaramente rimandano questi versi come i successivi vv. 425-28 e le successive -rarissime- occorrenze del termine ante II d.C.: Bion *Ep. Ad. 97*, Nicol. Dam. 68,17.

²³⁰ Palmisciano 2017, 219-22.

²³¹ Per questo modulo vd. Palmisciano 2017, 310, che non sembra, tuttavia, fornire un elenco completo di *loci*.

confondono l'indicazione rituale e l'indicazione di regia di natura orchestico-cinesica²³²), oppure ove ci sia un riferimento diegetico al gesto (ovvero una allusione che fa pensare che esso venisse eseguito). Perché il rumore prodotto da questo atto performativo fosse apprezzabile, inoltre, il soggetto e al contempo il destinatario di questo invito deve essere il coro, che contempla una pluralità di *actores* e che è dunque in grado di generare una sonorità sufficientemente intensa per la percezione degli spettatori. Date queste premesse, è necessario distinguere casi in cui compaiono singoli inviti a battere capo o petto e *loci* in cui l'invito è reiterato e costituisce un *refrain* che accompagna e marca ulteriormente il ritmo del gesto. A ben vedere, difatti, per supporre ragionevolmente e senza ombra di dubbio che il gesto fosse effettivamente compiuto e ripetuto, è necessario che il testo presenti più di un invito a battersi capo o petto; tuttavia non si può escludere che il *kopetós* venisse compiuto diverse volte anche dopo una sola esortazione e avesse una forte risonanza scenica, come dimostra in particolare il caso di Eur. *Suppl.* 71-74, ove sebbene compaia una allusione circoscritta, il suo peso sulla scena doveva pur essere significativo, come si deduce dalle parole d'ingresso di Teseo (vv. 86-88), per cui vd. *infra*.

In sintesi, saranno di seguito elencati i *loci* in cui ci sia almeno una sollecitazione a battersi capo o petto rivolta dal corifeo/personaggio al coro oppure un riferimento diegetico del coro a questo stesso gesto. Nell'ambito di queste occorrenze saranno distinte scene in cui il modulo compare una sola volta da quelle in cui viene ripetuto.

A.1. Passi in cui il modulo è reiterato.

La prima occorrenza di questo tipo è nei *Persiani* eschilei, vv. 1045 e 1054. Si tratta di un passaggio del celeberrimo κομμός finale del dramma (vv. 931-1077), una delle scene di lamentazione tragica che possono essere considerate più affini alla ritualità del reale lamento funebre, nonché perno semantico dell'intera tragedia, come hanno a più riprese messo in luce gli studiosi²³³. Il lamento è in amebeo tra il coro e Serse, che fa il proprio ingresso al v. 932, oggettivando e concretizzando in scena la drammatica sconfitta dell'esercito persiano che era stata annunciata dal messaggero e dal fantasma di Dario. La struttura del canto vede la guida di Serse, più evidente nelle prime tre coppie strofiche:

²³² Saranno pur esclusi, dunque, passi come il citato Aesch. *Coeph.* vv. 423-28 in cui il *planctus* viene raccontato, non eseguito; su questa tipologia di lamento che in qualche modo frustra l'attesa del pubblico vd. Palmisciano 2017, 255-63 e in particolare su questi versi 259-60.

²³³ Da ultimo Swift 2010, 326-55, che fa il punto sullo *status quaestionis* della critica in merito.

Serse attacca la strofe e il coro risponde nella seconda parte di essa²³⁴. I vv. 956-999 corrispondono ad una vera e propria inserzione ‘catalogica’: la lista dei caduti viene difatti cucita nel tessuto dialogico²³⁵. Dal v. 1002 cambia la struttura formale e, di pari passo, anche il contenuto e i toni si accostano maggiormente a quelli propri del rituale della lamentazione. Sul piano strutturale le coppie strofiche sono articolate in una scansione serratamente sticomitica, che produce un immediato effetto di innalzamento del ritmo. A livello espressivo si rileva la presenza di moduli trenodici basati sulla ripetizione, sia all’interno dello stesso verso, sia in funzione responsoriale tra Serse e coro²³⁶: proprio tale struttura e tali caratteristiche consentono di cogliere la “reale dinamica esecutiva”²³⁷ del lamento (non soltanto la sua veste letteraria), che solo il carattere mimetico del teatro può effettivamente restituire. Nella “reale dinamica esecutiva” rientrano dunque i gesti e le azioni compiuti nel corso del rito funebre, rappresentato qui propriamente in atto, compresi i tradizionali gesti autolesivi menzionati ai vv. 1045-55:

Ξε. ἔρῃσσι' ἔρῃσσε καὶ στέναζ' ἐμὴν χάριν.

Χο. διαίνομαι γοεδνὸς ὄν.

Ξε. βόα νυν ἀντίδουπά μοι.

Χο. μέλιν πάρεστι, δέσποτα.

Ξε. ἐπορθιάζέ νυν γόοις.

Χο. ὀτοτοτοτοῖ.

μέλαινα δ' αὖ μεμείζεται

οἱ **στονόεσσα** **πλαγά**.

Ξε. καὶ **στέρν'** ἄρασσε κἀπιβόα τὸ Μύσιον.

Χο. ἀνία ἀνία.

“Serse: **Battiti, battiti**, piangi per me.

Coro: Gemo, intriso di lacrime.

²³⁴ vv. 931-34=935-40; 941-43=944-47.

²³⁵ Su questa sezione si vedano i recenti contributi di Ebbott 2000, che ne rileva forti analogie con liste di caduti in documenti epigrafici coevi, Di Benedetto 2007 (=1991) che ne sottolinea il valore informativo a fini drammaturgici, Nicolai-Vannicelli *i.c.d.s.*, che ne rimarcano i connotati formali e semantici propri del genere catalogico e ne rintracciano consonanze in Omero e in Erodoto.

²³⁶ Vd. *e.g.* vv. 1002-1003; 1008-1009; 1010; 1017-1018; 1039; 1055, etc.

²³⁷ Palmisciano 2017, 231, che fornisce una lettura complessiva di questa sezione (230-32).

Serse: Urla, fai eco al mio lamento.

Coro: È questo il mio impegno, o signore.

Serse: Leva acuto il compianto.

Coro: *Otototototói!*

Serse: *Oi* mescolerò **al tuo colpo**

il nero colpo del mio strazio.

Serse: **Battiti il petto**, grida il lamento misio.

Coro: Sciagura, sciagura!”

[trad. A. Tonelli]

Nel momento in cui il coro viene sollecitato a compiere i gesti autolesivi, essi dovevano essere effettivamente eseguiti e la reiterazione dell’invito ne dà ulteriore conferma: colpi energici e netti percepiti come contraltare acustico del martellante *refrain* verbale. Appare evidente che in questo torno finale di versi, al culmine del *pathos* e al vertice dell’emotività con cui il dramma si conclude, anche l’elemento acustico-rituale del *kopetós*, inserito in un ritmo serrato di ripetizioni e formule, contribuisce a innalzare il tono drammatico della scena, inserendosi nell’orizzonte di attesa del pubblico, che, con l’infittirsi dei riferimenti alla reale ritualità del lutto, attendeva – anche acusticamente – questo genere di sviluppo. Esso si configura, dunque, come strumento drammaturgico messo in campo dal poeta, nel corredo di una scena che riproduceva un rituale noto del quale il gesto era una parte effettiva; un gesto che, nell’economia generale di questa sezione, contribuisce a ingenerare nello spettatore un sentimento, aristotelicamente parlando, di ἔλεος.

Un passo abbastanza problematico è in una lamentazione dai connotati peculiarmente tragici nelle *Supplici* eschilee. Qui compare un *refrain* in cui si reitera una probabile allusione al battersi il petto, vv. 118-21; 128-131:

ἰλέομαι μὲν Ἄπιαν βοῦνιν·
καρβᾶνα δ’ αὐδὰν εὖ, γᾶ, κοννεῖς.
πολλάκι δ’ ἐμπίτνω ξὺν λακίδι λινοσινεῖ
Σιδονίαι καλύπτραι.

[. . .]

ἰλέομαι μὲν Ἄπιαν βοῦνιν·
καρβᾶνα δ’ αὐδὰν εὖ, γᾶ, κοννεῖς.

πολλάκι δ' ἐμπίτνω ξὺν λακίδι λινοσινεῖ

Σιδονίαι καλύπτραι

(ed. Page)

“Mi sia propizia l’Apia ricca di colli.

E tu, o Terra, intendi la mia voce barbarica?

Senza tregua abbatto la mia mano, con squarcio che lacera il lino,
il velo sidonio”.

[. . .]

“Mi sia propizia l’Apia ricca di colli.

E tu, o Terra, intendi la mia voce barbarica?

Senza tregua abbatto la mia mano, con squarcio che lacera il lino,
il velo sidonio”.

[trad. A. Tonelli, con modifiche]

Si tratta del canto di ingresso del coro che, come accade nelle poche tragedie note in cui esso è in scena sin dall’inizio del dramma (basti pensare ai *Persiani*), coincide, *de facto*, anche con il prologo, e ne svolge le funzioni distintive (antefatto e motore dell’azione tragica).

In questo caso il canto presenta una formulazione precipuamente tragica di lamento, condotta dal personaggio su se stesso, in occasione di un presagio di morte imminente o di grave avversità della sorte: l’autolamentazione²³⁸. Il modulo del lamento su se stessi può assumere diverse forme ed essere più o meno sviluppato, in relazione al contesto drammaturgico, ma assolve ad un preciso compito in termini comunicativi: veicolare l’assoluto isolamento del personaggio e diffondere un’atmosfera altamente patetica. Un insieme di significati e una situazione tragica del tutto confacenti a quelli delle Danaidi. Come si è accennato, la prima parte del canto assolve anche al compito di esporre gli antefatti. Alcuni elementi trenodici vengono introdotti dai vv. 69-72 (una comparazione tra il lamento mitico di Io e il loro stesso lamento) ma a partire dal v. 115 si inserisce un motivo caratteristico dell’autolamentazione: il pianto su se stesse che sono ancora *vive*, un pianto che è suscitato dalla precipua volontà espressa dalle fanciulle di suicidarsi e che

²³⁸ Vd. Palmisciano 2017, 252-55.

viene dichiarato *apertis verbis*. Questo stridente e drammatico rituale è annunciato, appunto, al v. 115:

ζῶσα γόοις με τιμῶ

“Viva, mi onoro con lamenti”

Di seguito gli efimnii in *refrain*, in cui il verso interessato, ad uno sguardo attento, non sembra far univocamente o indiscutibilmente riferimento al *kopetós*: πολλάκι δ' ἐμπίτνω ξὺν λακίδι λινοσινεῖ. Il verbo ἐμπίτνω è forma poetica per ἐπίπτω²³⁹, che conosce rare occorrenze, per lo più in tragedia, nel significato di “abbattersi”/ “scagliarsi su”, in contesti, come questo, in cui si intende sottolineare la cecità, la brutalità di chi si abbatte²⁴⁰. L'espressione in sé, tuttavia, alla prima persona singolare, non esclude che si faccia riferimento non al percuotersi, bensì alla lacerazione delle vesti, che viene di seguito nominata. Non va altresì dimenticato, però, che la lacerazione delle vesti poteva essere intesa anche in certo modo come conseguenza delle incessanti percosse e che, a ben vedere, se il gesto di graffiarsi è stato già menzionato al v. 70, tra gli atti autolesivi verrebbe a mancare proprio solo il *kopetós*, qualora vi si volesse negare una allusione in questa sede.

In questo specifico caso, pertanto, nell'ambito di una scena molto serrata ed estremamente drammatica, il gesto assolverebbe ad una funzione di ulteriore enfasi patetica, atta a introdurre *in medias res* la situazione senza via di scampo in cui si trovano le protagoniste.

A.2. Passi in cui il modulo non è reiterato.

Un riferimento unico ma di particolare densità stilistica e drammaturgica al *kopetós* si trova nel discusso finale dei *Sette a Tebe*, vv. 854-57²⁴¹:

²³⁹ Vd. LSJ *s.v.*

²⁴⁰ Bacch. 9,24; Aesch. Ag. 1468; Soph. Aj. 58.

²⁴¹ Si rimanda al commento puntuale *ad locum* per le peculiarità stilistiche del passo e per i motivi e le immagini ad esso sottesi, che si inseriscono in un orizzonte esegetico più ampio che si estende all'intero dramma.

ἀλλὰ γόων, ὦ φίλαι, κατ' οὔρον
ἐρέσσειτ' ἀμφὶ κρατὶ πόμπιμον χεροῖν
πίτυλον, ὃς αἰὲν δι' Ἀχέροντ' ἀμείβεται
τὰν ἄστολον μελάγκροκον θεωρίδα

“Coraggio, mie care, al vento dei lamenti
remate sul capo con le mani l’infausto
battito di remi, che sempre accompagna attraverso l’Acheronte
la squallida nave dalle vele nere carica di pellegrini”

A giudizio della maggior parte dei commentatori, com’è noto, questi sono i versi finali del dramma: ai successivi vv. 861 ss. il coro annuncia l’ingresso in scena di Antigone ed Ismene, che demarca, per i più, il confine con la sezione giudicata un’interpolazione seriore²⁴². Che l’interpolazione interessi tutti i versi successivi al v. 860 è confermato dalla forte discrasia non solo tra i versi sopra menzionati e i successivi vv. 861-74 (l’annuncio dell’ingresso di Antigone e Ismene in anapesti), ma anche con la seguente sezione, vv. 875-960, nei quali non solo non viene realizzata l’intenzione di intonare il lamento preannunciata nei precedenti vv. 854-57, ma vi si ravvisano temi, motivi e moduli formali assolutamente irrutuali nell’ambito di un lamento funebre²⁴³. Se questa ipotesi, la più condivisa, coglie nel segno, il dramma si chiuderebbe proprio all’insegna del gesto autolesivo del battersi il capo con la sonorità cadenzata e martellante del coro che ne scandirebbe l’uscita di scena. In questo caso, dunque, l’invito isolato a battersi il capo sarebbe giustificato dalla sede così densamente significativa che avrebbe reso ‘sufficiente’ un’unica occorrenza di questo modulo espressivo.

Un riferimento al *kopetós* formalmente diverso dal modulo di invito a percuotersi è rintracciabile in una sede drammaturgicamente nevralgica delle *Coefore* di Eschilo. Si tratta dell’*incipit* della parodo, vv. 22-31.

ΧΟΡΟΣ ἰαλτὸς ἐκ δόμων ἔβαν

²⁴² Le più recenti sintetiche panoramiche sulla questione si devono a Novelli 2005 e a Palmisciano 2017, 224 n. 15.

²⁴³ Come rileva ancora Palmisciano 2017, 225-26.

χοὰς προπομποῦς' ὀξύχειρι σὺν κόπτωι.

πρέπει παρήϊς φοίνισσ' ἀμυγ-

μοῖς ὄνυχος ἄλοκι νεοτόμωι,

δι' αἰῶνος δ' ἰγ-

μοῖσι βόσκεται κέαρ,

λινοφθόροι δ' ὑφασμάτων

λακίδες ἔφλαδον ὑπ' ἄλγεσιν,

πρόστερνοι στολμοὶ πέπλων ἀγελάστοις

ξυμφοραῖς πεπληγμένων.

[ed. Page]

“Coro: Inviata dal palazzo, eccomi giunta

a portare libagioni, accompagnandole **con battiti di mano fittamente acuti**

rossa spicca la guancia,

lacerata dal solco che l'unghia ha inciso di fresco:

scorre la vita, il mio cuore si nutre di lamenti.

Crepitano lacerati dal dolore

i lini, e sul seno i drappeggi dei pepli

sono percosse da sventure che non conoscono riso”

Il riferimento al *kopetós* rituale in questi versi è accompagnato da quello ad altri tradizionali gesti autolesivi del rito funebre (graffiarsi le guance, strapparsi le vesti). *Vexatissima* la questione relativa alle corrottele del v. 23, che nel Mediceo si presenta in questa forma: χοὰς προπομπὸς ὀξύχειρι σὺν κύπτωι. Fa onvia difficoltà l'accusativo χοὰς dipendente dal *nomen agentis* προπομπὸς. La congettura προπομποῦς'(α) si deve a Lobel ed è accolta da Page. Su un altro fronte Wilamowitz, che segue la proposta χοῶν προπομπὸς di Casaubon. Difendono e conservano la lezione tradita dal codice Garvie (che lo inquadra nell'ambito di un *usus* che giudica eschileo²⁴⁴) e West.

Più interessante sotto il profilo acustico è la *vox nihili* σὺν κύπτωι, ametrica, ove la sequenza -ύπτ- si legge in rasura (come precisano Wilamowitz e Page). Gli *scholia* chiariscono che qui si cela il riferimento al gesto del lutto: 23a συνκύπτωι] ἀντὶ κοπετῶι.

²⁴⁴ Garvie 1986, 55 propone confronti con *Pers.* 980, *PV* 904, *Ag.* 1090 e inoltre *Soph. Ant.* 787.

23b συνκύπτω] ὅπως ἐναγίζουσα κόψωμαι καὶ θρηνήσω²⁴⁵. Gli esegeti moderni a partire dal XVII sec. hanno proposto sostanzialmente²⁴⁶ due soluzioni: la congettura κόπτω ha riscosso più numerosi consensi (Casaubon, Jacob, Pauw, stampata anche da Page e West), ma un interessante κτύπωι è stato tentato dall'Arnoldus. Entrambe le congetture hanno punti di forza e criticità. La prima (κόπτωι) sembra proporre un termine apparentemente più calzante in riferimento ad un “colpo”²⁴⁷, mentre κτύπος appare più valido dal punto di vista paleografico²⁴⁸. Fa giustamente rilevare Citti²⁴⁹ che la metonimia instaurata da κτύπος (il rumore in luogo del gesto che lo produce) può rientrare in maniera del tutto appropriata nell'*usus* eschileo e nella più generale *lexis* tragica; una analoga sfumatura metonimica si rintraccia, infatti, al successivo v. 29, ove pure viene esplicitata dallo *scholium*: ὑπ' ἄλγεσι] ἀντὶ ὑπὸ τῶν κοπετῶν. Uno sguardo a Sofocle, inoltre, individua una pericope molto simile a questa in *Ai.* 631 ss.²⁵⁰: si tratta di un'immagine metonimica che Citti richiama sulla scia di Wecklein, il quale tuttavia non ne coglie la pregnanza in favore di κτύπωι e difatti legge κόπτωι. Le ‘prove’ a sostegno della congettura che appare più interessante ai fini della mia indagine sono quindi di duplice natura: paleografiche²⁵¹ e stilistiche, e nel complesso consentono di rivalutare la proposta dell'Arnaldus che in passato non è stata frequentemente accolta dagli editori.

Una interessante duplicità di riferimenti, acustici e cinesici, è concentrata nell'aggettivo ὀξύχειρ di v. 23: mentre la seconda parte del composto appare del tutto perspicua, la prima parte, (da ὀξύς) contempla una ricchezza sensoriale che potrebbe attagliarsi bene tanto ad

²⁴⁵ Una annotazione, la seconda, che si riferisce all'intero verso, come nota Citti 2006, 30, su suggerimento di Di Benedetto.

²⁴⁶ Stanley nel 1663 propone in realtà κόπτωι che non sembra soddisfare metricamente.

²⁴⁷ Garvie 1986, 56 sostiene che κόπος non indichi mai la *sternotypía*, lo specifico gesto cui qui il coro sembra alludere, come è chiarito dal v. 28, ma semmai il battersi il capo. Lo studioso postula dunque una distinzione tra *kopetós* al capo e *sternotypía*, con un ragionamento che Citti 2006, 31 giudica a buon diritto eccessivamente sottile.

²⁴⁸ Presuppone difatti il frequente meccanismo di inversione delle consonanti.

²⁴⁹ Citti 2006, 31-32.

²⁵⁰ χερόπληκτοι δ' ἐν στέρνοισι πεσοῦνται/δοῦποι καὶ πολιᾶς ἄμυγμα χαίτας, “rumori di mani che percuotono si abatteranno sul petto” ove il termine acustico è utilizzato in chiara vece del termine proprio.

²⁵¹ Si tratterebbe di una chiara applicazione del ben noto principio dell'“*unum in alterum abiturum erat*”, cfr. Citti 2006, 31.

un sostantivo indicante un rumore come κτύπος²⁵² (di cui esprimerebbe l'acutezza del suono) quanto, viceversa, ad un nome riferibile al movimento della mano, come κόπος (del quale esprimerebbe la velocità).

Nella pur complessa e affascinante problematica di natura ecdotica, ripercorsa qui per sommi capi, non viene in ogni caso messa in discussione l'allusione alla gestualità in questione. Più interessante in questa sede – ma assai arduo – dipanare il dubbio sull'esecuzione effettiva o meno del gesto, sulla sua concreta resa performativa. È evidente, difatti, che in questo passo non vi siano indicazioni di regia secondo il citato modulo dell'invito a percuotersi, ma il coro sta descrivendo il proprio ingresso. La configurazione appare più vicina ad una situazione diegetico-descrittiva piuttosto che mimica del *planctus*, come è stata indubbiamente riconosciuta nel finale dei *Persiani*, ad esempio. Questo induce Palmisciano²⁵³, che ragiona qui in termini di aspettative frustrate del rito e osserva in queste parole un tono di particolare distacco lontano dalla concitazione di altre scene di mimesi del *planctus*, a sostenere che in realtà i gesti cui il coro allude non siano effettivamente eseguiti, ma solo descritti, e che invece il coro ne rechi le tracce visive attraverso vesti lacerate e graffi sul corpo. Queste notazioni in termini di tono generale e di mancata resa scenica trovano per Palmisciano anche una ragion d'essere drammaturgica nella funzione della parodo, che “non è di svolgere una lamentazione, ma di esplicitare il tema della tragedia”. Quest'ultima affermazione sembra, a mio avviso, ridurre ad una prospettiva eccessivamente angusta la magnificenza dell'arte drammatica eschilea, che altrove è capace di rendere in maniera vivida e drammaturgicamente incisiva l'atmosfera del dramma proprio grazie ad ingressi ad effetto del coro, in cui le componenti mimetica e realistica giocano un ruolo fondamentale: si pensi al noto ingresso σποράδην di cui parlano le fonti antiche, invocato per i *Sette a Tebe*²⁵⁴ e per le *Eumenidi*. Anche in questo caso, dunque, non sembra affatto fuori luogo pensare ad un'entrata del coro mimeticamente d'impatto, in cui i forti gesti autolesivi del lamento (tanto più perché spiccatamente coatti

²⁵² Citti 2006, 31 n. 16 riporta un suggerimento *per verba* ricevuto da Jean Robaey, il quale intravedeva nella *iunctura* ὀξύχειρι σὸν κτύποι un ossimoro, dato dalla contrapposizione dal suono acuto indicato da ὀξύ- e il suono cupo che indicherebbe κτύπος. A ben vedere, tuttavia, uno dei rumori a cui più spesso è associato il sostantivo è quello delle armi (vd. lessico finale), uno stridore con componenti anche piuttosto acute, quindi; il che porta a riflettere su quanto in termini di altezza lo κτύπος sia spesso meno grave di quel che si è portati a pensare.

²⁵³ Palmisciano 2017, 257-58.

²⁵⁴ Sulle potenzialità di questo ingresso nei *Sette* vd. di seguito il commento *ad locum*.

in questo caso) vengono eseguiti. Metodologicamente è inoltre opportuno sottolineare che quanto si è detto *supra* a proposito dei gesti descritti ma allo stesso tempo effettivamente compiuti deve valere anche – e forse soprattutto – in questa scena: il coro sta facendo il suo ingresso e, ammettendo dunque che nell’entrare in scena eseguisse gli atti del lamento rituale, deve spiegarne la motivazione agli spettatori. Queste considerazioni di natura drammaturgica e di semantica scenica fanno in sostanza propendere per una effettiva esecuzione dei gesti menzionati, su cui concorda anche Citti, che – forse enfatizzando il dato, in base alle osservazioni sulla perfetta acustica del teatro di cui *supra* – giudica questi versi persino una didascalia scenica utile per gli spettatori delle ultime file che forse non erano in grado, a suo giudizio, di percepire il rumore del *kopetós*²⁵⁵.

Nelle *Supplici euripidee*, all’interno della prima sezione del dramma (vv. 71 ss.), compare un riferimento esplicito al *kopetós* che si rivela significativo ai fini dell’indagine sul rilievo acustico delle scene trenodiche in tragedia. Dopo il breve prologo di Etra (vv. 1-42), il coro di donne argive, che in realtà è già in scena, intona il primo canto, in cui reclama la restituzione dei cadaveri dei suoi figli. Come è noto, ci troviamo in un contesto di lutto reale: il lamento non prende avvio in questo momento, se non in scena, ma va avanti da tempo e i segni del lutto sono presumibilmente visibili sulle coreute (come si deduce dai vv. 49-51: ἐσιδοῦσ’ οἰκτρὰ μὲν ὄσσων δάκρυ’ ἀμφὶ βλεφάροις, ῥυ-/σὰ δὲ σαρκῶν πολιᾶν/ καταδρῦμματα χειρῶν). Il lamento intende corroborare la richiesta di riavere i cadaveri dei propri figli (vv. 62-70) e farà perno proprio sui gesti autolesivi del rituale, strumenti dotati di peculiare intensità e di efficacia drammaturgica.

Nella terza strofa viene dunque così introdotta la dimensione mimetica del rito, vv. 71-75:

ἀγὼν ὄδ’ ἄλλος ἔρχεται γόων γόοις
 διάδοχος, ἀχοῦσι προσπόλων²⁵⁶ χέρες.
 ἴτ’ ὃ ξυνωιδοὶ κακοῖς²⁵⁷,

²⁵⁵ Citti 2006, 31 a corroborare la lezione κτύποι: “Infine si può osservare che κτύποι può anche avere la funzione di una indicazione performativa, destinata agli spettatori che, seduti nelle file più lontane, non erano in grado di percepire il rumore delle percosse che le coreute si infliggevano”.

²⁵⁶ Per le difficoltà di responsione con il v. 80 vd. Diggle 1981, 4.

²⁵⁷ Per l’invocazione di v. 73 nel Mediceo si legge: ἴτ’ ὃ ξυνωιδοὶ κακοί. L’apografo parigino riporta, invece, κακοῖς, che viene preferito da diversi editori. Wilamowitz propose persino κτύποι, una lezione che potrebbe risultare estremamente interessante ai fini della ricerca acustica, ma che in

ἴτ' ὃ ξυναλγηδόνες,
χορὸν τὸν Ἄϊδας σέβει·

(ed. Diggle)

“Ecco, un altro agone di lamenti sopraggiunge, che ai lamenti
risponde, risuonano le mani delle ancelle.
Coraggio, voi che siete all'unisono nei mali,
coraggio, voi che intonate lamenti all'unisono,
Ade rispetta la danza”.

Il *kopetós* è tra i gesti autolesivi del rituale che vengono qui evocati a più riprese. Al percuotersi – in questa fase non viene specificato se petto, capo o entrambi, ma sarà chiarito in un secondo momento – fa allusione la pericope ἀχοῦσι προσπόλων χέρεις di v. 72, che dell'atto richiama proprio la dimensione acustica. L'identità delle “ancelle” che vengono qui e altrove (v. 1117: ἀμφίπολοι) menzionate è stata a più riprese analizzata. Collard, nell'edizione teubneriana del 1984, le rubrica come “dramatis auxiliares, quae neque ‘mutis personis’ neque ‘παραχορηγήματι’ adscriptae sunt”, con riferimento a Taplin 1977, 79 ss., il quale mette a fuoco queste figure di attendenti, schiavi e aiutanti, che dovevano necessariamente essere presenti sulla scena in diverse occasioni, ma che pure, nella maggior parte dei casi, non vengono nominate esplicitamente (“stage-extras”). Willink 1990 prende le mosse dall'esecuzione del lamento da parte delle ancelle, che sembra prevedere anche una articolazione antifonale con il coro delle madri: a questa struttura e a un dialogo tra i due gruppi femminili sembra si possano riferire in particolare διάδοχος v. 77 e le invocazioni ξυνωιδοί e ξυναλγηδόνες dei versi successivi. In risposta ad una più comune interpretazione come personaggi che, aggiungendosi alle sette madri degli eroi, andrebbero a completare il canonico coro di quindici elementi, Willink ipotizza, invece, una precisa soluzione drammaturgica e una precisa identità: il coro di quindici elementi è, a suo giudizio, composto interamente da ancelle; le sette madri degli altrettanti eroi argivi, viceversa, verrebbero a configurarsi come semplici κωφὰ πρόσωπα, la cui

realtà non sembra agganciata ad appigli cogenti; viene tuttavia accettata –inizialmente – da Wecklein (nell'edizione del 1898, non nella successiva) e da Murray. Nicklin propose un'altra interessante soluzione in riferimento al *kopetós*: κόποι, accettato da Collard. Diggle 1981,5 giudica sia κτύποι, sia κόποι incompatibili con la successiva esortazione a graffiarsi il collo dei vv. 76-78 e quindi inaccettabili.

importanza, a ben vedere, risiederebbe nell'efficacia di alcuni *tableaux* visivi piuttosto che nella effettiva partecipazione all'azione drammatica e nell'esecuzione di canti. Per ciò che concerne l'identificazione, infine, Willink ipotizza che siano sacerdotesse del tempio di Demetra a Eleusi, alle quali si rivolge Etra nel secondo verso del dramma (οἱ (!) τε ναοὺς ἔχετε πρόσπολοι θεᾶς). In scena bisognerebbe, dunque, visualizzare un gruppo ben più numeroso di quello tradizionale, costituito da ben ventidue elementi, certamente più significativo se si pensa alla intensità acustica dell'esecuzione del *kopetós* rituale.

La pregnanza della dimensione uditiva di questo lamento, e segnatamente proprio delle percosse del coro, viene rivelata ancora dal testo stesso del dramma. Teseo, infatti, entrando al v. 87, giustifica il proprio ingresso sostenendo di essere stato richiamato proprio dallo κτύπος sul petto, ovvero dalla *sternotypía*, un modulo tragico che conosce altre attestazioni²⁵⁸:

τίνων γόους ἤκουσα καὶ **στέρνων κτύπον**
νεκρῶν τε θρήνους, τῶνδ' ἀνακτόρων ἄπο
ἤχοῦς ἰούσης;

“Di chi sento i lamenti e il **colpo sui petti**
e le lamentazioni per i morti, la cui eco fa
risuonare il palazzo?”

Questa occorrenza svolge un ruolo estremamente significativo in vista dell'indagine sul valore del *kopetós* in termini sonori. Seppure si concordi nel rilevare un duplice riferimento al percuotersi ai vv. 72 e 73, è manifesta la distanza da *loci* come il *kommós* finale dei *Persiani*, in cui si distingue un vero e proprio *refrain* che scandisce quasi l'esecuzione del gesto. Il rilievo acustico che le parole di Teseo conferiscono a questo lamento, non altrimenti deducibile, forse, dal contesto o da una assente reiterazione dell'allusione, fa sì che anche negli altri passi ove non compare una pluralità di riferimenti al percuotersi non debba essere esclusa aprioristicamente una peculiare rilevanza drammaturgica della dimensione acustica.

²⁵⁸ Per cui si veda anche, ad esempio, l'ingresso delle Oceanine nel *Prometeo*, su cui vd. *infra*.

Nelle *Troiane*, un dramma peculiarmente vocato al lamento, un invito *apertis verbis* a battersi il capo, che il coro rivolge a se stesso, compare nel quadro di uno dei picchi emotivi del dramma, il lamento sul corpo di Astianatte, per cui un contesto di lutto, e dei più miserevoli, quello per l'uccisione di un bambino, ἄωρος per eccellenza. Si tratta di una scena estremamente patetica che precede immediatamente la spettacolare conclusione della tragedia, su cui si tornerà *infra*.

Al v. 1120 ss. il coro annuncia l'ingresso del cadavere del piccolo Astianatte, adagiato sullo scudo di suo padre Ettore, perché, come annuncia l'araldo Taltibio, sia Ecuba a tributargli i debiti onori. Al v. 1156 la donna attacca un lamento in cui si mescolano rabbia, rassegnazione e disperazione, ma nel corso del quale non viene mai meno la sua lucidità (come si evince dal metro che resta costantemente giambico, seppur con accenti fortemente patetici)²⁵⁹. Al v. 1201 Ecuba ordina al coro di portare gli ornamenti possibili per il corpicino, pur nelle condizioni di estremo disagio che non consentono sfarzo. Proprio questo ordine dà la possibilità di estendere il lamento al coro: in questo momento il lutto collettivo enfatizzerà il *pathos* della scena e darà l'avvio ad un vero e proprio lamento. Nel dialogo che si innesca tra Ecuba e coro, quest'ultimo rappresenta l'elemento di ritualità tradizionale: ai vv. 1235-37 formula dunque l'invito – rivolto a se stesso – a percuotersi il capo:

Χο. ἄρασσ' ἄρασσε κρᾶτα

πιτύλους διδοῦσα χειρός.

ιώ μοί μοι.

“Coro: Battiti, battiti il capo,
dando colpi di remo con la mano²⁶⁰.

Ió moi moi”

Il *kopetós* è il solo gesto autolesivo menzionato, in una fase avanzata del lamento ed estremamente drammatica come quella della vestizione del corpo: al vertice dell'emoività,

²⁵⁹ Battezzato 1995, 152-53 sostiene che nel monologo di Ecuba, piuttosto che ad una ritualità collettiva si addensi il potenziale tragico di questa scena.

²⁶⁰ Per questa comparazione con il remo vd. *supra Sette a tebe*, ma soprattutto commento puntuale del dramma nella seconda parte.

prima dell'addio finale di Ecuba alla piccola vittima e poco prima dell'esodo del dramma (nel quale vengono evocati anche diversi effetti sonori e visivi per il crollo finale della città di Troia). Anche in questo caso, dunque, la gestualità ritmica potrebbe rientrare a pieno titolo nell'insieme degli artifici drammaturgici che animano la scena finale, rendendo il ritmo serrato e carico di concitazione: a ben vedere, difatti questa sezione rientra concettualmente e drammaturgicamente nel finale, ove prosegue il dialogo lirico tra Ecuba e coro (che sarà interrotto solo dall'uscita di scena del cadavere e dal breve intervento di Taltibio, vv. 1267-86). Anche le battute conclusive presentano tratti riconducibili al modulo del lamento funebre, con spunti di antifonalità, verbale e gestuale²⁶¹; si vedano in particolare i vv. **1305-09** ove pure i movimenti di scena sembrano acusticamente pregnanti:

Εκ. γεραιά γ' ἐς πέδον τιθεῖσα μέλεα καὶ

καὶ χερσὶ γαῖαν κτυποῦσα δισσαῖς.

Χο. διάδοχά σοι γόνυ τίθημι γαίαι

τοὺς ἐμοὺς καλοῦσα νέρθεν

ἀθλίους ἀκοίτας.

(ed. Murray)

“Ecuba: Ecco, al suolo piego le vecchie membra

e con entrambe le mani faccio risuonare la terra.

Coro: A mia volta dopo di te poso a terra il ginocchio

invocando i miei sposi infelici negli inferi”.

[trad. E. Medda]

Si tratta di un gesto compiuto per evocare ed invocare i morti²⁶² che viene meccanicamente ripetuto dal coro, senza esortazioni, semplicemente in virtù di una empatia di fondo che raggiunge l'apice in questa sezione finale. Anche la potenzialità sonora di questi movimenti in cui non vi è traccia di composta solennità dinnanzi alla sofferenza, ma che anzi viene realisticamente vissuta con una intensa mimesi, contribuisce a rendere estremamente animato e pateticamente avvincente il finale del dramma.

²⁶¹ Su cui insiste particolarmente Di Benedetto 1991, 15-23.

²⁶² Medda 1998, 257 richiama *Il. 9*, 568-69, ove Altea compie un analogo gesto invocando le divinità inferie.

Nell'ultima fase della produzione euripidea, nelle *Fenicie* v. 1350-51, si rintraccia un esplicito ma isolato invito a percuotersi il capo rivolto dal coro a se stesso.

Siamo nella seconda parte del dramma: sulla scena, accanto al coro, ci sono Creonte e un messaggero, il quale ha appena fatto il proprio ingresso cupo e accigliato (il modulo tragico e precipuamente euripideo di ingresso con occhio torvo e accigliato compare ai vv. 1332-34²⁶³) e ha attaccato a parlare al v. 1335²⁶⁴, mostrando a più riprese il tradizionale dubbio tragico per le pessime notizie da comunicare (v. 1335: ὦ τάλας ἐγώ, τίς εἶπω μῦθον ἢ τίνας γούους; v.1337: ὦ τάλας, δισσοῶς αὐτῶ· μεγάλα γὰρ φέρω κακά); sciogliendo poi ogni riserva a domanda diretta di Creonte, il messaggero comunica la ferale notizia della morte dei due fratelli in modo diretto, v. 1339: οὐκέτ' εἰσὶ σῆς ἀδελφῆς παῖδες ἐν φάει, Κρέον. La situazione patetica precipita poi in modo serrato: sembra non possa accadere nulla di peggio, ma, come da consuetudine tragica, un'altra terribile notizia fa raggiungere altri picchi drammatici: la morte di Giocasta (v. 1349: Ἀγ. τέθνηκ' ἀδελφὴ σὴ δυοῖν παῖδοιν μέτα.).

A questa ennesima luttuosa notizia, in un contesto di lutto collettivo, dunque, il coro prorompe nell'esortazione a levare il lamento e a percuotersi il capo, vv. 1350-51:

Χο. ἀνάγετ' ἀνάγετε κωκυτὸν
ἐπὶ κάρα²⁶⁵ τε λευκοπήχεις κτύπους χεροῖν.

“Coro: Levate, levate il lamento,
sulla testa colpi di mano dalle bianche braccia²⁶⁶”

²⁶³ Cfr. *Alc.* 774; *Hyp.* 1152; *Or.* 1319.

²⁶⁴ L'attribuzione dei vv. 1335 ss. è dubbia nei codici ed è stata condizionata dalla *vexata quaestio* sulla presenza di Creonte, che risale a Fraenkel 1963, il quale ha proposto di eliminare a pie' pari il personaggio da questa scena, in virtù della sua 'misteriosa' uscita di scena che passerebbe – curiosamente – del tutto sotto silenzio. Tuttavia, sull'assegnazione dei vv. 1350-51 al coro c'è un sostanziale accordo tra gli editori.

²⁶⁵ Il verbo ἀνάγετε regge ἀπὸ κοινοῦ κωκυτὸν ed λευκοπήχεις κτύπους.

²⁶⁶ L'epiteto λευκόπηχος è un *hapax* euripideo. Nelle due uniche occorrenze, qui e in *Bacch.* 1206 è riferito a χεῖρ, ed in entrambi i casi è in ipallage: qui è logicamente riferito a χεροῖν ma grammaticalmente a κτύπους.

Questo invito a levare il lamento pare poi esaurirsi, *de facto*, e non trovare reale compimento in scena. Nei versi immediatamente successivi, difatti, Creonte chiede al messaggero un resoconto dettagliato dei fatti extrascenici, che sarà fornito in una ῥῆσις lunghissima, dal v. 1356 al v. 1479, interrotta da un unico, brevissimo, intervento del coro (vv. 1425-26), una cesura –di fatto – tra la morte dei fratelli e il successivo suicidio di Giocasta. Al termine della ῥῆσις il coro annuncia l'ingresso in scena dei corpi (vv. 1480-85).

L'articolazione della scena così come è stata delineata impedisce di postulare la reale esecuzione di un *kopetós* che avesse un rilievo acustico tale da suscitare un *feedback* emotivo da parte degli spettatori. Se si supponesse che il coro subito dopo il v. 1351 avesse iniziato a battersi il capo energicamente, il pubblico si sarebbe inopportunamente distratto dal racconto dell'ἄγγελος, un pezzo probabilmente costruito per mettere in luce le abilità attoriali di chi lo avesse eseguito.

Si tratta, in questo caso, della sola occorrenza per la quale si vede necessario postulare che l'esecuzione del lamento fosse – con ogni probabilità – disattesa. Questo aspetto, però, non sembra un tratto banale o trascurabile, ma collima, a ben vedere, con una dimensione del coro che ha ben messo in evidenza Medda 2005: il suo straniamento sostanziale rispetto all'azione di scena. Come fa ben rilevare Medda, il proposito di piangere i caduti con 'accento barbaro' espresso dal coro ai vv. 1294-95 e 1302-03, nel corso del quarto, e ultimo, stasimo resta dunque del tutto frustrato e disatteso: il lamento rimarrà confinato alla dimensione privata e familiare, in modo assolutamente speculare a quanto avviene nei *Sette a Tebe*, per cui si vd. appena *supra*, che rappresenta un riferimento diretto di questo dramma, e per certi versi un suo contraltare, com'è noto²⁶⁷. In questa stessa direzione opera, in definitiva, anche l'esortazione a battersi il capo dei vv. 1350-51, che non verrà realizzata drammaturgicamente, collocandosi nell'orizzonte di attesa frustrato in termini drammaturgici e scenici e inquadrandosi bene nel carattere straniato del coro che costituisce una dimensione del tutto peculiare della tragedia.

Un lamento dai connotati tradizionali viene descritto ai vv. 960 ss. dell'*Oreste* euripideo. Come si è osservato preliminarmente in riferimento al lamento tragico, anche in questo caso, come in diverse altre occasioni, non ci troviamo dinnanzi ad un rituale funebre, ma in un contesto latamente luttuoso o, in questo specifico caso, pre-luttuoso: il messaggero ha,

²⁶⁷ Medda 2005, 127-28.

difatti, appena annunciato l'infesta notizia della votazione sfavorevole del popolo di Argo che ha decretato la condanna a morte per Elettra ed Oreste. La situazione sembra dunque disperata e sembra preludere alla morte dei protagonisti: è l'insieme di questi sentimenti e il presentimento della morte che fanno scaturire la dichiarazione programmatica del coro, vv. 960-64:

Χο. κατάρχομαι στεναγμόν, ὧ Πελασγία,
τιθεῖσα λευκὸν ὄνυχα διὰ παρηΐδων,
αἵματηρὸν ἄταν,
κτύπον τε κρατός, ὄν ἔλαχ' ἅ κατὰ χθονός
νερτέρων †Περσέφασσα καλλίπαις θεά†.

(ed. Diggle)

“Coro: Do inizio al lamento, o terra di Pelasgo,
piantando l'unghia bianca nelle guance,
sanguinosa rovina,
e al **risuonare dei colpi sul capo**, che spetta alla dea
sotterranea dei morti, la bella fanciulla Persefone”.

[trad. E. Medda]

L'attribuzione di questi versi al coro è stata messa in dubbio in virtù del fatto che alcuni codici li assegnano ad Elettra, mentre la *nota personae* è assente nel Mediceo. La maggior parte degli editori oggi concorda nell'ascriberli al coro²⁶⁸; non è mancato, inoltre, chi, come Damen²⁶⁹ ha proposto di assegnare l'intera sezione (vv. 960-1012) al coro, assorbendovi anche la monodia di Elettra (vv. 982-1012) ed espungendo forzatamente, pertanto, ogni riferimento della donna a se stessa, con una pesante conseguenza a livello drammaturgico: Elettra verrebbe completamente messa da parte e non parteciperebbe in alcun modo ad una scena che dovrebbe invece vederla, secondo altri, protagonista²⁷⁰. L'attribuzione dei versi al coro è in parte legata ai versi precedenti, da alcuni espunti sulla

²⁶⁸ Così Pasquali, Diggle, Willink, Medda, sulla scia di Weil, che fu il primo a proporre questa attribuzione. Sulla questione vd. Medda 1989, 114-15.

²⁶⁹ Damen 1990.

²⁷⁰ Come fa rilevare Medda 2001, 111.

scorta di uno *scholium* che ne indica l'assenza in diversi manoscritti²⁷¹: nel Mediceo la *nota* è assente proprio perché questi non sono i *primi* versi del coro dopo l'uscita di scena del messaggero, dal momento che in questo codice i vv. 957-59 sono presenti. Espunzione e attribuzione al coro sono, pertanto, due operazioni che vanno di pari passo²⁷². Sembra molto probabile, in definitiva, che in questa sezione il coro iniziasse ad intonare un lamento che preludesse ad un lutto giudicato imminente, e che poi Elettra si unisse al gruppo delle fanciulle argive, mentre queste ultime, con ogni probabilità, proseguivano nella lamentazione non più vocale, ma almeno gestuale.

La questione relativa all'attribuzione non è affatto marginale, poiché la pervasività del rumore scaturito dal gesto è da considerarsi di un certo rilievo solo qualora sia il coro nella sua totalità ad eseguirlo. L'atmosfera creata da questa scena era estremamente funerea e accumulava patetismo accentuandolo con l'accordo di musica, gemiti e *kopetós*. Le parole di Oreste (vv.1022-23), che invita sua sorella a tacere, ponendo fine ai lamenti femminili²⁷³, confermano che il tono generale fosse estremamente drammatico, come appare naturale, sulla scia delle nefaste notizie del messaggero. In un momento in cui tutto appare perduto, la funzione di questo lamento è dunque quella di far precipitare emotivamente il dramma, di scalare le vette del *pathos*, il cui vertice sarà raggiunto dall'abbraccio tra i due fratelli (vv. 1045-51), per poi conoscere una battuta d'arresto piuttosto brusca e una inversione emotiva e drammaturgica in prossimità dell'inaspettato intervento di Pilade (v. 1069 ss.), il quale esorta ad esigere ancora una vendetta, stavolta in risposta al comportamento vile di Menelao nell'assemblea. Da questo momento prende di nuovo avvio il meccanismo drammatico, che condurrà alle ultime intricatissime – e 'rumorose' – fasi del dramma. Se si ipotizza una specifica valenza drammaturgica per questa scena, può forse essere ravvisata nella creazione di un falso orizzonte di attesa nel pubblico, quello di un finale tragico, che sembra appressarsi per poi allontanarsi

²⁷¹ ἐν ἐνίοις δὲ οὐ φέρονται οἱ τρεῖς στίχοι οὗτοι. πῶς γὰρ οὐκ ἔμελλε στυγνάζειν [Σ^{mcvb} ad v.957]; Kirchhoff ne propose per primo l'espunzione, seguito da Murray.

²⁷² Come spiega bene Medda 1989, 115.

²⁷³ οὐ σῖγ' ἀφεῖσα τοὺς γυναικείους γόους/ στέρξεις τὰ κρανθέντ'; Nella pericope, seppure esplicitamente riferita ad Elettra, sembra potersi cogliere anche un riflesso del lamento intonato dall'intero coro di fanciulle; si noti in particolare la *iunctura* tradizionale γυναικείους γόους che pure si attaglia bene a questa particolare circostanza in cui Oreste pare voglia invitare sua sorella a discostarsi dall'atteggiamento di tutte le altre donne presenti in scena.

bruscamente ed essere negato da una nuova azione drammatica: un procedimento che mostra frequenti impieghi in questo dramma, come ha a più riprese evidenziato Arnott²⁷⁴.

Al termine della disamina puntuale dei passi in oggetto, è possibile tracciare alcune linee interpretative in merito alle diverse espressioni tragiche del *kopetós* e alle sue valenze come *atto performativo* dotato di un precipuo profilo acustico.

Otto risultano essere le evidenze testuali utili ai fini dell'indagine. Due occorrenze documentano una reiterazione dell'invito a battersi (Aesch. *Pers.* 1045; 54: petto) o della menzione del gesto (Aesch. *Suppl.* 118-21; 128-31: espressione ancipite ma più probabilmente riferita al petto), strumentale a costituire un *refrain* che riflette e scandisce una sicura esecuzione in scena.

Negli altri sei casi (Aesch. *Sept.* 854-57; *Choe.* 22-31; Eur. *Suppl.* 72-73; *Troad.* 1235-37; *Phoen.* 1350-51; *Or.* 960-64) compare un solo riferimento al percuotersi (generico nelle *Coefore*) capo (*Sette, Troiane, Fenicie, Oreste*) o petto (*Supplici* euripidee).

È opportuno sottolineare che quanto si è sin qui detto sulla effettiva esecuzione dei gesti menzionati dai personaggi resta ovviamente valido anche per il *kopetós*. In linea generale, dunque, nel momento in cui esiste una traccia testuale, si deve presupporre che trovasse realizzazione effettiva sulla scena, qualora non si trovino elementi che ne pregiudichino la messa in atto.

Tuttavia si può altresì aggiungere che per – quasi – tutti i casi in cui pure si rintraccia un solo riferimento a questa azione è lecito comunque trovare almeno una legittimazione drammaturgica o testuale (o anche entrambe) che consenta di supporre fondatamente che il gesto fosse effettivamente compiuto in scena e che avesse un peculiare rilievo acustico.

Nei *Sette a Tebe* si è detto che il lamento costituirebbe, di fatto, al netto delle probabili interpolazioni, l'esodo del dramma, una situazione drammatica che per la sua pregnanza non costringe necessariamente a reiterare l'indicazione. Inoltre anche a livello testuale viene dato rilievo alla dimensione sonora del gesto tramite la metafora del remo (Xo. ἄρασ' ἄρασσε κρᾶτα/ πτύλους διδοῦσα χεῖρός, "Battiti, battiti il capo,/dando colpi di remo con la mano") che attinge ad un repertorio sì tradizionale di immagini, ma tanto più diffuso perché familiare e realistico, evidentemente²⁷⁵.

²⁷⁴ Si vedano in particolare Arnott 1973 e Arnott 1983.

²⁷⁵ Per un'analisi di questa metafora vd. il commento *ad locum* dei *Sette* nella Seconda parte.

Nelle *Coefore* ci troviamo all'*incipit* della parodo, una sede in cui Eschilo mette spesso in scena entrate del coro ad effetto, con un gusto spiccato per il mimetismo: si pensi ai realistici ingressi *σποράδην* che sono stati invocati per i *Sette* o per le *Eumenidi*.

In questo caso sembra che le coefore rechino su di sé le tracce della lacerazione delle vesti e dei graffi autolesivi e che, avanzando sulla scena mentre eseguivano il *kopetós*, il riferimento al gesto dovesse spiegarne le motivazioni al pubblico, in funzione di didascalia. Dal punto di vista testuale pare che la corruttela possa risolversi in favore di *κτύπος*, un termine estremamente ricorrente in contesto funebre (vd. *infra*), che punta proprio sul risvolto acustico del gesto.

Nelle *Supplici* euripidee siamo sempre nel corso della parodo. L'espressione impiegata fa perno proprio sulla dimensione sonora del gesto (v. 72 *ἀχοῦσι προσπόλων χέρεις*) e forse viene riecheggiata da una invocazione diretta ai colpi al verso successivo, che tuttavia è discussa (v. 73 *ἴτ' ὃ ξυνωιδοὶ κτύποι*). La prova definitiva della densità acustica di questa scena viene però fornita dalle parole d'ingresso di Teseo (vv. 87 ss.) che entra in scena appunto perché il palazzo risuona dei colpi delle donne. Si tratta di un passaggio chiave che induce a valutare attentamente anche tutti i passi in cui compaia un singolo riferimento al gesto.

Nelle *Troiane* ci troviamo in una sezione che precede la spettacolare conclusione del dramma, in cui saranno probabilmente messi in campo mezzi tecnici di ordine visivo ed acustico, su cui vd. *infra*. Questa scena rappresenta invece il vertice emotivo del dramma: la lamentazione sul corpo del piccolo Astianatte. Siamo di fronte non solo ad un contesto di reale lutto, ma del lutto più penoso che si potesse immaginare. Dal punto di vista testuale, inoltre, è opportuno rilevare che non c'è una semplice menzione delle percosse ma un vero e proprio invito a battersi il capo, nel modulo tradizionale in cui, come si è detto *supra*, confluiscono elemento rituale ed indicazione di regia: sul piano formale e testuale si tratta, quindi di una evidenza testuale più cogente di altre. A corroborare questa ipotesi, inoltre, concorre il ricorso alla tradizionale immagine – anche acustica – del remo (su cui *supra*).

In un singolo caso, quello delle *Fenicie*, si individuano elementi che ostano alla concreta esecuzione del *kopetós* che pure viene menzionato²⁷⁶. Tanto più è significativo osservare che disattendendo la lamentazione e, in definitiva, la partecipazione al lutto che viene solo

²⁷⁶ Sebbene con una formulazione di cui è stata messa in luce una certa lontananza dalle formulazioni più comuni.

verbalmente annunciata, la mancanza di un effettivo *kopetós* possa rientrare nella dimensione di generale straniamento di questo coro rispetto all'azione e agli altri personaggi, che è stata ben evidenziata dagli studiosi.

Accertata la possibilità e in molti casi una ragionevole certezza che il *kopetós* venisse eseguito pragmaticamente in scena dall'intero coro e fosse dunque ben percepito dal pubblico, occorre postulare il valore drammaturgico, semantico e comunicativo di queste scene.

L'obiettivo più generale delle scene in questione è evidentemente quello di innalzare il *pathos* e suscitare ἔλεος, per dirla con Aristotele. La mimesi di un rituale che si svolgeva in situazioni luttuose e che mimava gesti di autosoppressione non potrebbe condurre a esiti diversi. Tuttavia, al di là del più generale intento drammaturgico patetico, siamo in grado di descrivere effetti peculiari innescati da questa tipologia acustica nei singoli drammi. Come è stato già messo in rilievo, in due casi il rituale è inserito nella scena finale (*Persiani*, *Sette a Tebe*): in queste circostanze il coro, uscendo di scena, dipinge un vero e proprio *tableau* animato acusticamente, che doveva creare un forte impatto sul pubblico. Anche nelle *Troiane* la scena si colloca in prossimità del finale e può essere inglobata all'interno della più ampia cornice di sconvolgimento visivo ed acustico che si scatenava in questa sezione.

In tre casi la lamentazione è condotta nel corso del canto di ingresso del coro (*Supplici* eschilee e *Supplici* euripidee, *Coefore*). Si tratta di ingressi ad effetto in cui la componente mimetica è fondamentale ed è utile, altresì, a comunicare il carattere del coro, una dimensione che è stata sottolineata come precipuamente eschilea. Anche in queste circostanze il coro era presumibilmente in movimento, un movimento opposto a quello dell'esodo del dramma.

Nei due terzi delle otto occorrenze il gesto veniva, in definitiva, compiuto, in un momento in cui il coro era protagonista ed era chiamato ad intervenire nell'azione scenica o a chiuderla. Si tratta, nel complesso, di *loci* in cui la componente acustica poteva essere enfatizzata dalla sede drammaturgicamente densa e significativa per il coro che, mimando i gesti rituali del lutto, era in grado di entrare in comunicazione più diretta ed efficace, con il pubblico.

Nell'*Oreste* di Euripide proprio questo orizzonte di attesa creato dalla ricorrenza della mimesi del lutto alla fine del dramma sembra essere impiegato strumentalmente dal poeta: è stata appena decretata la condanna a morte dei due fratelli da parte dell'assemblea argiva e tutto sembra perduto. Questo orizzonte di attesa disperante, che contribuisce a creare

anche una ritualità spesso collocata in prossimità del finale del dramma, viene poi frustrato e sconfessato dall'ingresso di Oreste e Pilade che rimettono in moto l'azione drammatica.

Nelle *Fenicie* e nella mancata esecuzione concreta di un reale lamento, con *kopetós* annesso, si è, infine, scoperta una ulteriore declinazione del carattere straniato del coro, connotato singolare del dramma.

Le occorrenze documentate, se inserite all'interno della produzione dei tre drammaturghi, consentono di confermare e consolidare alcune caratteristiche complessive.

Balza immediatamente agli occhi l'assenza di questa sonorità nella produzione sofoclea superstite, ma questo dato non appare del tutto inatteso e sorprendente. Nella drammaturgia di Sofocle, difatti, si fa fatica ad inserire scene di lamentazione collettiva, proprio perché la dimensione collettiva in sé non risulta particolarmente sfruttata.

Non stupisce, parimenti, che il maggior numero di occorrenze sia stato rinvenuto nelle tragedie di Euripide, che, come anche Palmisciano ha mostrato²⁷⁷, sfrutta in maniera matura e articolata i meccanismi di mimesi del reale, tra i quali anche il gesto rituale può essere a buon diritto inserito.

B. Rumore di passi

Tra i rumori prodotti dal solo corpo dell'attore doveva risultare più o meno marcato quello dei passi di chi entrava, usciva o si muoveva in scena. Questo rumore – ancor più di altri – rientra a pieno titolo nei rumori 'fisiologici' della scena: come si vedrà *infra*, esiste una vasta gamma di sonorità che non trova registrazione, se non tangenziale, all'interno dei testi tragici. Si tratta di rumori desumibili per lo più dalla menzione di taluni oggetti o complementi scenici che dovevano essere impiegati dai diversi personaggi; analogamente alcune scene dovevano risultare estremamente articolate e implicare un certo frastuono. In tali circostanze non sempre siamo in grado di ricostruire lo spettacolo anche nella complessità della sua dimensione acustica e comprendere a pieno l'impatto che questa doveva avere sul pubblico²⁷⁸. Anche in questo caso, dunque, solo l'accento posto dalle parole stesse dei personaggi su certi aspetti ed elementi può aiutare il *lettore* a recepirne l'eventuale rilevanza drammaturgica, che, altrimenti, appare solo inferenziale.

In questa specifica categoria acustica è incluso il rumore di passi: un rumore familiare e molto comune nello spettacolo teatrale, che, tuttavia, trova puntuale registrazione verbale

²⁷⁷ Palmisciano 2017, 220-21.

²⁷⁸ Blasina 2003, 9-19, di cui si è già detto *supra* parla di "spettacolo senza testo".

in talune scene e assurge ad una precisa funzione drammaturgica. Per questa indagine è opportuno, dunque, prendere in considerazione tutti i casi in cui un personaggio o il coro si soffermano sul rumore dei passi di un altro personaggio, convogliando su tale elemento l'attenzione – e l'attesa, come si vedrà – del pubblico.

Tra le prime occorrenze di questo modulo drammaturgico si rintraccia quella dell'*Oreste* euripideo, vv. 1311-12.

Questi versi si collocano all'interno di una scena estremamente articolata e significativa in merito al rapporto dialettico tra spazio retroscenico (l'οἶκος), scenico (lo spazio antistante la casa²⁷⁹) ed extrascenico (la πόλις). Una scena che documenta una fase abbastanza matura e consapevole, dal punto di vista drammaturgico, della gestione degli spazi e della capacità di raccordarli e farli dialogare tra di loro, creando dinamiche avvincenti. Più in generale in questa tragedia lo spazio drammatico – come è stato giustamente rilevato da Medda 1999 – costituisce un elemento nevralgico, che riveste un ruolo significativo anche in vista di un orizzonte più ampio, semantico: i luoghi extrascenici, in particolare, sembrano contrapporsi in maniera assoluta ai protagonisti e esercitare, nei loro confronti, la funzione di veri e propri antagonisti; lo spazio retroscenico, viceversa, assumerà un carattere “centripeto”, divenendo polo di attrazione per molti personaggi, che vi faranno progressivamente ingresso verso la fine del dramma²⁸⁰. Della σκηνή, intesa come diaframma tra ciò che è visibile al pubblico e ciò che è precluso alla sua vista, vengono in questo dramma sfruttate a pieno le potenzialità: spesso, com'è noto, la barriera visiva costituita dalla facciata scenica in tragedia viene aggirata ed elusa proprio sfruttando il canale acustico, che mette in comunicazione scena e retroscena, scena e spazi extrascenici,

²⁷⁹ Sulla questione relativa all'ambientazione della prima scena all'esterno – e non all'interno del palazzo - e a un – improbabile - cambiamento di scena vd. Medda 1999, 14-36.

²⁸⁰ Medda 1999, 13: “l'organizzazione dello spazio drammatico realizzata dal poeta diventa un elemento essenziale della vicenda rappresentata, capace di conferire specifico significato al disporsi del Coro e degli attori sulla scena e all'andirivieni dei personaggi dai luoghi non accessibili alla vista del pubblico. In particolare, si osserva nell'*Oreste* un disporsi 'concentrico', attorno all'orchestra e alla casa di Oreste, dei luoghi extrascenici della città richiamati nel testo, con una forte polarizzazione di questi ultimi in senso ostile ai matricidi; mentre la casa, con il progredire della vicenda, va assumendo il ruolo di un centro di attrazione per i personaggi, in corrispondenza dell'affiorare di linee di forza che convergono verso di essa e creano una sorta di movimento 'centripeto' che porta progressivamente tutti gli attori verso la σκηνή”.

secondo il noto concetto di “scena allargata” teorizzato da Giusto Monaco²⁸¹. In tale scena dell’*Oreste* viene abilmente sfruttato questo meccanismo, spinto anche a livelli mai tentati nella produzione precedente, che consente di innalzare il *pathos* del dramma e di produrre *suspense* nel pubblico.

Dopo che Oreste e Pilade sono rientrati in casa con l’intento di mettere in atto il piano di uccidere Elena per vendicarsi della codardia di Menelao (v. 1245), Elettra inizia a collaborare strettamente con il coro per assicurarsi che non sopraggiunga qualcuno in grado di compromettere la buona riuscita dell’azione. In questo momento, dunque, il fulcro dell’azione drammatica è rappresentato dallo spazio retroscenico –invisibile–, dunque viene messo in campo da Euripide uno stratagemma che è in grado di raccordare in maniera del tutto realistica²⁸² l’interno all’esterno della casa: Elettra accosta l’orecchio alla porta della facciata scenica e si rivolge direttamente a fratello ed amico esortandoli a compiere l’omicidio, vv. 1281-85²⁸³:

Ηλ. φέρε νυν ἐν πύλαισιν ἀκοὰν βάλω.
τί μέλλεθ’ οἱ κατ’ οἶκον ἐν ἡσυχίαι
σφάγια φοινίσσειν;

“Elettra: Bene, voglio accostare l’orecchio alla porta:
che aspettate, voi nella casa, ad arrossare di sangue
le vittime del sacrificio approfittando della calma?”

[trad. E. Medda]

La mancata risposta di Oreste e Pilade getta temporaneamente nello sconforto Elettra, che giungerà persino ad ipotizzare che i due siano stati irretiti dalla bellezza di Elena ed abbiano desistito dal proposito iniziale. In preda al panico, dunque, Elettra esorta le coreute a scambiarsi la posizione, scrutando attentamente all’orizzonte per assicurarsi che

²⁸¹ Si veda, tra le prime compiute formulazioni, Monaco 1982.

²⁸² Nel patente realismo della scena rientra la suddivisione del coro in due semicori e la presumibile disposizione delle due formazioni in prossimità delle εἴσοδοι per sorvegliarle. Una ricostruzione sostenuta con precisi ancoraggi testuali da Medda 1999, 50-51 (che propone anche scambi di posizione tra i due semicori), di contro a Willink 1989, 287 e 289 che, non è favorevole alla divisione in semicori.

²⁸³ Seguo la sistemazione proposta da Di Benedetto 1961, 317.

qualcuno, armato, non faccia irruzione in casa, mettendo in pericolo la vita di Oreste e Pilade. La disposizione dei personaggi in scena in prossimità delle zone liminari tra scena e spazi ad essa prossimi ma preclusi alla vista del pubblico configura, nell'opinione di Medda, un “*continuum* spaziale che dallo spazio retroscenico si spinge fino allo spazio extrascenico della città. La continuità che si instaura tra queste fasce di spazio è evidenziata in particolare da una serie di contatti diretti che si stabiliscono fra i personaggi che in esse si trovano, per istituire i quali Euripide spinge in più d'un caso al limite le possibilità offerte dalle convenzioni del teatro del suo tempo”²⁸⁴. Sebbene Medda, parlando di questi casi, non appunti la propria attenzione precipuamente sull'accostarsi di Elettra alla facciata scenica per udire i rumori interni alla casa, a mio avviso anche questo peculiare gesto, di marca squisitamente realistica, può rappresentare una elevazione a potenza della canonica situazione tragica in cui il personaggio sulla scena (spesso il coro) presta ascolto a quanto accade nello spazio retroscenico²⁸⁵. Tutta la scena è costruita sul contatto continuo, attraverso il canale uditivo, tra scena e retroscena: dopo l'avvicinamento dell'orecchio alla porta da parte di Elettra, privo di riscontri dall'interno del palazzo, seguono le grida retrosceniche di Elena, che rassicurano Elettra e le coreute sull'andamento positivo del piano e le incoraggiano a esortare i loro complici (vv. 1297-1310)²⁸⁶. Proprio sulla scia di questa esultanza, viene introdotta la battuta nella quale, ancora sulla scorta del *Leitmotiv* acustico, la corifea intima il silenzio e tende l'orecchio verso un ingresso laterale, dal quale ha avvertito un rumore di passi, vv. 1311-14:

Χο. σιγᾶτε σιγᾶτ' ἠισθόμην κτύπον τινὸς

κέλευθον ἐσπεσόντος ἀμφὶ δῶματα.

Ηλ. ὦ φίλταται γυναῖκες, ἐς μέσον φόνον

²⁸⁴ Medda 1999, 52.

²⁸⁵ Un caso emblematico è quello delle cosiddette “grida retrosceniche”, il noto e diffuso strumento drammaturgico di comunicazione tra esterno ed interno nella messa in scena di azioni violente che anche qui viene sfruttato ai vv. 1296 ss. (cfr. *e.g.* Aesch. *Ag.* 1343 ss.; Soph. *Aj.* 334 ss.; *El.* 1404 ss.; Eur. *Med.* 1271 ss.; *Hec.* 1034 ss.), su cui vd. Milo 2004-2005.

²⁸⁶ Sulla distribuzione dibattuta di questi versi tra il coro ed Elettra vd. Di Benedetto, che li assegna per primo congiuntamente ad Elettra e al coro, seguito da West, Diggle e Medda; di contro Willink 1989 e Kovacs. Vd. Medda 1999, 52 in favore della battuta congiunta, mentre Canavero 2004 è più cauta e ravvisa in alcuni termini chiave di questa accusa un sentimento riconducibile primariamente ad Elettra.

ἤδ' Ἑρμιόνη πάρεστι· παύσωμεν βοήν.

“Coro: Zitte, zitte! **Ho sentito il rumore di qualcuno che è entrato in strada** nei pressi della casa.

Elettra: Mie care, ecco qui Ermione, che arriva proprio nel momento dell’assassinio: smettiamo di gridare.” [trad. E. Medda]

La funzione drammaturgica di questa battuta è quella, ovviamente, di introdurre sulla scena Ermione, che faceva il proprio ingresso da una εἴσοδος. La scelta di Euripide, però, non è affatto banale, e vuole, evidentemente, sfruttare un *pattern* che fosse in linea con l’atmosfera della scena nel suo complesso: una scena in cui dominano realismo, dinamismo e *suspense*, legata, quest’ultima, proprio al motivo acustico della percezione dimidiata dal diaframma della scena. Che la dimensione uditiva fosse centrale in questa sezione è confermato dalla battuta di ingresso di Ermione con cui si stabilisce una osmosi acustica persino tra spazio extrascenico e retroscenico (il caso “limite” di cui parla Medda): ai vv. 1323-24, difatti, la fanciulla, giungendo in scena dopo aver portato libagioni alla tomba di Clitemestra²⁸⁷, sostiene di aver udito un grido dall’interno della casa (ovvero dall’interno della σκηνή) fin dal sentiero che stava percorrendo (ovvero dallo spazio extrascenico) seppur lontana (φόβος τις εἰσελήλυθ’, ἦντιν’ ἐν δόμοις/ τηλουρὸς οὔσα δωμάτων κλύω βοήν).

Il richiamo al rumore dei passi, come appare evidente fin da questa prima attestazione, viene finalizzato ad introdurre sulla scena un nuovo personaggio. È patente, dunque, che in tali versi si profili una nuova declinazione del modulo drammatico dell’annuncio (su cui vd. *infra*), che risulta particolarmente adatto a taluni contesti e che ricerca determinati effetti sullo spettatore. Nell’*Oreste* esso viene inserito in modo del tutto naturale all’interno di una scena di sapore intensamente realistico, tutta giocata sul dato uditivo e sulla dimensione dell’ascolto come *trait d’union* di spazi drammatici diversi. La struttura drammatica di questa sezione era evidentemente mirata a far innalzare la tensione emotiva che, a questo punto dello spettacolo, avrebbe subito un fisiologico calo, anche in virtù del protrarsi dell’azione scenica (bisogna tenere conto che si tratta di uno dei drammi più lunghi che possiamo leggere). È opportuno, infine, notare che la ricerca di effetti acustici

²⁸⁷ Sulla collocazione della tomba di Clitemestra e sulla sua distanza convenzionale, ma anche reale e realistica, dalla casa degli Atridi, vd. Medda 1999, 38-39.

in questo dramma non si esaurisce in questi versi, ma deve pur essere messa in relazione con la scena successiva al rientro in casa di Elettra (vv. 1353 ss.), in cui vi saranno inviti al coro a fare chiasso e rumori legati alla porta (ovvero ai θυρώματα della σκηνή, per cui vd. *infra*).

Ha ricevuto un'attenzione particolare la sezione finale della parodo del *Filottete* sofocleo, in cui il modulo del 'rumore di passi' riveste ancora la funzione drammaturgica di annuncio, e viene ancora – come nell'*Oreste* – inserito in un contesto in cui assume una rilevanza cardine nella tessitura semantica del dramma.

Il riferimento a questo specifico modulo drammaturgico, tuttavia, non è qui assolutamente isolato e deve essere inquadrato in maniera compiuta all'interno di una fitta tela di rimandi al passo di Filottete, che costituisce uno dei connotati più peculiari e caratterizzanti del personaggio; una tela che viene progressivamente tessuta a partire dai primissimi versi del dramma.

Sotto il profilo lessicale è innanzitutto opportuno rilevare che da qui alla fine della parodo ogni occorrenza riferibile al passo di Filottete – e non solo al suo passo²⁸⁸ – è riconducibile alla radice στίβ-/ στειβ-, una radice estremamente iconica, che rimanda alla precisa idea di “imprimere un'impronta”, “calpestare”²⁸⁹.

Il passo di Filottete, segnatamente, viene indicato pressoché in tutto il dramma dalla parola στίβος²⁹⁰, che risulta abbastanza rara nella letteratura greca classica tradita²⁹¹, specie se rapportata a un termine più generico, come βάσις²⁹² e meno connotato. L'elevato numero di occorrenze del termine in questo torno di versi, ben quattro prima di quella legata al modulo del rumore dei passi, fa pensare, dunque, ad una martellante ripetizione di un

²⁸⁸ Alla medesima radice rimandano ἄστιπτος di v.2, propriamente “non calpestato” (βροτοῖς “da umani”) e στίπτη di v. 33, propriamente “pressato”, che indica l'insieme di foglie pressato che costituisce il giaciglio di Filottete.

²⁸⁹ Vd. LSJ s.v.

²⁹⁰ Cfr. Schein 2013, 124. Fanno eccezione i versi finali in cui in due *loci* (vv. 1378 e 1403) viene impiegato il termine βάσις, ma – si badi bene – si tratta di passi in cui non viene appuntata l'attenzione sul passo *dolente* di Filottete e anzi vengono introdotti degli elementi che mitigano e stemperano, anche in prospettiva futura, il male che affligge l'eroe.

²⁹¹ Registra in tutto trentatré occorrenze da Omero a Senofonte, per poi ricomparire in Apollonio Rodio.

²⁹² Diffuso capillarmente in prosa e poesia, come documenta il *TLG*.

vocabolo marcatamente specifico, che sottende un puntuale immaginario acustico e sembra quasi preparare l'annuncio in scena di Filottete, la cui prima avisaglia sarà legata a quello stesso termine²⁹³. Una ripetitività che compone una sorta di *refrain* molto significativo in questa prima sezione del dramma, ove la reiterazione di concetti e termini assolve ad un precipuo compito drammaturgico: introdurre la tematica centrale della tragedia e comunicare allo spettatore una certa atmosfera, che risulta più incisiva anche attraverso l'impiego di un lessico ricorrente.

La prima occorrenza del termine στίβος si trova al v. 29, all'interno di un verso problematico proprio in vista di un orizzonte acustico, che ha suscitato molta attenzione da parte di studiosi ed editori. Dopo la breve *rhésis* iniziale di Odisseo che contiene l'antefatto e mette in moto l'azione (vv. 1-25), inizia a parlare Neottolemo, che descrive la grotta di Filottete con alcuni tratti di scenografia verbale e cerca di capire se lui stesso sia presente o meno. Alla domanda di Odisseo su dove si trovi la grotta, Neottolemo risponde, v. 29:

Νε. τόδ' ἐξῦπερθε, καὶ στίβου γ' οὐδεὶς κτύπος.

La lezione κτύπος è conservata dalla famiglia del Laurenziano, ed è accettata, tra gli altri, da Campbell, Jebb, Dindorf, Lloyd-Jones e Wilson²⁹⁴, Avezzù, e, in ultimo, da Schein. Di contro la *varia lectio* τύπος, tradita da una parte (GR) della famiglia romana, è accettata da diversi editori, tra cui Buttman, Pearson, Easterling, Brunck, Hermann, e difesa in particolare da Inoue²⁹⁵.

La evidente polarità delle due diverse interpretazioni che scaturiscono dall'accettazione di una o dell'altra lezione è tutta giocata, appunto, sulla preminenza in questa battuta del dato visivo oppure uditivo. Nel caso si accetti κτύπος, Neottolemo risponderebbe ad Odisseo: "Proprio qui in alto (*sc.* si trova la caverna di Filottete), e non c'è nessun rumore di passi/non si sente nessun passo". Viceversa, ammettendo τύπος, Neottolemo direbbe: "non c'è nessuna traccia di impronta".

Tra le ragioni che hanno portato a difendere κτύπος vi è certamente il successivo v. 30, in cui Odisseo ribatte:

²⁹³ Che la componente uditiva sia preminente in un termine come στίβος rispetto, viceversa, a βάσις è palmare.

²⁹⁴ Anche in Lloyd-Jones –Wilson 1990, 179-80.

²⁹⁵ Inoue 1979, con una dettagliata panoramica sulle posizioni dei diversi editori.

Οδ. ὄρα καθ' ὕπνον μὴ καταλισθεὶς κυρῆ.

“Odisseo: Vedi se non s'è coricato e sta a dormire”

[trad. G. Cerri]

Questo riferimento ad un eventuale riposo di Filottete pare una replica ad una assenza di rumori, piuttosto che ad una assenza visiva. Un altro argomento introdotto da Jebb²⁹⁶ è in riferimento ai *realia* evocati dal testo. Come si evince fin dai primissimi versi, l'ambiente in cui è collocata la grotta di Filottete è di natura brulla e rocciosa: in che modo si sarebbe potuta imprimere un'impronta sulla roccia?

Di contro, gli argomenti di quanti stampano τύπος sono legati a presupposti di coerenza tematica all'interno di questa sezione: la Inoue, ad esempio, sostiene che in questa prima parte si evochi un orizzonte squisitamente visivo e che un riferimento di matrice acustica stonerebbe e risulterebbe del tutto fuori luogo.

A mio avviso κτύπος mostra una maggiore pregnanza drammaturgica, proprio in virtù del riferimento al rumore dei passi alla fine della parodo. Come si vedrà, l'evocazione progressiva di suoni prodotti da Filottete nel corso del suo ingresso doveva prendere le mosse appunto dal rumore dei passi frammisto al suo gemito; un rumore che acquisisce un maggior senso e un maggior valore nel gioco drammatico qualora se ne sottolinei l'assenza all'inizio della tragedia.

Inoltre, attraverso un'analisi delle occorrenze del termine κτύπος²⁹⁷, proprio l'associazione con i passi e con i piedi, ad indicare un rumore prodotto da uno o più soggetti in avvicinamento, potrà chiaramente apparire tra le più ricorrenti in tutta la letteratura greca, sin da Omero. In definitiva, dunque, per motivi di ordine testuale, logico, drammaturgico e linguistico, la lezione più convincente sembra essere, in ultima analisi, κτύπος.

E' utile proseguire con la disamina delle successive occorrenze del termine στίβος che si collocano nella parodo.

²⁹⁶ Jebb 1898², 10.

²⁹⁷ Per cui vd. Parte terza, radice κτυπ-.

Il coro, composto dai marinai di Neottolemo, fa il proprio ingresso al v. 135 ed è immediatamente connotato da ansia ed eccitazione²⁹⁸. La parodo è in forma dialogica tra coro e attore, Neottolemo, il quale, dopo il dialogo prologico con Odisseo conclusosi con una serratissima sticomitia, rimane in scena con il proposito di attendere Filottete per catturarlo proditoriamente. La configurazione del dialogo tra coro e attore è duplice e mette immediatamente in luce la maturità nella sperimentazione drammaturgica dell'ultimo Sofocle. In una prima fase, difatti, esso assume la forma di amebeo lirico-epirrematico: alle parole del coro in metro lirico, Neottolemo risponde in dimetri anapestici (vv. 135-200), ma gli ultimi versi (201-218, tra cui si collocano quelli interessanti sotto il profilo acustico) sono due strofe interamente liriche eseguite dal coro, inframezzate da due singoli versi in cui a Neottolemo spetta solo un frammento di verso in doppia *antilabè* (comunque lirico, vv. 201 e 211). La struttura dialogica del canto consente di mettere in rilievo alcune caratteristiche del coro: l'empatia con Neottolemo ma anche con Filottete, nei confronti del quale i marinai esprimeranno la propria *pietas* (vv. 169 ss.); il che tuttavia non impedisce che esso non abbia alcuna remora nell'agire in combutta con Neottolemo e Odisseo per frodarlo. I coreuti, difatti, entrano in un visibile stato di agitazione, pronti a dare manforte a Neottolemo nell'attuare il piano stabilito, del quale pare siano al corrente, ma all'ansia per la riuscita del piano (vv. 135-43) e all'atteggiamento guardingo e ansioso (vv. 150-58) si sovrappone progressivamente, nel corso del dialogo, la presa di coscienza della situazione di estrema indigenza e di assoluta desolazione in cui si trova Filottete, che provoca pietà nel coro, espressa *apertis verbis* (sin dal v. 169: Xo. οἰκτίρω νῦν ἔγωγ').

Ai vv. 150-58 il coro chiede dove si trovi con esattezza il rifugio di Filottete, rivolgendosi a Neottolemo con una serie di domande che vengono ripetute con diverse formulazione in una palpabile concitazione:

Xo. μέλον πάλαι μέλημά μοι λέγεις, ἄναξ,
 φρουρεῖν ὄμμ' ἐπὶ σῶ μάλιστα καιρῶ·
 νῦν δέ μοι
 λέγ' αὐλὰς ποίας ἔνεδρος
 ναίει καὶ χῶρον τίν' ἔχει. τὸ γάρ μοι

²⁹⁸ Vd. Pucci in Pucci-Avezzi-Cerri 2003, 179-80 per la caratterizzazione del coro e per le sue peculiari funzioni di "risonanza e di dissonanza", sulla scia di spunti forniti da Reinhardt.

μαθεῖν οὐκ ἀποκαίριον,
μὴ προσπεσὼν με λάθη ποθέν·
τίς τόπος, ἢ τίς ἔδρα; **τίν' ἔχει στίβον,**
ἔναυλον ἢ θυραῖον;

“Coro: Quello che dici è mia cura da sempre, signore,
tenere gli occhi aperti proprio nel tuo interesse;
ma ora dimmi
in quale dimora allogato
abita, qual è lo spazio che occupa:
per me non è fuori luogo saperlo,
che non mi piombi alle spalle, a tradimento:
qual è il posto, qual è la sua sede, **dove calca i suoi passi,**
dentro o fuori?”

[trad. G. Cerri]

I due serratissimi versi finali²⁹⁹, in cui vengono in buona sostanza ripetute le domande precedenti, ripropongono il motivo del ‘passo calcato’ di Filottete³⁰⁰. A questa domanda Neottolema risponde puntualmente, in merito alla ‘abitazione’ nei vv. 159-60, ma pressoché *verbatim*, in riferimento al passo, ai vv. 162-68, ove ricorre un ennesimo στίβος:

Νε. δῆλον ἔμοιγ' ὡς φορβῆς χρεῖα
στίβον ὀγμεύει τῆδε πέλας που.
ταύτην γὰρ ἔχειν βιοτῆς αὐτὸν
λόγος ἐστὶ φύσιν, θηροβολοῦντα
πτηνοῖς ἰοῖς σμυγερόν σμυγερωῶς,
οὐδέ τιν' αὐτῷ
παιῶνα κακῶν ἐπινωμᾶν.

²⁹⁹ Vd. Schein 2013, 154.

³⁰⁰ Schein, sulla scorta di Jebb, ipotizza che in questo caso στίβος possa riferirsi anche al “sentiero” (“path”) seguito dall’eroe, ma le occorrenze dello stesso vocabolo paiono troppo ravvicinate per poter indicare concetti sensibilmente diversi.

“Neottolema: Mi sembra evidente che in cerca di cibo

trascini i suoi passi qua intorno:

è logico che egli conduca

questo tipo di vita, a caccia di selvaggina

con le sue frecce alate, miseramente misero,

e che nessuno gli somministri

lenimento dei mali”.

[trad. G. Cerri]

L’immagine con cui Neottolema si riferisce all’incedere di Filottete (στίβον ὀγμεύει, letteralmente “ara il suo passo”) è attinta dal mondo agricolo e in particolare dalle operazioni di aratura del campo. Il verbo ὀγμεύω è denominativo da ὄγμος, che indicava propriamente il solco tracciato dall’aratro. I commentatori sottolineano il paragone che qui verrebbe stabilito tra il “solco che il contadino lascia dietro di sé e la traccia lasciata dal passo senza speranza di Filottete³⁰¹”, spingendosi a postulare suggestive metafore antifrastiche: Segal parla di “un solco sul quale nulla può più crescere”³⁰². Il *quid* della comparazione, a mio avviso, in questo caso è un altro, e risiede piuttosto nella fatica delle due azioni e in una vicinanza di immagini: nelle operazioni di aratura il vomere dell’aratro penetra il terreno e viene trascinato con fatica da buoi o cavalli; altrettanto faticoso doveva risultare per Filottete l’incedere e la gamba malata sarebbe persa, a vedersi, proprio simile ad un vomere di aratro trascinato su un campo.

Appare chiaro, dunque, che le prime occorrenze del termine στίβος in questo dramma, nell’ambito di una generale scarsa frequenza del vocabolo in assoluto, siano particolarmente pregnanti e siano inserite in contesti in cui si sottolinea la situazione estremamente patetica del protagonista.

Al vertice del graduale *iter* in cui cresce la *pietas* nei confronti della situazione miseranda di Filottete si collocano proprio i versi in cui il coro annuncia il suo ingresso facendo riferimento a dati acustici, vv. 201-09:

Χο. εὔστομ’ ἔχε, παῖ.

Νε. τί τόδε;

³⁰¹ Così Jebb 1898, 36; su una linea simile Schein 2013, 154.

³⁰² Segal 1981, 259.

Χο. **προῦφάνη κτύπος,**
φωτὸς σύντροφος ὡς τειρομένου <του>,
ἢ που τᾷδ' ἢ τᾷδε τόπων.
βάλλει βάλλει μ' ἐτύμα φθογῶ
του στίβον κατ' ἀνάγκαν
ἔρποντος, οὐδέ με λάθει
βαρεῖα τηλόθεν αὐδὰ
τρυσάνωρ· διάσημα θροεῖ.
(ed. Avezzù)

“Coro: Zitto, ragazzo!

Neottolema: Che c'è?

Coro: **È apparso un rumore**

come quello proprio d'un uomo che soffra,

forse da qui, forse da lì:

mi colpisce, mi colpisce **il suono**

di uno che strascica il passo

a forza, riconosco pur da lontano

una voce dolorante, flebile;

è distinto il lamento”.

[trad. G. Cerri con mie modifiche]

In questi versi l'annuncio dell'ingresso del protagonista segue la scia di quanto è stato abilmente preparato da un punto di vista drammaturgico e lessicale nella sezione precedente. Se prima (v. 29) non si poteva avvertire alcun rumore, ora si delineano e definiscono gradatamente le terribili sonorità di Filottete: il suo passo strascinato e i suoi gemiti strazianti. È importante sottolineare che in questi versi si fa riferimento ad entrambi, non solo al lamento, come in talune circostanze sembrano aver banalizzato gli studiosi³⁰³. L'articolazione di questo annuncio, che ha carattere quasi ipertrofico, può essere più compiutamente colta afferrandone la *gradatio* da una iniziale confusione acustica verso

³⁰³ Vd. e.g. Jebb 1898, Austin 2011, 87, Schein 2013, Allen-Hornblower 2013, Cerri nella traduzione in Pucci-Avezzù-Cerri 2003; non così nel commento Pucci (187), che specifica: “il Coro annuncia il passo e il lamento di Filottete”.

una maggior chiarezza nella percezione che caratterizza i tre termini di suono impiegati: κτύπος (v. 201), φθογγή (v. 205), αὐδή (v. 208)³⁰⁴. Il primo vocabolo viene associato alla voce umana in rarissimi casi, in contingenze in cui la voce è una delle diverse componenti all'interno di un baccano confuso³⁰⁵ e, come si è già notato, si tratta di un termine che ricorre nella quasi totalità dei casi in associazione ad una sorgente inanimata; un vocabolo con un campo semantico molto ampio, tecnico per eccellenza del rumore nel dramma, su cui si tornerà *infra*. Con il verbo che lo precede (προῦφάνη), si crea una sinestesia tanto rara nella sua forma più asciutta quanto pregnante³⁰⁶. Il successivo φθογγή indica generalmente una voce prodotta da un essere animato (uomo o animale), ma può occasionalmente trovare impiego in riferimento a cose inanimate e indicare genericamente un “suono”³⁰⁷. Per la pericope dei vv. 204-6 (βάλλει βάλλει μ' ἐτύμα φθογγά/του στίβον κατ' ἀνάγκαν/ἔρποντος), sarà inoltre opportuno sottolineare una peculiare analogia strutturale con Eur. *Or.* 1311-12 (κτύπον τινὸς/ κέλευθον ἐσπεσόντος ἀμφὶ δόματα)³⁰⁸ analizzato *supra*, che per un verso aiuta a stabilire il testo, anche in questo caso in parte problematico³⁰⁹, e per un altro fa pensare ad una sorta di modulo standardizzato, uno schema comune, declinato nella maniera più confacente allo specifico contesto drammatico all'interno dei due drammi in questione. L'ultimo termine del *tricolon* ascendente è αὐδή, che si riferisce *stricto sensu* alla voce umana. In questi versi, pertanto, si delineano le sonorità che scandiscono l'ingresso in scena di Filottete: il gemito di un uomo in preda ad un male lacerante e, soprattutto, il rumore del suo passo, un passo diverso da quello di tutti gli altri esseri umani, che rende singolarmente riconoscibile il personaggio; un incedere sincopato, che lo costringe a trascinare l'arto dolorante e a “calcare duramente” il suolo con l'altro, uno στείβειν appunto. Il pubblico viene preparato opportunamente a questo

³⁰⁴ In questo senso si orientano le riflessioni della Allen-Hornblower 2013, in particolare 9-13.

³⁰⁵ Vd. **Lessico**.

³⁰⁶ Immagine di stampo genericamente sinestetico è anche al v. 189. Per la sinestesia si vd. il *saggio* sui *Sette a Tebe* nella Parte Seconda. Sottolinea Pucci in Pucci-Avezzù-Cerri 2003, 187 che il verbo viene solitamente impiegato per apparizioni miracolose, oracoli o rivelazioni divine e che qui prepara il pubblico ad una apparizione straordinaria.

³⁰⁷ Vd. LSJ *s.v.* ma soprattutto le occorrenze aristoteliche di cui si è detto *supra* Capitolo 1 nonché Cuzzolin 1999, 123, che lo considera iperonimo greco di “suono”.

³⁰⁸ Si notino anche i precedenti richiami al silenzio (Soph. *Phil.* 201: εὔστομ' ἔχε ; Eur. *Or.* 1331: σιγᾶτε σιγᾶτ').

³⁰⁹ Per cui vd. in sintesi Schein 2013, 160.

ingresso con mirati richiami verbali, che scandiscono prologo e parodo, per poi venire sviluppati dettagliatamente in questo annuncio ipertrofico, volto a guidare gli spettatori nel percepire ed interpretare correttamente quanto doveva essere effettivamente udibile: un attore che mimava realisticamente il passo aritmico di Filottete, gemendo a più riprese e in maniera sempre più intensa con l'approssimarsi in scena³¹⁰.

Un ingresso atteso, accuratamente preparato e scandito da un *iter* acustico originale e intenso. Un ingresso che aveva un grande valore semantico all'interno del dramma e che restituiva l'eroe ad un consesso umano da cui era ormai alieno. Un ingresso, infine, che doveva produrre stupore negli spettatori e impressionarli, una apparizione quasi divina felicemente descritta dalle dense parole di Reinhardt: “con lui un fervore nuovo dell'anima e della lingua, un tono vibrante della prima parola indirizzata all'altro, una festa al piacere lungamente negato di proferire e intendere parola”³¹¹.

Un'ultima occorrenza del *pattern* drammaturgico legato al rumore dei passi che preludono all'ingresso in scena di un personaggio si trova in un dramma messo in scena ancora alla fine del V secolo a.C. e ancora a firma di Euripide: le **Baccanti**.

In questo caso si tratta di un passaggio abbastanza veloce e sostanzialmente diverso dai precedenti, principalmente perché annuncia un ingresso dalla σκηνή, a differenza delle altre due occorrenze, in cui si introduceva un'entrata da una εἴσοδος laterale, ma anche per la situazione drammaturgica complessiva in cui è inserito.

La scena in questione si situa nel terzo episodio e segue immediatamente la cosiddetta *miracles scene* di cui si dirà poco oltre. Dioniso ha appena scosso le fondamenta della dimora di Penteo dall'interno stesso del palazzo (*i.e.* dallo spazio retroscenico: vv. 576-603), ed è di seguito entrato in scena, al v. 604, rivolgendosi alle baccanti, che, in preda al terrore, si sono presumibilmente gettate a terra (vv. 605-06). La sua 'divina' spavalderia lo induce a non curarsi affatto della presenza o meno di Penteo, il quale, tuttavia, sta per fare il suo ingresso, come prova il rumore dei calzari all'interno della casa vv. 638:

ὥς δέ μοι δοκεῖ (ψοφεῖ γούν ἀρβύλη δόμων ἔσω)

ἐς προνώπι' αὐτίχ' ἤξει. τί ποτ' ἄρ' ἐκ τούτων ἐρεῖ;

³¹⁰ Non sembrano avere senso le remore della Allen-Hornblower (2013, 8) ad ammettere che il passo e il pianto di Filottete fossero effettivamente mimati fuori scena.

³¹¹ Reinhardt 1976⁴ (= 1989), 177.

“Ma ecco, se non mi sbaglio – è il rumore dei suoi passi dentro il palazzo – sta per venire fuori. Che dirà dopo quello che è successo??”

[trad. D. Susanetti]

Si osserverà che la notazione acustica viene qui inserita con un inciso di valore parentetico nella struttura principale del verso. Sono, altresì, del tutto assenti i richiami al silenzio presenti in entrambi i *loci* analizzati *supra*.

Una delle differenze principali rispetto alle altre occorrenze consiste nel tempo che viene effettivamente dedicato alla percezione del rumore in sé. Negli altri passi la notazione era inserita in un contesto di dialogo tra coro e personaggio, e alla dimensione interlocutoria si richiamavano i già citati inviti al silenzio che costituivano un momento essenziale per dirigere l'orecchio dello spettatore alla recezione dei rumori extrascenici; un tempo fisico che viene negato in questa notazione che appare, in definitiva, sacrificata.

Altro aspetto che pare di un certo rilievo è quello della mancata distinzione tra il momento della percezione e quello in cui si realizza che essa prelude all'ingresso del personaggio in questione. Nelle occorrenze precedenti *prima* si faceva riferimento al rumore dei passi di qualcuno che si stava avvicinando, *poi* si interpretava il rumore come segnale dell'imminente ingresso di un certo personaggio.

Anche sull'identità del suddetto personaggio le situazioni precedenti sono significativamente divergenti da questa. Nell'*Oreste* il coro avverte semplicemente dei passi, ignaro di chi stia sopraggiungendo e timoroso che la nuova presenza possa compromettere la riuscita del piano. Anche nel *Filottete* c'è un piano proditorio da mettere in atto, ma si attende, con un misto tra dubbio e timore per l'esito della vicenda, che il 'fraudando' giunga in scena. In entrambi i casi, in sostanza, regna un'atmosfera di circospezione, dubbio, in parte sospesa. Nelle *Baccanti*, come si vede, l'inciso costituisce la motivazione dell'arrivo, l'avvertimento del quale è l'oggetto della principale: “mi sembra (infatti il sandalo fa rumore in casa) che presto arriverà qui davanti”. Non c'è affatto circospezione o incertezza sull'identità di chi farà il proprio ingresso ma prevale, nel complesso, la sicurezza spavalda di Dioniso, certo, da dio qual è, di ciò che accadrà e di come si svilupperà la situazione.

Anche dal punto di vista sintattico la formulazione del periodo appare significativamente distante dalle precedenti, per le quali era stata, viceversa, messa in rilievo una certa consonanza di fondo. Alla struttura: verbo di percezione+sostantivo che indica un certo

rumore+sorgente più o meno definita che lo produce con indicazione locativa (variamente articolata nei due contesti come si è visto) si sostituisce un ben più secco: sorgente sonora +verbo di rumore+indicazione di luogo. Come sorgente sonora, inoltre, è qui menzionata una specifica tipologia di calzatura: ἀρβύλη. Si trattava, con ogni probabilità, di una calzatura di foggia piuttosto raffinata³¹², adatta ad un sovrano³¹³, forse anche femminile nel suo genere³¹⁴. Il termine è di gusto euripideo³¹⁵ e, tra le diverse occorrenze, è particolarmente efficace la comparazione con *Oreste*, v. 140, ove compare similmente in associazione al rumore: qui Elettra invita le compagne a non fare rumore per non svegliare suo fratello, ed esorta a poggiare con leggerezza a terra l'ἀρβύλη: λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλας τίθει. Sembra quasi potersi evincere un dato di realismo nella rumorosità di questi calzari, che trova posto in ben due *loci* euripidei, e che viene confermata anche da un famoso passo di Teocrito³¹⁶.

Una componente non marginale da evidenziare in questo contesto è la sottile ironia che tinge il passo³¹⁷. Essa pare insita nell'entrata del re immeditamente successiva, parossisticamente ansiosa e disorientata alla vista inattesa dello straniero. Penteo appare ridicolo e miseramente umano nella sua agitazione, rispetto alla olimpica serenità e solidità di Dioniso. Proprio al grottesco ingresso del re prepara questo annuncio, che, alludendo al rumore del sandalo, potrebbe riferirsi ad un passo particolarmente convulso che trova immediato riflesso sulla scena nell'ingresso di Penteo, una "marionetta impazzita, i cui ordini e le cui iterate minacce sono privi di effettive conseguenze"³¹⁸. Da sottolineare un ultimo dato di coerenza drammatica: al successivo v. 1134, nel corso della descrizione dell'orribile *σπαραγμός* di cui è vittima Penteo, sarà di nuovo ricordata questa tipologia di calzature ai piedi del sovrano.

³¹² Vd. *E.M. s.v.*: Ἔστι δὲ εἶδος ὑποδήματος περισσῶς εἰργασμένον.

³¹³ Cfr. Aesch. *Ag.* 944, che farebbe pensare a calzature da viaggio, vd. Guidorizzi 1989, 188; Di Benedetto 2004, 381; Susanetti 2010b, 231.

³¹⁴ Vd. *scholia ad Or. 140*: ἐστὶ δὲ ἀρβύλη εἶδος γυναικείου ὑποδήματος.

³¹⁵ Sette occorrenze si contano in Euripide: *Hipp.* 1189; *El.* 532; *Her.* 1304; *Or.* 140, 1470; *Bacch.* 638, 1134.

³¹⁶ Theocr. 7,26.

³¹⁷ Sottolineata a più riprese anche dai commentatori; vd. *e.g.* Roux 1979, 167, Guidorizzi 1989, 188, Susanetti 2010b, 230-31.

³¹⁸ Come conclude Susanetti 2010b, 231.

Le tre occorrenze appaiono, in sostanza, profondamente diverse sul piano drammaturgico e altrettanto diversa risulterà, pertanto, l' 'applicazione' in scena di questo modulo.

Nelle *Baccanti* esso sembra avere, in fin dei conti, un peso drammaturgico esiguo. Si potrebbe postulare il ricorso ad un *pattern* noto e impiegato altrove, di cui pure non siano sfruttate a pieno le potenzialità (come si è visto invece nell'*Oreste*) che produce, ad una comparazione strutturale, l'impressione di un impiego piuttosto rabberciato.

Un interessante e significativo 'rovesciamento' di questo modulo compare nelle *Trachinie* di Sofocle, vv. 964-67 immediatamente precedenti all'esodo del dramma, ove il coro annuncia l'ingresso in scena di Eracle che, dopo esser stato dilaniato dalla veste intrisa del veleno del centauro, privo di sensi, è trasportato da un corteo di ξένοι:

ξένων γὰρ ἐξόμιλος ἄδε τις³¹⁹ **βάσις**³²⁰.

πᾶ δ' αὖ φορεῖ νιν; ὡς φίλου

προκηδομένα **βαρεῖαν**

ἄψοφον φέρει **βάσιν**.

“Ecco un passo estraneo di stranieri.

Dove lo stanno portando?

Con affettuoso riguardo

muovono passi pesanti, ma senza fare rumore”

[trad. A. Tonelli con mie modifiche]

Il coro fa qui riferimento alle particolari modalità con cui Eracle viene portato in scena. Del passo del gruppo di ξένοι³²¹ vengono descritte due caratteristiche: si tratta di un passo “estraneo di stranieri” (ξένων γὰρ ἐξόμιλος³²²) e “pesante” ma allo stesso tempo “privo di

³¹⁹ Per questo uso del dimostrativo vd. Easterling 1982, 196 e Diggle 1981, 43-44.

³²⁰ βάσις è la lezione dei codici, Meineke propone στάσις. Vd. la suggestiva interpretazioni di βάσις in Schiassi 1953, 142: “indica che del triste corteo che reca Eracle il coro percepisce l'avvicinarsi prima ancora di coglierne l'aspetto visivo”.

³²¹ Sulla valenza semantica della processione di stranieri vd. Winnington-Ingram 1969, 45-46.

³²² Per la peculiare intensità dell'espressione vd. Easterling 1982, 196; Davies 1991, 223;

rumore” (βαρεῖαν/ἄψοφος in efficace ossimoro³²³). Non è ben chiaro se il riconoscimento del passo come straniero sia legato ad un dato uditivo o visivo. Verso quest’ultima dimensione sembrano propendere gli *scholia* al v. 964: ἐκ τῆς βαδίσεως συνῆκεν τὸ **φαινόμενον** ἄθροισμα ξένων ἀνδρῶν εἶναι. Una notazione, invece, palesemente acustica emerge dal successivo ἄψοφος, polare rispetto al precedente βαρύς. L’aggettivo ἄψοφος vale propriamente “privo di ψόφος”. ψόφος sembra essere l’iperonimo greco per “rumore”: “qualunque rumore continuo e sordo interrompa il silenzio” è la definizione di Cuzzolin, nel citato lavoro sul lessico dei rumori in greco³²⁴. Si tratta di una notazione sovente contrapposta – soprattutto in Aristotele – alla φωνή, “suono dotato di senso”, di contro a ψόφος “rumore privo di significato”, come si è visto *supra*³²⁵. L’aggettivo privativo, prima di conoscere un impiego più esteso proprio a partire da Aristotele, è attestato solo qui e in Euripide³²⁶ nel significato di “silenzioso”: sembra degno di nota che in entrambe le occorrenze tragiche sia un aggettivo, in ultima analisi, riferibile all’incedere, al passo. In questo caso il passo, seppur pesante (forse perché maschile e quindi “estraneo” al coro di donne?), viene accuratamente calibrato in modo tale da non produrre rumore affinché Eracle, in stato di incoscienza perché spossato dall’accesso di dolore, non si svegli. In questo passo il coro sottolinea, dunque, una particolare attenzione nel non produrre rumore molesto da parte di chi entra in scena.

Questo *locus*, in definitiva, appare significativo come cartina di tornasole di una prassi drammatica che, con ogni evidenza, doveva essere opposta a quanto avviene in questa peculiare circostanza: se il coro sottolinea che l’ingresso del corteo che trasporta Eracle avviene in modo silenzioso perché cela una precipua accortezza da parte di chi sta entrando, ciò significa, per converso, che diversamente ci sarebbe stata un’entrata piuttosto rumorosa. Un’entrata animata perché coinvolgeva un certo numero di persone e che

³²³ Vd. Easterling 1982, 196. Vd. però anche l’interpretazione di Longo 1978, 334: “è il passo “grave”, “lento”, che non deve turbare il sofferente. Ma insieme è βαρεῖα per il peso che portano, che non si può forse escludere neppure un valore accessorio “grave”, “mesto”.

³²⁴ Vd. *Supra* cap.2. Cuzzolin 1999, 11.

³²⁵ Vd. 1.7 La riflessione sull’udito e sul suono presso i Greci.

³²⁶ *Troad.* 887: all’interno di una invocazione enigmatica di Ecuba a Zeus con probabili allusioni a teorie filosofiche legate alle ultime propaggini della scuola ionica. Qui indica il “sentiero silenzioso” lungo cui procede la “pseudo”-teodicea di Zeus: ὅστις ποτ’ εἶ σύ, δυστόπαστος εἰδέναι,/ Ζεὺς, εἴτ’ ἀνάγκη φύσεος εἶτε νοῦς βροτῶν,/ προσηυξάμην σε· πάντα γὰρ δι’ ἀψόφου/ βαίνων κελεύθου κατὰ δίκην τὰ θνήτ’ ἄγεις. Cita commento.

presumibilmente aveva luogo, viceversa, in moltissimi altri casi, che pure non venivano segnalati dal testo perché inquadrabili in una prassi del tutto usuale e alla quale gli spettatori antichi erano avvezzi. Il passo delle *Trachinie* è utile, perciò, a far luce sulla vivacità acustica della scena antica, sulla sua animazione, che spesso sfugge ai lettori contemporanei, e, parimenti, è funzionale a fornire l'ennesima prova del fatto che gli elementi di una certa rilevanza drammatica venissero abitualmente notati e sottolineati nel testo. L'ingresso ἄψοφος del corteo che porta in scena Eracle, difatti, dà modo al coro di appuntarsi sulla sua συμπάθεια con il protagonista e contribuisce a creare *suspense* negli spettatori, che come le donne, assistevano alla scena ignari delle reali condizioni dell'eroe.

Al netto delle effettive tre occorrenze in cui viene evocato il rumore dei passi o dei calzari di un personaggio fuori scena, è possibile individuarne una precipua funzione in termini drammaturgici: quella di annunciare l'ingresso in scena di un personaggio.

In due casi tra quelli analizzati (*Oreste* e *Filottete*) si tratta di un ingresso da εἴσοδος, in un caso (*Baccanti*) parliamo di un ingresso dalla σκηνή.

Nei primi due casi si è notata una costruzione accurata dell'annuncio e si è riconosciuto un peso drammatico peculiare, anche in termini verbali. Nell'*Oreste*, in particolare, l'impiego del modulo si inserisce all'interno di un dinamico gioco di scena centrato sulla comunicazione di spazio scenico, retroscenico, extrascenico, che rivela una tecnica drammatica matura e tradisce la presenza in teatro di un pubblico ormai scaltrito, che sa comprendere i meccanismi della scena. Un pubblico che apprezza le scene dinamiche e di sapore intensamente realistico che Euripide costruisce in particolare nell'ultima fase della sua carriera.

Nel *Filottete* si è osservata una significativa osmosi tra l'ingresso in scena del protagonista e tutto il tessuto verbale precedente, che denuncia la precipua volontà di Sofocle di preparare accuratamente la prima apparizione dell'eroe. L'annuncio è parso singolarmente ipertrofico in termini di lunghezza e ha evidenziato un reale *iter* percettivo: da un rumore confuso ad una percezione sempre più definita. Le modalità con cui Sofocle ha approcciato questo *pattern* drammaturgico appaiono in linea con il giudizio che Del Corno dà del 'trattamento' del modulo dell'annuncio da parte del poeta: un annuncio che non resta stanco strumento drammaturgico con un'applicazione meccanica, ma rivendica un proprio statuto poetico³²⁷.

³²⁷ Del Corno 1998, 101-02.

Nelle *Baccanti* si è evidenziato pure un particolare legame con il successivo ingresso di Penteo, grottesco e velato d'ironia. Si è notata, però, *in primis* una formulazione ridotta che non richiama a sufficienza l'attenzione dello spettatore sulla percezione del rumore e *in secundis* la scarsa resa scenica di un annuncio di questo tipo se applicato ad un ingresso da σκηνή; un ingresso, è palmare, che non mette pienamente a frutto le grandi potenzialità di tale *pattern* in termini di sollecitazione di *suspense* e di tensione.

Mediante la disamina delle occorrenze di questo modulo drammatico connesso al rumore, in ultima analisi, è possibile postulare una sorta di evoluzione della convenzione scenica dell'annuncio: una parabola che piega verso un maggiore realismo; un'istanza, sembra chiaro, che conduce ad escogitare nuovi mezzi, meno stereotipati e rigidi rispetto all'annuncio canonico, che possano stimolare l'attenzione e creare maggiore attesa negli spettatori.

C. Rumori legati alla porta

Una delle categorie acustiche che trova riscontro in tragedia è quella rappresentata dai rumori legati alla porta dell'edificio scenico, classificabile come rumore prodotto dal corpo con l'ausilio di un elemento di scena. Si tratta dei ben noti θυρώματα che si aprivano sulla facciata della σκηνή. Questi testi documentano, dunque, una fase drammaturgica in cui la *scenae frons* era stata inglobata proficuamente nel gioco scenico e veniva utilizzata non solo come fondale dipinto (come *scenografia*), bensì anche come sorta di diaframma che metteva in comunicazione due spazi liminari e contigui, quello scenico (visibile al pubblico), e quello retroscenico (al di là della scena, invisibile agli spettatori), creando dinamiche particolari e sempre più avvincenti, per certi versi simili a coevi meccanismi comici e preludio a espedienti drammaturgici messi in campo con una frequenza dirompente anche sulla successiva scena comica della véα. Come è ben noto, a partire dal 458, ossia dall'anno in cui viene portata in scena l'*Oresteia*, siamo in grado di rintracciare indizi testuali che documentano una valorizzazione dello spazio retroscenico, una significativa integrazione della σκηνή nelle dinamiche del dramma ed una funzionalizzazione anche di altri elementi dell'edificio scenico, al di là della facciata, come il tetto³²⁸. Per la commedia è altresì possibile individuare una potenziata vitalità della

³²⁸ Vd. da ultimo Kampourelli 2016, 46-52, che offre una panoramica sul dibattito e sulle problematiche relative al periodo antecedente allo spartiacque del 458 a.C..

σκηνή: in aggiunta al tetto, anche le finestre che adornavano la parte anteriore della scena erano inglobate e sfruttate nelle dinamiche sceniche³²⁹. Come si nota nella **TABELLA**, i riferimenti alla porta della σκηνή sono una cifra della produzione euripidea e si infittiscono nell'ultima fase della drammaturgia del poeta: si tratta, non a caso, di una fase che, come si è accennato, mostra rilevanti punti di contatto, dato universalmente noto, con la commedia menandrea³³⁰.

La porta della scena è un elemento che si presta alla produzione di due diversi tipi di rumori: quello del **bussare** e quello legato all'**apertura della porta**. Si tratta di due suoni che trovano registrazione nel tessuto verbale dei drammi traditi e che sono finalizzati a creare effetti di natura diversa sotto il profilo drammaturgico.

C.1. Bussare alla porta

L'azione di bussare alla porta viene esplicitamente ricordata in due casi nell'ambito del *corpus* dei drammi traditi integralmente; a queste due occorrenze si somma una probabile menzione all'interno di un frammento papiraceo che conserva l'*Ipsipile* euripidea (fr.I.i [p. 25 Bond])³³¹.

Si tratta di un modulo che registra una frequenza molto elevata in commedia, ove è possibile delinearne uno sviluppo a partire dalle prime occorrenze in Aristofane sino alle ultime tracce in Terenzio, con una tappa fondamentale in Menandro³³².

³²⁹ Basti pensare alla vitalità di questo elemento all'interno del prologo delle *Vespe*; per altri esempi si veda, tra le ultime panoramiche, Mastromarco-Totaro 2008, 28-29.

³³⁰ Sulla questione, ormai *vexatissima*, si ricorda il classico Katsouris 1975, che rappresentò uno spartiacque tra quanti sostenevano un influsso decisivo della tragedia su Menandro e quanti, al contrario, ne minimizzavano l'apporto. Tra gli ultimi studi si può ricordare il volume della Cusset (2003) che rimarca ancora le decisive tangenze in particolare proprio tra l'ultimo Euripide e Menandro e la ricca miscellanea Medda-Mirto-Pattoni 2006, che si appunta sulle intersezioni tra tragico e comico in particolare nell'ultimo.

³³¹ Vengono attentamente passati in rassegna tutti i *loci* legati al bussare (più o meno esplicito) alla porta in tragedia da Brown 2000, mentre Ley 1987 elenca tutti gli ingressi da σκηνή in tragedia.

³³² Blomqvist 1987 fa il punto sul significato dell'espressione τὴν θύραν πέπληχην a partire dallo spunto della Dedoussi 1964. Sull'eredità di questo *pattern* a Roma vd. Brown 1995; Mamolar Sánchez 2002 e Brown 2008 si concentrano su Aristofane. Lo studio più completo di tutti gli aspetti (fisici, drammaturgici, lessicali) legati alla porta dell'edificio scenico rimane ancora, più di

Nelle scene in cui si bussava alla porta una certa distonia rispetto all'elevatezza del contesto tragico può essere nel complesso colta nella dimensione quotidiana di questo gesto: nel commento al citato passo dell'*Ipsipile* Bond annovera il bussare alla porta tra gli “οἰκεῖα πράγματα more suited for the comic scene”³³³ e Taplin lo rubrica come “too mundane and undignified for the tragic stage”³³⁴, negando, in virtù di questo, che nei successivi *loci* tragici in cui qualcuno si presenta alla porta richiamando un custode – ove siamo in assenza di puntuali riferimenti al bussare – questa azione venisse effettivamente compiuta. A dispetto dell'incontrovertibile frequenza di questi rumori in commedia, Brown³³⁵ giudica questo dispositivo drammaturgico non intrinsecamente comico, ma piuttosto uno stratagemma fungibile in diversi contesti, finalizzato ad accrescere l'aspettativa del pubblico per la scena seguente e, di conseguenza, applicabile solo in determinate circostanze drammatiche: la miccia che innesca il riso in commedia, difatti, non è l'azione in sé quanto piuttosto la rudezza della persona che risponde alla porta o altre espressioni di sbigottimento o sorpresa. Di fatto, dunque, l'elemento comico, o meglio, non tragico del bussare alla porta, è costituito, a ben vedere, dal modo in cui questa azione viene messa in scena.

Il primo caso, cronologicamente molto alto (e il più vicino ai primi documentati innesti della σκηνή nell'azione drammatica), unica occorrenza in Eschilo, è rappresentato da *Choeph.* 653-59. Qui Oreste e Pilade si presentano alla porta della reggia degli Atridi sotto le mentite spoglie di mercanti focesi, portando la (falsa) notizia della morte di Oreste:

Ορ. παῖ παῖ, θύρας ἄκουσον ἐρκείας κτύπον.

τίς ἔνδον, ὃ παῖ παῖ μάλ' αὖθις, ἐν δόμοις;

τρίτον τόδ' ἐκπέραμα δωμάτων καλῶ,

εἴπερ φιλόξεν' ἐστὶν Αἰγίσθου διαί.

ΟΙΚΕΤΗΣ εἶέν, ἀκούω· ποδαπὸς ὁ ξένος; πόθεν;

un secolo dopo, quello di Mooney 1914. Il modulo viene esaminato tangenzialmente anche Petersmann 1971 e Bader 1971, per cui vd. *infra*.

³³³ Bond 1963, 59.

³³⁴ Taplin 1978, 105, ma vd. già 1977, 341.

³³⁵ Brown 2000, 2. Sulla stessa linea Kyriakou 2012, 410 sul tono di queste azioni, a proposito di Eur. *I.A.* 1284 ss, per cui vd. *infra*.

Op. ἄγγελλε τοῖσι κυρίοισι δωμαίων,
πρὸς οὐσπερ ἦκω καὶ φέρω καινοὺς λόγους.

“Oreste: Ragazzo! Ragazzo! **Non senti bussare alla porta dell’atrio?**

Chi c’è dentro? Ragazzo! Ragazzo, te lo chiedo di nuovo.

È la terza volta che chiamo per vedere se esce qualcuno,
se davvero è una casa ospitale grazie a Egisto.

Schiavo: Va bene, **ho sentito**. Di che paese è lo straniero? Da dove viene?

Oreste: Annuncia ai signori del palazzo
che sono venuto da loro portando nuove notizie”.

[trad. A. Tonelli]

Alcuni elementi sono rimarcabilmente significativi da un punto di vista drammaturgico. Innanzitutto l’enfasi di Oreste sul rumore che sta producendo nel bussare contro la porta, sottolineato puntualmente nel testo (κτύπον, v. 653) *nel momento in cui viene prodotto*; di seguito ancora l’enfasi sul numero tre (τρίτον τόδ’, v. 655); infine la presenza o meno dello schiavo preposto ad accogliere chi si presenti alla porta.

Le ricostruzioni di questa scena da parte degli studiosi divergono appunto in merito all’ingresso o meno del custode. Battezzato³³⁶ immagina, infatti, che il servo faccia il proprio ingresso dalla porta centrale dell’edificio scenico al v.657, reciti la propria battuta rispondendo ad Oreste e, quando questi lo invita a chiamare i padroni di casa, rientri nel palazzo mentre il ragazzo continua a parlare augurandosi, in una sorta di ‘a parte’, che esca per primo Egisto (vv. 660-67). Subito dopo, *ex abrupto*, si presenta sulla porta Clitemestra. Garvie³³⁷, invece, pensa che il servo non facesse il proprio ingresso in scena e rispondesse dallo spazio retroscenico. L’orizzonte di attesa che viene qui creato nel pubblico dalle parole di Oreste, che chiede di Egisto, è fin troppo chiaro e per questo viene abilmente frustrato da Eschilo, che, con un efficacissimo *coupe de theatre*, fa comparire sulla soglia della scena non il servo che ha risposto dallo spazio retroscenico, non Egisto, che tutti gli spettatori attendono, bensì Clitemestra. Una apparizione topica, che spiazza il pubblico e accelera l’azione verso l’inevitabile evento apicale del dramma, verso il picco patetico: l’uccisione della regina. Quest’ultima ricostruzione appare più decisamente d’effetto,

³³⁶ Battezzato in Di Benedetto – Medda – Battezzato – Pattoni 1995.

³³⁷ Garvie 1986, 225.

sebbene non si possa in alcun modo escludere che lo schiavo comparisse per breve tratto sulla soglia per poi rientrare immediatamente.

In entrambe le ricostruzioni (ma con maggior incisività in quella di Garvie), la concitazione del momento viene dunque potenziata enormemente dal rumoroso e martellante picchiare di Oreste contro la porta del palazzo, che accresce la tensione e valorizza la *suspense*, favorendo così la creazione di una atmosfera diffusa di imminente pericolo per ciò che c'è *oltre* la porta; una porta che assurge quasi a *barriage* da travalicare per poter giungere al sanguinoso obiettivo, ma al di là della quale si trova qualcosa di misterioso e fatale (si ricordi, peraltro, che il pubblico ha appena assistito all'*Agamennone*).

In questo specifico caso, inoltre, non va sottovalutata quella che viene ormai pacificamente riconosciuta dagli studiosi come recente, a quei tempi, rifunzionalizzazione della σκηνή: sembra pertanto potersi dedurre che gli spettatori non fossero avvezzi ad un contatto così diretto e materico con la *scenae frons*, circostanza che li avrà fatti sobbalzare ancor più sui sedili all'inaspettato e insistente battere sulla porta da parte di Oreste. Come fa giustamente notare Brown, quindi, il dispositivo drammatico si inserisce in maniera opportuna e smaliziata nella costruzione drammaturgica, accuratamente congegnata dal poeta e finalizzata a stupire e far sbigottire di fronte all'apparizione in *aprosdoketon* di Clitemestra³³⁸. Va notato, nel complesso, in questa scena un tessuto lessicale infarcito di colloquialismi che la avvicinano apparentemente a scene comiche: l'espressione allocutoria di Oreste, con epanadiplosi che marca lo stato di eccitazione (vv. 653 e 654: *παῖ παῖ*)³³⁹, nonché il linguaggio del custode che risponde parimenti con formule colloquiali; si ravvisano, insomma, talune corrispondenze con la commedia³⁴⁰. Nell'insieme, tuttavia, la scena non innesca affatto il riso, non ha un sapore comico, ma quotidiano, e ben si confà alla atmosfera di inganno 'basso' accuratamente pianificato da Oreste³⁴¹.

³³⁸ Brown 2000, 4 sulla scorta di Garvie 1986, 223-24. Circa la creazione di una aspettativa frustrata nel pubblico da parte di Eschilo, vd. ancora Garvie 1968 e Taplin 1977, 342-43.

³³⁹ Cfr. *Ar. Ach.* 395; *Nub.* 132, 1145; *Av.* 57.

³⁴⁰ *Ar. Pax* 663. Sulla colloquialità dell'espressione vd. Garvie 1986, 225, già formulate, vd. e.g. Verrall 1893, 93-94, Rose 1958, 184-85; Untersteiner 2002, 376,

³⁴¹ Il ruolo di queste espressioni colloquiali e del personaggio basso è ben puntualizzato da Brown 2000, 4, che in merito ai colloquialismi accoglie lo spunto di Stevens 1945, 97.

La porta in questione, infine, è connotata da un epiteto, ἐρκεῖος, che vale “del cortile” (ἔρκος)³⁴²: si tratta della porta che chiude l’atrio esterno del palazzo. Il Turnebus giudicava questa indicazione una didascalia scenica, una informazione per lo spettatore, un elemento di scenografia verbale, in definitiva; lo spettatore, tuttavia, sembra sappia già dai vv. 561 e 571 (ove compare per ben due volte questo aggettivo), ossia dal momento in cui Oreste illustra il proprio piano, che la porta alla quale egli busserà è proprio quella del cortile della casa, per cui la forza dell’informazione appare, di primo acchito, dimidiata: una apparenza che viene sconfessata da un’analisi più attenta del dramma. Tali informazioni sono, difatti, indispensabili su due fronti: dal punto di vista dell’intreccio, Oreste, utilizzando le medesime parole con cui ha descritto il proprio progetto, qui sembra quasi ribadire (o almeno questo è l’effetto che si produce sul pubblico) che l’azione si sta sviluppando esattamente secondo i propri piani. Tuttavia l’iterazione di queste indicazioni è ancor più pregnante perché funzionale ad una successiva diversa indentificazione delle medesime porte: quelle che ora vengono identificate come “porte del cortile”, saranno al v. 875 le “porte del gineceo”. La Dale³⁴³, difatti, inquadra questa articolazione tra i processi di rifocalizzazione propri del teatro antico: una ridefinizione tutta verbale degli spazi in cui l’azione si ambienta, un cambiamento di scena implicito veicolato solo dalle parole.

La seconda scena tragica nella quale sembra certo che il personaggio bussasse alla porta è quella di **Eur. I.T. 1304-08**, analogamente inserita in un contesto di costruzione di attesa nel pubblico poi sovvertita, ma che, tuttavia, presenta connotati parzialmente diversi rispetto alla precedente. Qui il messaggero, che vuole svelare a Toante la frode ordita da Ifigenia, Oreste e Pilade, entra trafelato al v. 1284, rivolgendosi in prima istanza al coro e alle guardie del tempio, comparse mute della quali non sempre si ha percezione attraverso il testo, che Taplin classifica tecnicamente come *stage-extras*³⁴⁴: l’edificio rappresentato sulla facciata scenica è appunto un tempio e le porte che si aprono su di essa rappresentano, di conseguenza, gli ingressi a questo edificio sacro, che cozza visivamente con l’altare al centro della scena probabilmente sporco di sangue (vv. 74-75). Le πύλαι

³⁴² Sul problema del numero delle porte della σκηνή in questo dramma e della loro identificazione, soprattutto in relazione alla complessa e dubbia articolazione della scena dei vv. 857 ss. vd. da ultimo Blasina 2003, 101-13.

³⁴³ Dale 1969, 119-20, vd. *supra* n. 260 in merito all’identificazione delle porte.

³⁴⁴ Vd. Taplin 1977, 79 ss. già menzionato *supra*.

anche in questo caso, sono definite dall'aggettivo εὐγομος, "ben chiodato", un *hapax* riconducibile ancora una volta alla dimensione della scenografia verbale, ma che trovava semplice traduzione visiva sulla scena, vv. 1284-87:

ΑΓΓΕΛΟΣ

ὦ ναοφύλακες³⁴⁵ βώμιοί τ' ἐπιστάται,
Θόας ἄναξ γῆς τῆσδε ποῦ κυρεῖ βεβώς;
καλεῖτ' ἀναπτύξαντες εὐγόμους πύλας
ἔξω μελάθρων τῶνδε κοίρανον χθονός.

“**Messaggero:** Guardie del tempio, e voi, addette agli altari, dov'è andato Toante, il re di questa terra?

Aprite le porte ben chiodate,
chiamatelo fuori di casa, il sovrano di questo paese.”

[trad. A. Tonelli]

Dopo uno scambio con il coro in cui questo, complice di Ifigenia, tenta di indirizzarlo altrove, allontanandolo dal tempio perché non incontri effettivamente il re, il messaggero torna ad incalzare alle porte del tempio, ottenendo finalmente risposta da Toante in persona, vv. 1304-08:

ὦή, χαλᾶτε κληῖθρα, τοῖς ἔνδον λέγω,
καὶ δεσπότηι σημήναθ' οὔνεκ' ἐν πύλαις
πάρειμι, καινῶν φόρτον ἀγγέλων κακῶν.
Θο. τίς ἀμφὶ δῶμα θεᾶς τόδ' ἴστησιν βοήν,
πύλας ἀράξας καὶ ψόφον³⁴⁶ πέμψας ἔσω;

“Oè parlo a voi, lì dentro.

Togliete i chiavistelli e fate sapere al padrone
che sono qui sulla soglia, con un fardello di pessime notizie.

³⁴⁵ Per questa particolare categoria di attendenti vd. Kyriakou 2012, 411.

³⁴⁶ Paley è tra i pochissimi a leggere φόβον, una variante dell'Aldina di cui trovo traccia solo nel commento di Platnauer 1967.

Toante: Chi grida così davanti alla dimora della dea?

Chi bussava alla porta e fa rimbombare il tempio con questo fracasso?"

Le grida del messaggero, con il canonico invito ad aprire i chiavistelli su cui si dirà poco oltre, e il contesto nel suo insieme appaiono abbastanza simili al passo delle *Coefore* analizzato *supra*: giunge in scena qualcuno che ha bisogno di parlare con un reggente del posto, che si trova nello spazio retroscenico, e batte vigorosamente alle porte dell'edificio scenico reclamandone la presenza. Improvvisamente e inaspettatamente compare sulla soglia, in entrambi i casi, non un attendente come si prevederebbe, ma il sovrano in persona³⁴⁷.

Il trambusto e i rumori in scena, dunque, accrescono esponenzialmente la tensione e la *suspense*: nel primo caso (*Coefore*) per l'evento al vertice patetico del dramma, nel secondo caso (*Ifigenia in Tauride*) perché il passaggio dalla δέσις alla λύσις sembra del tutto compromesso.

Si tratta ancora di una scena che viene giudicata da Cropp³⁴⁸ venata di comicità, soprattutto in alcuni passaggi, come l'arrivo trafelato del messaggero, la risposta spazientita di Toante, la lunghezza della *rhésis* a dispetto della conclamata urgenza con cui il messaggero rivendica di dover parlare con il re. Sul versante opposto Kyriakou³⁴⁹, analogamente a quanto è stato detto per le *Coefore*, non legge comicità negli elementi elencati da Cropp, ma un semplice tocco di realismo e quotidianità. Una trama più avvicente come quella che Euripide propone nei suoi ultimi drammi necessita in taluni contesti anche di una accelerazione drammatica e porta persino a situazioni di fraintendimento e atteggiamenti proditori che saranno certo più centrali nella commedia e che si discostano, a volte sensibilmente, dalla ieratica solennità di drammi appartenenti ad una fase più antica o propri di una drammaturgia diversa da quella euripidea.

Siamo certi in questo caso del fatto che il messaggero bussasse alla porta grazie alla battuta d'ingresso di Toante che fa menzione esplicita di questo gesto (πύλας ἀράξας) e del

³⁴⁷ Sulla prassi drammatica che vede i sovrani rispondere in persona a chi bussava alle porte del palazzo, vd. Kyriakou 2012, 415, che cita a confronto, oltre alle *Coefore*, Eur. *I.A.* 317 (Agamennone) e Soph. *O.T.* 634-38 (Giocasta).

³⁴⁸ Cropp 2000, 252-53.

³⁴⁹ Kyriakou 2012, 409-10.

frastuono da esso prodotto fino all'interno del tempio (ψόφον πέμψας ἔσω). Kyriakou³⁵⁰ vi intravede un possibile contatto con il massiccio impiego di ψοφεῖν nella Νέα in riferimento ai rumori del chiavistello della porta³⁵¹: questa associazione è suggestiva e, forse, inevitabile in teatro, ma, a giudicare dalla diffusione di questa radice, pare arduo ipotizzare un riferimento diretto al rumore del chiavistello. Sembra invece più verosimile che il termine indichi un misto di urla e colpi che giungono all'interno del tempio.

Taplin³⁵² suggerisce che in questo caso sia presumibile che l'attore scuotesse la porta piuttosto che vi bussasse, ma Kyriakou³⁵³ sostiene che bussare fosse un gesto più consono ad un messaggero, nonché al luogo, un tempio. La locuzione al v. 1308 (πύλας ἀράξας), inoltre, sembra più vicina al bussare/battere piuttosto che allo scuotere³⁵⁴.

Le divergenze principali tra il passo eschileo e quello euripideo risiedono, come rileva anche Brown³⁵⁵, nell'urgenza del messaggio di cui il messaggero e Oreste sono latori. Nel primo caso non siamo di fronte ad una premura assoluta, tanto più che Oreste si prepara a mettere in atto una frode e il messaggio è un inganno; questo dà agio al personaggio di porre l'attenzione sul gesto che compie mentre lo sta compiendo, e di chiamare con una certa arroganza lo schiavo preposto alla custodia della porta. In Euripide si registra tutt'altra premura: è essenziale che il messaggio (del tutto veritiero) venga recapitato a Toante il prima possibile; questo comporta che il messaggero si rivolga a chiunque possa dargli informazioni su dove sia Toante e non si soffermi sulle azioni che sta compiendo. Sebbene il quadro sia simile nella sostanza, dunque, la scena presenta connotati diversi che trovano puntuale registrazione nel testo.

³⁵⁰ Kyriakou 2012, 416.

³⁵¹ Questa la lettura di Petersmann 1971, il quale ha in questo senso opportunamente chiarito il significato di ψοφεῖν τὰς θύρας nella Commedia Nuova, accantonando l'interpretazione tradizionale (che misinterpretava fonti antiche, come Plutarco, Dionigi di Alicarnasso, Plinio e fonti scoliastiche) secondo la quale l'espressione avrebbe alluso al gesto di battere alla porta prima di aprirla – verso l'esterno – per consentire a chi si trovasse fuori di non essere colpito. Vd. anche *infra*.

³⁵² Taplin 1977, 340.

³⁵³ Kyriakou 2012, 410.

³⁵⁴ Cfr. Aesch. *Sept.* 249: δέδοικ', ἀραγμὸς δ' ἐν πύλαις ὀφέλλεται, per cui vd. Commento nella Parte Seconda. Sulla veemenza nel colpo che il verbo implicava rifletteva già Mooney 1914, 22.

³⁵⁵ Brown 200, 10.

In entrambe le occorrenze esaminate, d'altro canto, compare sotto il profilo acustico un denominatore comune: l'animata e rumorosa scena che prevede che qualcuno bussi impazientemente alla porta è inserita all'interno di una costruzione drammatica in cui, a fronte del trambusto prodotto, la porta si apra subitaneamente e ne esca un personaggio inatteso, di rango regale, su cui si addensano le preoccupazioni e le aspettative del pubblico. Il rumore della porta acquista dunque un peso e un rilievo maggiore in relazione alla sua brusca interruzione, accuratamente congegnata.

A queste occorrenze, nelle quali compare una allusione *apertis verbis* all'azione di bussare alla porta della σκηνή, si possono associare altri *loci* in cui **non** compare un **esplicito riferimento** a questo gesto, ma si può supporre che esso fosse compiuto. Nondimeno, dal momento che la mia analisi prende in ogni caso le mosse dal dato testuale, appare opportuno segnalare la presenza di queste occorrenze senza indugiare in analisi che potrebbero apparire speciose o eccessivamente speculative.

I passi in questione sono tutti tratti dalla produzione euripidea dell'ultimo decennio di vita del poeta e sono accomunati dall'invocazione di un custode/schiavo che presiede all'ingresso della casa; in essi è, altresì, possibile intravedere una evoluzione del modulo drammatico nella direzione di una progressiva semplificazione linguistica, che piega gradualmente verso il colloquialismo.

Il primo *locus* si trova nell'*Elena* euripidea, vv. 430-39, ove Menelao, naufrago e ignaro di dove si trovi, scorge una reggia imponente e bussa alla porta per chiedere aiuto:

ιδῶν δὲ δῶμα περιφερὲς θριγκοῖς τόδε
πύλας τε σεμνὰς ἀνδρὸς ὀλβίου τινὸς
προσηλθὼν· ἐλπίς δ' ἔκ γε πλουσίων δόμων
λαβεῖν τι ναύταις· ἐκ δὲ μὴ ἰχόντων βίον
οὐδ' εἰ θέλοιεν ὠφελεῖν ἔχοιμεν ἄν.

**ὦή· τίς ἂν πυλωρὸς ἐκ δόμων μόλοι,
ὅστις διαγγεῖλαιε τᾶμ' ἔσω κακά;**

ΓΡΑΥΣ

τίς πρὸς πύλαισιν; οὐκ ἀπαλλάξῃ δόμων
καὶ μὴ πρὸς αὐλείοισιν ἔστηκὼς πύλαις
ὄχλον παρέξεις δεσπόταις;

“**Menelao:** Alla vista di questo palazzo circondato dalle mura e di queste porte imponenti, che appartengono certamente a un uomo ricco, mi sono fatto avanti: gli uomini di mare sperano sempre di ricavare qualcosa dalle case dei ricchi.

Chi non ha nemmeno di che sopravvivere non potrebbe aiutarli, neanche se volesse.

Oè c’è un custode che possa uscire di casa e poi rientrare con l’annuncio delle mie disgrazie?

Vecchia: Chi c’è alla porta?

Perché non ti allontani dalla casa

e ti sei piazzato lì all’ingresso del cortile?

Finirai per infastidire i miei padroni”.

[trad. A. Tonelli]

Si noti la particella allocutoria iniziale $\omega\acute{\eta}$ di v. 436 già vista in *I.A.* 1304, impiegata, pressoché esclusivamente, in relazione a persone invisibili a chi parla³⁵⁶. Si noterà, parimenti, la presenza di elementi riconducibili alla dimensione della scenografia verbale (vv. 430-32). Analoga alle *Coefore* è la richiesta di un custode, che qui viene menzionato con il termine tecnico di $\pi\lambda\omega\rho\acute{o}\varsigma$, un vocabolo che in questa forma è attestato in via pressoché esclusiva in tragedia (probabilmente *metri gratia*). Il custode è una vecchia che intima di andar via a Menelao, un greco sgradito in questa terra, come sa bene il pubblico che ha avuto modo di ascoltare la conversazione in merito tenuta da Elena e Teucro nel corso della scena precedente: questo è il fattore perturbante che aggruma la tensione degli spettatori. Si tratta, però, di una circostanza nel complesso molto meno concitata delle precedenti, che trova conferma nella distensione del tessuto linguistico nelle battute di Menelao. Sarebbe certamente verosimile che Menelao bussasse alla porta, ma nessun accenno a ciò viene fatto nel testo; si noti, anzi, che la vecchia, a differenza di Toante, parla di “stazionare presso le porte del palazzo” ($\pi\rho\delta\varsigma\ \alpha\upsilon\lambda\epsilon\acute{\iota}\omicron\iota\sigma\iota\nu\ \epsilon\sigma\tau\eta\kappa\acute{o}\varsigma\ \pi\acute{\upsilon}\lambda\alpha\iota\varsigma$), non lamenta rumore o simili.

³⁵⁶ Vd. Kyriakou 2014, 415, a proposito dell’*Ifigenia in Tauride*, che estende l’analisi a diverse occorrenze della particella.

Una progressiva semplificazione della formula con cui Menelao cerca un custode nell'*Elena* si nota nelle *Fenicie*, vv. 1067-71, in cui un messaggero accorre da Giocasta per rivelarle che i due figli hanno deciso di porre fine alla guerra affrontandosi in duello:

ὦή, τίς ἐν πύλαισι δωμάτων κυρεῖ;
ἀνοίγετ', ἐκπορεύετ' Ἰοκάστην δόμων.
ὦή μάλ' αὖθις. διὰ μακροῦ μὲν, ἀλλ' ὅμως.
ἔξελθ', ἄκουσον, Οἰδίπου κλεινὴ δάμαρ,
λήξασ' ὀδυρμῶν πενθίμων τε δακρύων³⁵⁷.

‘Ehi, chi c’è alla porta della casa?

Aprite! Fate uscire di casa Giocasta.

Ehi di nuovo! Esci, ascolta,

anche se tardi, illustre sposa di Edipo,

cessando i lamenti e le lacrime di dolore”.

[trad. E. Medda]

Si noterà una maggiore urgenza nelle parole asciutte del messaggero, che va diritto alla porta e ignora persino il coro, sebbene, essendo esso composto da straniere, non sorprende che non sia coinvolto nell’aggiornamento sull’esito della battaglia³⁵⁸. Questa scena, ancor più della precedente, quantunque non vi siano patenti richiami verbali, indurrebbe a postulare che il messaggero bussasse alla porta: l’iterazione della già menzionata particella ὦή di cui *supra* concorrerebbe in questa direzione, così come la notazione temporale (διὰ μακροῦ μὲν, ἀλλ' ὅμως); l’appello generico ad aprire la porta, privo di specifici rimandi ad un custode, avvicina questo passo all’*Ifigenia in Tauride*, sebbene Giocasta, a differenza di Toante, non alluda a rumori o grida, e comprensibilmente, considerata il diverso contesto e la differente *ethopoia* dei due personaggi. Mentre Toante, il canonico sovrano autoritario, si mostra spazientito per il baccano suscitato dal messaggero, perché ignaro delle notizie di cui questo è portavoce, Giocasta, in ansia per la sorte dei due figli, attende con

³⁵⁷ Segue il testo stampato da Medda 2006, cui rimando (337) per lo *status quaestionis* sull’assetto di questi versi.

³⁵⁸ Una prassi anomala, come rileva Medda 2006, 237, che potrebbe suffragare ulteriormente l’impressione di marginalità del coro nel dramma, su cui vd. *supra*.

preoccupazione l'arrivo di un messaggero che la aggiorni sugli esiti della battaglia, e interroga immediatamente l'uomo, non appena le si presenta.

Non è possibile andare oltre nella disamina di questo passo, ma si può notare che, tra gli ultimi commentatori (tra cui Mastronarde 2004 e Medda 2006) si osserva una certa propensione ad ammettere che il messaggero entrasse e bussasse con decisione alla porta del palazzo.

Un ultimo *locus*, ove appare piuttosto inverosimile che si bussasse alla porta, pare potersi opportunamente associare a quelli sin qui citati: si tratta di *Bacch.* 170-74, 178-80, ove Tiresia giunge in scena cercando Cadmo e rampogna un qualsiasi custode perché lo chiami:

τίς ἐν πύλαισι; Κάδμον ἐκκάλει δόμων,
Ἀγήνορος παῖδ', ὃς πόλιν Σιδωνίαν
λιπὼν ἐπύργωσ' ἄστν Θηβαίων τόδε.
ἴτω τις, εἰσάγγελλε Τειρεσίας ὅτι
ζητεῖ νιν·

“**Chi c'è alle porte?** Chiama fuori Cadmo,
il figlio di Agenore, che lasciò la città
di Sidone, e circondò di mura questa fortezza dei tebani.
Qualcuno si muova, digli che Tiresia
lo cerca”

In questa circostanza pare piuttosto improbabile che il vecchio e cieco Tiresia bussasse effettivamente alla porta. Questa osservazione, di natura precipuamente impressionistica, sembra poter trovare un ancoraggio testuale nel successivo ingresso di Cadmo, (ancora una volta compare non il custode, bensì uno dei padroni, nonché il diretto interessato) il quale fa riferimento unicamente alla voce di Tiresia (v. 178: σὴν γῆρυν), definita sapiente perché diretta emanazione di un uomo sapiente (v. 179: σοφὴν σοφοῦ παρ' ἀνδρός).

Nelle tre scene prive di specifici riferimenti testuali al bussare, si è ravvisato un certo numero di circostanze drammaturgiche comuni, che fanno supporre, in uno o due casi, che il gesto venisse compiuto con energia; altrove si è giudicato poco probabile, nell'insieme, che l'attore bussasse effettivamente alla porta della scena. Tuttavia si sarà notata una parabola ascendente verso una crescente semplificazione dell'espressione allocutoria con

la quale si fa appello al fittizio custode che dall'articolata formulazione di *Hel.* 435: ὡή· τίς ἄν πυλωρὸς ἐκ δόμων μόλοι./ ὅστις διαγγεῖλαιε τᾶμ' ἔσω κακά; si è sviluppata in un più asciutto ὡή, τίς ἐν πύλαισι δωμάτων κυρεῖ; di *Phoen.* 1067, per poi semplificarsi nel brachilogico τίς ἐν πύλαισι; di *Bacch.* 170. Una linea che segue anche uno sviluppo diacronico e che, per un certo verso, mostra un digradante *iter* verso il colloquialismo, espressione di un sempre più marcato interesse dell'ultimo Euripide per la dimensione della quotidianità³⁵⁹.

C.2. Rumori legati all'apertura della porta

Ancora più intimamente connessa ad un orizzonte comico appare un'altra categoria di rumori associati alla porta, quella del cigolío prodotto dai chiavistelli nel momento in cui essa si apre sulla scena³⁶⁰.

Sebbene in tragedia si contino svariati riferimenti all'apertura della porta, si prenderanno in considerazione in questa sede solo i tre casi in cui a questo gesto si associno riferimenti trasparenti al rumore da esso prodotto.

La prima generale osservazione pertiene alla sfera dei *realia*: le porte nell'antichità erano effettivamente e concretamente molto rumorose. Diverse sono le testimonianze in merito a questo aspetto: da Omero (*Od.* 21, 46-50) in cui la porta del talamo di Penelope produce una sonorità assimilabile al muggito di un toro, a Ps.-Aristotele, che include lo strepito delle porte aperte con violenza tra i rumori più spiacevoli (*audib.* 802b, 39-40); nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane una donna consiglia ad un'altra che vuole incontrare segretamente il proprio amante alcuni stratagemmi per non far stridere la porta d'ingresso (487-88). La lista potrebbe continuare anche con diverse testimonianze dal teatro latino³⁶¹.

³⁵⁹ Che va straordinariamente di pari passo, nello stile euripideo, con il ricorso a termini arcaizzanti di matrice eschilea e omerica; su questo "bipolarismo" nello stile di Euripide vd. il classico Steven 1937.

³⁶⁰ L'ormai classico Petersmann 1971, 98 ss. chiarisce il senso drammaturgico del significato del verbo ψοφεῖν riferito alla porta in Menandro, a margine di una attenta disamina di testimonianze greche e romane, tragiche e comiche, finalizzata a comprendere l'orientamento di apertura delle porte di scena; dello stesso anno Bader 1971, con ampia bibliografia, che giunge alle medesime conclusioni sul significato della locuzione ma a risultati opposti per l'orientamento di apertura della porta.

³⁶¹ Per una panoramica più completa vd. Bader 1971, 41-43.

Anche in teatro, dunque, quando la porta dell'edificio scenico si apriva *e si chiudeva* – in entrambi i casi, si badi bene – doveva risultare di fatto molto rumorosa: il cigolio dei cardini e gli scricchiolii del legno dovevano realmente essere percepiti in maniera diffusa in teatro. Questa tipologia di suoni rientra in una categoria acustica che definirò – si veda *infra* – “rumori di servizio”, ovvero quella congerie di sonorità fisiologiche prodotte da diversi elementi della rappresentazione e dell'ambiente teatrale (cigolii di vario genere prodotti da porte, carri, bastoni, o altri oggetti di scena) oppure rumori prodotti in scene particolarmente animate, su cui però il testo non si appunta. Si tratta, infatti, di rumori che rientravano nella naturale animazione acustica della scena teatrale e che non assumevano particolari funzionalità drammaturgiche e non venivano sfruttati dal poeta per produrre effetti di varia natura sul pubblico. Il mezzo tramite il quale solitamente il drammaturgo focalizza l'attenzione degli spettatori su un certo elemento è proprio quello verbale, come si è a più riprese ribadito. In definitiva, dunque, qualora non venga fatto aperto riferimento ad un rumore, non siamo in grado di afferrarne la precipua funzionalità drammaturgica e supporre che il poeta sfruttasse il dato acustico, che in ogni caso era effettivamente percepibile in scena, ai fini di un peculiare gioco scenico entro i confini di una certa articolazione drammatica.

I rumori associati ai movimenti della porta rientravano in un universo acustico estremamente familiare al pubblico, che non vi prestava particolare attenzione. Solo nel momento in cui il tragediografo orientava l'orecchio del θεατής all'ascolto di certe sonorità, esse ricevevano una valorizzazione all'interno del tessuto drammatico e venivano sfruttate alla stregua di altri artifici scenici per innescare taluni effetti negli spettatori, mettendo efficacemente a frutto le potenzialità perturbanti del canale acustico di cui parla Plutarco – di cui *supra* –.

In questo quadro d'insieme deve essere inserito il rumore prodotto dalla porta, che solo in alcuni specifici *loci* viene esplicitamente portato all'attenzione e all'orecchio degli spettatori in vista di un accrescimento della *suspense* e di sapienti costruzioni di un orizzonte di attesa, poi abilmente frustrato dal tragediografo. Sarà per questo chiaro che la porta dell'edificio scenico “fa rumore” solo quando si apre, ad esempio, e non quando si chiude: solo in questa circostanza il poeta può sottilmente incanalare l'attenzione acustica degli spettatori in direzione del sottile cigolio che prelude all'ingresso in scena di un certo personaggio.

Anche questo dispositivo drammatico, nei drammi superstiti, è una prerogativa di Euripide e, più precisamente, della produzione più matura, sebbene riferimenti all'apertura/chiusura

delle porte si possano parimenti rintracciare in Eschilo e Sofocle³⁶². In Euripide, tuttavia, si ravvisano molti esempi dell'ordine di aprire i chiavistelli³⁶³, in una formulazione più aderente al meccanismo di reale quotidianità, una dimensione che, ancora una volta, si intrude in modo più massiccio nel tessuto drammatico euripideo.

Date queste premesse appare opportuno esaminare la struttura drammatica entro la quale il modulo viene inserito e valutare se esista una formularità più o meno rigida e già codificata sotto il profilo lessicale³⁶⁴.

La prima occorrenza utile è nell'*Oreste*, all'interno della movimentatissima sezione finale del dramma, ove, non a caso, l'azione subisce una accelerazione e si ravvisano molti elementi riconducibili ad una animazione acustica molto intensa e particolarmente avvincente per il pubblico (vd. *supra* la disamina del *kopetós* e del modulo del rumore dei passi). Si è notato, altresì, il clima di particolare osmosi e contiguità tra i tre spazi coinvolti nell'azione (scenico, retroscenico ed extrascenico), che vengono abilmente messi in comunicazione e in dialogo tra di loro attraverso un sapiente impiego di *pattern* drammaturgici con una forte matrice realistica.

Il passo relativo al rumore dei chiavistelli è immediatamente successivo alla cattura di Ermione avvenuta in casa da parte di Oreste e Pilade, con l'intento di vendicarsi del vile silenzio di Menelao nell'assemblea in cui il popolo di Argo ha decretato la pena di morte per i matricidi. Una scena che ha visto il ricorso alle note grida retrosceniche (vv. 1344-46) e che si è conclusa con l'ingresso in casa anche di Elettra, a dar manforte ai due complici

³⁶² Si pensi alla canonica formula ἀνοίξέτω τις, comune alla tragedia (Aesch. *Choe.* 877, Soph. *Aj.* 344, Eur. *Phoe.* 1068) e alla commedia (Men. *Epitr.* 719), che trapasserà *verbatim* nel latino: *aperite aliquis* (Plaut. *Merc.* 131, *Men.* 674; Ter. *Adelph.* 634).

³⁶³ Cfr. *Hipp.* 808; *H.F.* 332 e 1032 (la celebre scena enciclematica); *I.T.* 1304 su cui vd. *supra*; *Hel.* 1180 (in cui all'ordine di aprire i chiavistelli segue un immediato contrordine). In Euripide si osserva anche un uso metonimico del sostantivo, nel significato più ampio di "porta" (cfr. *e.g.* *Andr.* 951) e finanche di "casa"/"interno" (cfr. *e.g.* *Phoe.* 64; *I.A.* 345). Dell'espressione relativa all'apertura dei chiavistelli si trova traccia anche in Sofocle (vd. *e.g.* *O.T.* 1287 e 1294; *Ant.* 1186), sebbene non occorra mai al di fuori di contesti diegetici e non abbia dunque un valore performativo.

³⁶⁴ In questa sede non viene preso in considerazione (perché poco pertinente in un orizzonte acustico) il senso di apertura della porta, una *vexatissima quaestio* al centro di diversi contributi (vd. *supra* n. 250).

per poter completare il piano con l'uccisione di Elena. L'uscita di scena di Elettra è stata suggellata da un intervento significativo del coro sotto il profilo acustico, ai vv. 1353-55:

κτύπον ἐγείρετε, κτύπον καὶ βοὰν

πρὸ μελάθρων, ὅπως ὁ πραχθεὶς φόνος
μὴ δεινὸν Ἀργείοισιν ἐμβάλῃ φόβον

“fate rumore, rumore e chiasso

davanti alla casa, perché l'assassinio che si compie
non susciti tremenda paura negli Argivi”

[trad. E. Medda]

Il coro intende coprire i rumori che, è palese, provengono dall'interno della σκηνή e si esorta a fare rumore e chiasso. Si noti come κτύπος, che indica un rumore di natura non verbale³⁶⁵ (qui probabilmente un invito a battere piedi o mani in accompagnamento al canto), sia puntualmente distinto dal suono di natura verbale, βοά. Questo *unicum* nell'insieme dei drammi traditi appare il significativo rovesciamento di taluni inviti al silenzio, di cui si dirà poco oltre, e fa luce su una messa in scena caotica e rumorosa. Il baccano che doveva essere inscenato dal coro potenziava l'attesa e l'apprensione per ciò che stava avvenendo in casa. La corifea richiama al silenzio al v. 1366, rompendo una sospensione carica di ansia e facendo calare *ex abrupto* il silenzio in scena. In questo contesto viene richiamata l'attenzione al rumore della porta, **vv. 1366-68**, un ulteriore strumento che, qualora si pensi ad una messa in scena persino rallentata di questa azione, alimenterebbe ulteriormente il *pathos* e l'attesa del pubblico:

ἀλλὰ κτυπεῖ γὰρ κληῖθρα βασιλείων δόμων,

σιγήσατ'· ἔξω γὰρ τις ἐκβαίνει Φρυγῶν,
οὗ πεισόμεσθα τὰν δόμοις ὅπως ἔχει.

“Cigola il chiavistello della reggia:

zitte! Sta uscendo uno dei Frigi,

da lui sapremo come vanno le cose in casa”.

[trad. E. Medda]

³⁶⁵ Vd. **Lessico**.

Questi versi sono stati spesso espunti perchè considerati una interpolazione d'attore sulla scorta dello *scholium* Σ^{mcb} ad v. 1366 (I 217, 3-9 Schwartz):

τούτους δὲ τοὺς τρεῖς στίχους οὐκ ἂν τις ἐξ ἑτοίμου συγχωρήσειεν Εὐριπίδου εἶναι, ἀλλὰ μᾶλλον τῶν ὑποκριτῶν, οἵτινες, ἵνα μὴ κακοπαθῶσιν ἀπὸ τῶν βασιλείων δόμων καταλλόμενοι, παρανοίξαντες ἐκπορεύονται τὸ τοῦ Φρυγὸς ἔχοντες σχῆμα καὶ πρόσωπον, ὅπως διὰ τῆς θύρας εὐλόγως ἐξιόντες φαίνονται. ἐξ ὧν δὲ αὐτοὶ λέγουσιν ἀντιμαρτυροῦσι τῇ διὰ τῶν θυρῶν ἐξόδῳ. φανερόν γὰρ ἐκ τῶν ἐξῆς ὅτι ὑπερπεπήδηκεν.

“Difficilmente si potrebbe essere d'accordo che questi tre versi siano di Euripide, e non piuttosto degli attori, i quali, per non farsi male saltando dall'alto della reggia, aprono la porta ed escono con il costume e la maschera del Frigio. Essi dunque aggiunsero questi versi per poter uscire con un buon motivo dalla porta. Le parole stesse che dicono, però, sono una testimonianza contro l'uscita dalla porta. Dai versi che seguono infatti risulta chiaro che (*scil.* il Frigio) ha fatto un salto”

[trad. E. Medda]

Molti editori hanno scelto di seguire lo scolio ed espungere i versi, ma seguo Medda³⁶⁶ che sceglie di mantenere il testo trádito, considerando questa osservazione una ipotesi dello scoliaste, frutto di una errata interpretazione delle prime battute del servo. Medda, inoltre valorizza, giustamente, la tradizione manoscritta, che è concorde nel conservarlo: a differenza di altri casi (si pensi ad *Or.* 957-59, su cui *supra*) lo scolio non ne indica l'assenza in taluni manoscritti non in nostro possesso. Una stringente motivazione di ordine drammaturgico rende ancor più cogente la conservazione di questi versi: l'assenza di un annuncio che consenta, peraltro, di ripristinare un clima di silenzio e di ascolto delle notizie riportate dal Frigio. Penserei, piuttosto, ad un ingresso guardingo del servo, che, affacciandosi con prudenza dalla porta, ne valorizzi il gesto dell'apertura, indugiandovi qualche istante in più dell'usuale per enfatizzare il rumore che ne scaturiva.

La scena che vede protagonista il Frigio è qui legata anche alla successiva porzione del dramma nella quale Menelao fa il proprio ingresso per reclamare la restituzione di sua moglie Elena, ostaggio di Oreste e Pilade: in questa situazione drammaturgica la porta

³⁶⁶ Medda 2001, 92-94.

della σκηνή assurge a vero e proprio ostacolo da rimuovere e scardinare. Al v. 1551 il coro grida a Oreste ed Elettra che sono in casa di serrare la porta dall'interno, inserendo le barre (μοχλός è il termine che corrisponde a questa parte del serramento) nella serratura³⁶⁷: οὐκέτ' ἄν φθάνοιτε κληῖθρα συμπεραίνοντες μοχλοῖς. Subito dopo Menalao intima ai servi di aprire la porta, con la canonica formula che ricorre anche in Eschilo e Sofocle (vd. *Supra*): ἀνοιγέτω τις δῶμα· προσπόλοις λέγω/ ὠθεῖν πύλας τάσδ'(ε). Al v. 1567 Oreste, comparso probabilmente sul tetto dell'edificio scenico, ordina a Menelao di non toccare in alcun modo i chiavistelli (οὗτος σύ, κληῖθρων τῶνδε μὴ ψάυσης χερί·) e ribadisce che la porta è chiusa dall'interno con barre che gli impediranno in ogni modo di sfondarla (v. 1571: μοχλοῖς δ' ἄραρε κληῖθρα). Si tratta di una sequenza che mostra puntuali consonanze, notate a più riprese dalla totalità dei commentatori³⁶⁸, con il finale della *Medea* (vv. 1314 ss.) in cui, come si ricorderà, Giasone tenta di forzare la porta dell'edificio scenico e Medea, comparso sulla parte superiore della scena, gli intima di allontanarsi. In entrambi in casi siamo di fronte a scene estremamente articolate e movimentate, che implicavano, con ogni probabilità, una vivacità molto forte anche sul piano acustico, su cui tuttavia, non appare opportuno soffermarsi in virtù dell'assenza di una puntuale notazione testuale di dettagli legati a suoni/rumori.

Una precisa indicazione verbale si ravvisa, invece, nello *Ione*, in cui il *pattern* del rumore sembra applicato in modo più asciutto, quasi meccanico, non inserito in un meccanismo di sapiente costruzione dell'attesa. Siamo all'inizio del secondo episodio. Dopo lo stasimo rientra in scena Ione da un ingresso laterale e si rivolge al coro chiedendo se Xuto si trova ancora nel tempio ad interrogare il dio. Le ancelle che formano il coro danno risposta positiva ma immediatamente ne annunciano l'ingresso in scena facendo ricorso al modulo in questione, **vv. 515-16**:

ὡς δ' ἐπ' ἐξόδοισιν ὄντος, **τῶνδ' ἀκούομεν πυλῶν**
δοῦπον, ἐξιόντα τ' ἤδη δεσπότην ὄρᾶν πάρα.

“Ma **sen**to il rumore di queste porte, come se qualcuno stesse per uscire:
 eccolo, puoi vedere il padrone che torna”. [trad. M. S. Mirto con modifiche]

³⁶⁷ Per la conformazione della porta e della serratura vd. DAGR ss.vv. *IANUA, SERA*.

³⁶⁸ Petersmann 1971, 107-108 si concentra sulle specifiche consonanze relative alla porta.

Segue una scena di riconoscimento tra le più note della drammaturgia antica, in cui il tono patetico viene sottolineato anche dalla metrica: i vv. 510-65 sono in tetrametri trocaici catalettici³⁶⁹.

Si noterà in questo caso l'impiego di un sostantivo diverso dalle altre due occorrenze (come si vedrà analizzando di seguito anche la terza attestazione nella coeva *Elena*): δούπος, in probabile relazione con la radice κτυπ-³⁷⁰, ma distinto da essa. A differenza di κτυπ-, che ricorre in –seppur– pochi altri esempi in associazione alla porta, questa costituisce la sola attestazione di del sostantivo in riferimento a questa peculiare sonorità³⁷¹. Da rimarcare anche la presenza del verbo di percezione (ἀκούομεν) che non compare altrove, nonché la pericope immediatamente precedente alla notazione che introduce un elemento di *suspence* nella sfumatura comparativo-ipotetica del participio preceduto da ὥς. Al di là di questi pochi aspetti tecnici la costruzione della tensione e della sospensione che dovrebbe introdurre il modulo in sé sembra agli antipodi di quanto è stato osservato nella scena precedente. Che sia un primo germe dell'uso stereotipato di questo modulo che si osserverà con frequenza dirompente nella Νέα? La vaghezza dell'espressione, che non precisa a cosa sia dovuto il rumore come avviene, viceversa, negli altri due casi, rivela certamente una applicazione più sommaria e nel complesso rabberciata di questo dispositivo drammaturgico.

Un ultimo passo in cui compare un riferimento esplicito al rumore che scaturisce dalla porta dell'edificio scenico si rintraccia in Euripide, ancora in un dramma molto vicino nella datazione a quelli sin qui esaminati: l'*Elena*.

Si tratta della scena precedente all'ingresso della veggente Teonoe, sorella del terribile sovrano Teoclimeno, una donna enigmatica che addensa sinistri presagi e non appare di immediata lettura agli spettatori. Elena è convinta che Teonoe possa compromettere la riuscita del piano di fuga che ha congegnato con Menelao rivelando la presenza dell'atride al fratello ed è terrorizzata dall'imminente arrivo della donna. Attorno all'ingresso in scena della veggente, dunque, si coagula tutta l'apprensione dei protagonisti, trasmessa *recta via* allo spettatore, per le sorti di Menelao. In questi versi Elena avverte l'arrivo di Teonoe

³⁶⁹ Vd. Pellegrino 2004, 238 con bibliografia.

³⁷⁰ Vd. **Lessico**.

³⁷¹ Vd. ancora **Lessico** δούπ- e κτυπ-.

proprio per il *medium* dei rumori del chiavistello della porta che si apre, e si getta nella disperazione vv. 857-62:

Ελ. οἱ ἴγὼ τάλαινα· τῆς τύχης γὰρ ὤδ' ἔχω·
Μενέλαε, διαπεπράγμεθ'· ἐκβαίνει δόμων
ἢ θεσπιωιδὸς Θεονόη· **κτυπεῖ δόμος**
κλήθρων λυθέντων. φεῦγ'· ἀτὰρ τί φευκτέον;
ἀποῦσα γὰρ σε καὶ παροῦσ' ἀφιγμένον
δεῦρ' οἶδεν.

“**Elena:** Oh, povera me: oh, che disgrazia!

Menelao, è la fine: esce dal palazzo

Teonoe, la maga: **la casa fa rumore**

all’aprirsi dei chiavistelli. Scappa! Ma perché scappare?

Lei sa già del tuo arrivo, che ti veda o

non ti veda”

[trad. U. Albini con modifiche]

La valorizzazione dell’estrema drammaticità del momento è in questa sede molto più chiara rispetto allo *Ione*: si tratta di una scena particolarmente serrata, appena preceduta da una concitata sticomitia tra Elena e Menelao. In questo caso, come si è osservato nell’*Oreste*, l’orizzonte di attesa sapientemente costruito da Euripide, viene frustrato, ma qui subisce una duplice *μεταβολή*: dapprima il piano congegnato da Elena e Menelao sembra interdetto nella sua realizzazione dal sopraggiungere dell’enigmatica Teonoe, in seguito questa figura si rivelerà positiva. Questi versi rappresentano una *ἐποχή* sul piano drammaturgico, una frattura che sembra interdire la *λύσις*. La criticità del momento, viene dunque sostenuta e accentuata dall’impiego di artifici acustici come il rumore dei chiavistelli, che avrà rappresentato un efficace strumento di cooperazione nella accelerazione del *pathos*, come si è osservato negli altri casi. Questo passaggio, tuttavia, mi sembra possa giocare un ruolo chiave anche in vista della *vexatissima quaestio* sul significato del verbo *ψοφεῖν* associato massicciamente alla porta in Menandro, su cui si è spesso esercitata l’acribia degli studiosi, come si è accennato *supra*. Bader e Petersmann, come si è detto, giungono alla conclusione che questo rumore, lungi dall’indicare un colpo

preventivo che si dava dall'interno per evitare che la porta, aprendosi verso l'esterno, ferisse chi vi si trovava nelle immediate vicinanze (tesi ben nota che prende spunto da alcune fonti antiche), sostengono che la locuzione indichi il rumore del chiavistello. Questo *locus* euripideo mi sembra l'anello mancante che fornisce quasi una glossa all'espressione poco perspicua, un *interpretamentum* chiaro: κτυπεῖ δόμος/ κλήιθρων λυθέντων, “la porta fa rumore perché vengono aperte le serrature”.

Nell'insieme dei passi analizzati appare evidente come il rumore della serratura venga evocato con una precisa funzione drammaturgica: l'annuncio dell'ingresso di un personaggio. Si è osservato che nell'*Oreste* e nell'*Elena* il potere perturbante dell'udito viene sfruttato con perizia e inserito all'interno di scene basate su una costruzione drammaturgica progressiva e su una parabola ascendente in termini di concitazione e tensione, spezzata proprio dal richiamo al silenzio e dall'invito a prestare ascolto ad una sonorità che proprio agli esordi del teatro occidentale inizia ad addensare significazioni sinistre e inquietanti, poi trasmesse nel corso dei secoli sino al teatro e al cinema moderni e contemporanei.

Nella commedia, in particolare nella Νέα la dirompente ricorrenza delle espressioni connesse al rumore della porta concorre a cristallizzare il *pattern* e dar vita ad un formulario ormai stereotipato: forse una primissima attestazione di questo rigido uso è stata individuata *in nuce* nello *Ione* euripideo. Al di là delle singole e puntuali osservazioni è palmare, da quanto si è sin qui detto, che i primi germi di questo *pattern* comico si scoprono in tragedia, segnatamente in Euripide: una consonanza e una tangenza tra comico e tragico che meritano di essere valorizzate e sottolineate nell'insieme delle contiguità tra queste due forme di spettacolo che a più riprese sono state rintracciate.

D. Tuoni e terremoti

Tra i rumori che sono stati classificati come *non umani*, dunque al vertice della *gradatio* che è stata proposta in base al criterio della complessità di riproduzione, le sonorità che sono espressione di manifestazioni naturali legate ad uno sconvolgimento dell'ordine del cosmo appaiono certamente le più ricorrenti: tuoni, terremoti e cataclismi trovano spazio in diverse occasioni sulla scena attica. Di tali fenomeni si osserva una collocazione per lo più ricorrente nella struttura del dramma, che collima, come si cercherà di chiarire, con le caratteristiche intrinseche, in termini drammaturgici, di questa sezione della tragedia.

Quattro sono le tragedie interessate: *Troiane* e *Baccanti* di Euripide, *Edipo a Colono* di Sofocle e l'enigmatico *Prometeo* (da queste osservazioni acustiche sembra, inoltre, trarre linfa la tesi della paternità non eschilea).

Escludendo il *Prometeo*, per il quale la datazione è solo l'ennesimo elemento spinoso, il dramma più alto sembrano le *Troiane*. La scena cataclismatica interessa la sezione finale, dato significativamente ricorrente anche nelle altre tragedie, come si è accennato. Nelle *Troiane*, caratterizzate da una sostanziale staticità, la comunicazione è veicolata in primo luogo dai gesti, che sembrano fare appello ad uno stile recitativo improntato ad un marcato realismo, come è stato recentemente messo in rilievo³⁷², e l'esodo del dramma appare certamente la porzione più problematica per la ricostruzione della messa in scena. In questi versi, subito dopo il seppellimento del cadavere del piccolo Astianatte, le troiane, guidate da Ecuba, assistono all'incendio di Troia, appiccato dai soldati achei, che distrugge gli ultimi resti della città, accompagnato dal crollo di Ilio, preceduto da un boato, percepito come un vero e proprio terremoto.

Per ciò che concerne l'impianto generale, di una peculiare coerenza della struttura drammaturgica³⁷³ è espressione una distinta circolarità: il fumo cui Poseidone accenna in apertura (vv. 8-9: ἢ νῦν καπνοῦται καὶ πρὸς Ἀργείου δορὸς/ ὄλωλε πορθηθεῖς) torna anche nella spettacolare scena finale. Ai vv. 1257-59 il coro dice di vedere persone “sulle alture troiane³⁷⁴” (si noti il deittico), che agitano fiaccole: τίνας Ἰλιάσιν τοῦσδ' ἐν κορυφαῖς/ λεύσσω φλογέας δαλοῖσι χέρας/ διερέσσοντας;. In seguito Taltibio ordina ai soldati di appiccare il fuoco per distruggere definitivamente quanto rimane della città (vv. 1260-64: αὐδῶ λοχαγοῖς, οἱ τέταχθ' ἐμπιμπράναι/ Πριάμου τόδ' ἄστν, μηκέτ' ἀργοῦσαν φλόγα/ ἐν χερσὶ σώϊζειν ἀλλὰ πῦρ ἐνιέναι,/ ὡς ἂν κατασκάψαντες Ἰλίου πόλιν/ στελλώμεθ' οἴκαδ' ἄσμενοι Τροίας ἄπο.)³⁷⁵.

³⁷² Vd. Belardinelli (in corso di stampa).

³⁷³ A dispetto della apparente frammentazione, sono tornati a sottolineare recentemente l'unità del dramma Dunn 1996, 101-105 e Rodighiero 2015.

³⁷⁴ Per le problematiche relative agli elementi della scenografia e agli spazi in questi versi vd. Cerbo 1998, 83-84.

³⁷⁵ Pepe 1994, 210 rileva una apparente incongruenza tra le parole iniziali di Poseidone, in cui sembra che l'incendio si sia consumato e che la città sia già avvolta dal fumo, e quelle finali della tragedia in cui l'incendio deve, di fatto, essere ancora appiccato. La studiosa ritiene che questo ἄλογον possa essere superato pensando che Euripide abbia voluto creare un effetto spettacolare

Si noterà, tra l'altro, che i riferimenti al fuoco punteggiano fittamente i versi seguenti: v. 1274 ἔξειμι πατρίδος, πόλις ὑφάπτεται πυρί; vv. 1279-80 πιμπρᾶσί σ', ἡμᾶς δ' ἐξάγουσ' ἤδη χθονὸς/ δούλας; vv. 1282-83 φέρ' ἐς πυρὰν δράμωμεν· ὡς κάλλιστά μοι/ σὺν τῆιδε πατρίδι κατθανεῖν πυρουμένη; vv. 1295-96 λέλαμπεν Ἴλιος, Περ-/ γάμων τε πυρὶ καταίθεται τέραμνα³⁷⁶; v. 1298-1301 πτέρυγι δὲ καπνὸς ὥς τις οὐ-/ρίαι πεσοῦσα δορὶ καταφθίνει γᾶ./ μαλερὰ μέλαθρα πυρὶ κατάδρομα/ δαΐωι τε λόγγαι³⁷⁷; v. 1318 τὰν φόνιον ἔχετε φλόγα δορός τε λόγγαν. La pluralità di questi stimoli visivi fa pensare, in un orizzonte mimetico-naturalistico, che il fuoco e il fumo dovessero essere in qualche modo visibili sulla scena. Mentre Di Benedetto 1997, 138 preferisce cautamente non discutere la possibilità che fuoco e fumo fossero effettivamente visibili, così come l'eventualità che venissero messi in campo effetti acustici nei versi successivi, sul fronte opposto già Paley 1892 si riteneva certo che le torce venissero impiegate nella messa in scena, così come hanno ritenuto possibile, in tempi più recenti Hourmouziades³⁷⁸, Lee, Cerbo³⁷⁹ e Belardinelli³⁸⁰. L'incendio di Troia rappresenta una prima fase della catastrofe finale, che viene suggellata da un vero e proprio boato e da una scossa di terremoto, effetto del crollo della rocca. Accanto ai segnali visivi, anche sotto il profilo acustico doveva essere messo

“sorvolando sulla coerenza globale del dramma e insistendo piuttosto sull'unità della singola scena”. L'articolazione per scene in sé concluse è un evidente tratto del dramma, ma a mio avviso, come nota Torrance 2013, 232, si potrebbe trattare di un incendio rinnovato (“renewed burning”), e dunque di una distruzione finale che completa quanto è stato già fatto, con ogni evidenza, nel corso della notte fatale: “The renewed burning of Troy creates the sense of cyclical closure in a drama where are persistently reminded that Troy has already been burned”. Come nota Belardinelli (in corso di stampa) l'annularità della struttura si ravvisa anche nella costruzione poetica complessiva e rende Troia una realtà scenica costante, dando nella chiusa traduzione scenica –probabilmente concreta – anche a tematiche che erano state presentate nella sezione prologica: “il tema della desertificazione enucleato in incipit di tragedia nel finale viene anche drammaturgicamente confermato e rafforzato dalla completa e definitiva distruzione della città”.

³⁷⁶ Sebbene Diggle pensi che in questi versi il testo “inquinatum esse fragmentis scholiorum” per difficoltà di responsione.

³⁷⁷ Hermann colloca i versi 1300-1301 subito dopo il 1297.

³⁷⁸ Hourmouziades 1965, 122-23.

³⁷⁹ Cerbo 1998, 84.

³⁸⁰ Belardinelli, in corso di stampa.

in campo uno strategemma che rendesse pregnanti e drammaturgicamente efficaci questi versi, gli ultimi in assoluto, 1322-32:

Χο. ὄνομα δὲ γὰρ ἀφανὲς εἶσιν· ἄλλαι δ'
ἄλλο φρουῶδον, οὐδ' ἔτ' ἔστιν
ἀτάλαινα Τροία

Εκ. ἐμάθετ', ἐκλύετε; Χο. περγάμων <γε> κτύπον.

Εκ. ἔνοσις ἅπασαν ἔνοσις Χο. ἐπικλύζει πόλιν.

Εκ. ἰὼ <ιώ>,

τρομερὰ τρομερὰ
μέλεα, φέρετ' ἐμὸν ἵχνος· ἴτ' ἐπὶ
δούλειον ἀμέραν βίου.

Χο. ἰὼ τάλαινα πόλις. ὅμως

δὲ πρόφερε πόδα σὸν ἐπὶ πλάτας Ἀχαιῶν.

“**Coro:** Scompare il nome di questa terra.

Tutto finisce in qualche modo.

Troia, città di sventura, non c'è più.

Ecuba: Avete inteso? Avete sentito?

Coro: Pergamo rimbomba

Ecuba: Il terremoto, il terremoto...

Coro:dilaga per tutta la città

Ecuba: Iὸ

Membra tremanti, reggete i miei passi!

Coro: Iὸ povera città!

E tu, dirigì il tuo passo alle navi degli Achei”.

[trad. A. Tonelli]

Si tratta di un finale che non contiene alcun elemento consolatorio: un finale rapido, privo dell'epilogo usuale, perché prelude ad un futuro di irrisarcibile infelicità e prigionia³⁸¹. Il momento in cui doveva essere percepito il boato è chiaramente ai vv. 1325-26, in cui Ecuba richiama l'attenzione del coro (e degli spettatori) sulla percezione di uno κτύπος.

³⁸¹ Vd. già Grube 1941, 296, ma più recentemente Di Benedetto 1991, 13-23, e Cerbo 1998, 84

Tecnicamente si distingue il richiamo all'udito tramite il tradizionale verbo di ascolto: κλύω (ἐκλύετε), che però è preceduto dal verbo μανθάνω, impiegato più propriamente nel significato di “rendersi conto”, “accorgersi”. In talune occorrenze esso può avere un legame con una percezione sensoriale, ma in questi casi è sinonimo di “determinare con la vista”, “scorgere”, “osservare”, “vedere”³⁸²; non sono invece ravvisabili altre strette connessioni con l'udito. Efficace in questo senso la traduzione di Tonelli “avete inteso”: il verbo intendere si colloca in un'area semantica comune alla percezione uditiva, alla percezione in generale e alla sfera della comprensione. Il sostantivo κτύπος è impiegato con genitivo dell'oggetto del rumore: περγάμων κτύπον. Questo vocabolo, che si conferma il più utilizzato in tragedia, probabilmente per la sua versatilità, nell'ambito della vastissima gamma di impieghi conta moltissime occorrenze in associazione a fenomeni naturali e, tra questi, il riferimento al tuono è il maggiormente rappresentato³⁸³. In questo caso, il solo nei testi traditi, a quanto mi consta, tale sostantivo è riferito al particolare boato, in termini acustici effettivamente molto vicino ad un tuono, che si sprigiona poco prima di una scossa di terremoto, cui allude con chiarezza il successivo ἔνοσις ἄπασαν ἔνοσις. Ἐνοσις è un vocabolo che troveremo di nuovo nelle *Baccanti*, per cui vd. *infra*, attestato già in Esiodo (*Theog.* 681, 706, 849) in contesti di risonanza cosmica. Le successive occorrenze sono documentate proprio in Euripide: in *Hel.* 1363 conosce un impiego figurato in relazione al movimento del rombo sospeso in aria, mentre qui indica, con ogni evidenza, uno scuotimento che sconvolge e fa ‘implodere’ Troia.

In corrispondenza di questi versi si doveva, perciò, udire un rumore prodotto fuori scena, qualora si ammetta il ricorso ad una mimesi realistica. Occorre precisare, in questo senso, che non sembra verisimile disgiungere segnali visivi e uditivi: qualora si ammetta il ricorso a torce/fiaccole e a bagliori di vario genere, non si può non ammettere, parimenti, l'impiego di un dispositivo extrascenico di qualsivoglia tipologia (per cui vd. *supra* il paragrafo relativo al *bronteion*) che tentasse di riprodurre un tuono o *similia*. Viceversa, se si immagina che la spettacolarità di questa scena fosse affidata esclusivamente alle parole, nessuna reale percezione (visiva o uditiva) dovrà essere contemplata.

È interessante notare una sorta di ἄλογον in questa sequenza, costituito dal mancato riferimento ad un segnale acustico che invece avrebbe dovuto trovare un riscontro nelle parole del coro o di Ecuba. Ai vv. 1266-68 Taltibio, dopo aver dato ordine ai comandanti

³⁸² Vd. LSJ s.v.

³⁸³ Vd. **Lessico** semantema κτυπ-.

di incendiare la città, esorta le donne troiane a recarsi presso le navi achee per salpare “quando i capi dell’esercito daranno il segnale della tromba” (χωρεῖτε, Τρώων παῖδες, ὀρθίαν ὅταν/σάλπιγγος ἤχῳ δῶσιν ἀρχηγοὶ στρατοῦ,/ πρὸς ναῦς Ἀχαιῶν); i versi conclusivi del dramma, tuttavia, come si è visto, vedono il coro dirigersi verso le navi achee, senza che ci sia stato un riferimento diretto allo squillo di tromba che era stato preannunciato. Che si sia avvertito il segnale senza essere prontamente commentato dalle coreute o da Ecuba? Sembra possibile, ma, alla luce di quanto si è detto sulla necessità che gli elementi scenicamente significativi trovassero registrazione nel testo, questa eventualità potrebbe far supporre che anche in altri casi taluni rumori potessero essere prodotti ma non avere posto nelle battute dei personaggi³⁸⁴.

Un paio di osservazioni a favore del realismo scenico appaiono, a questo punto, più che opportune. Innanzitutto si noterà che la sede drammaturgica di questa scena, come di altre che rientrano nella stessa tipologia, è il finale. Si tratta di una porzione soggetta a diverse difficoltà di interpretazione e di definizione³⁸⁵, ma che, nei drammi traditi, sembra potersi sostanzialmente dividere in due tipologie: una conclusione pacata e riflessiva, che pone il sigillo della riflessione sulla vicenda, il cosiddetto esodo dimostrativo (con la canonica valenza gnomica), ed un finale molto movimentato, proprio di tragedie nelle quali non è possibile razionalizzare lucidamente, trarre un insegnamento positivo a fronte della vicenda tragica, il cosiddetto esodo di azione³⁸⁶. In questa sede, dunque, a differenza di altre, è necessario postulare una particolare efficacia ed incisività drammaturgiche. Non a caso nelle *Troiane*, come nell’*Edipo a Colono* e nel *Prometeo*, pare possibile individuare un ingrediente comune: una scena acusticamente – e in parte anche visivamente – pregnante, in grado di mettere a frutto il canale di comunicazione diretto che l’udito aveva, anche nella percezione degli antichi, con l’interiorità e il suo potere perturbante, che si è a più riprese ricordato sulla scorta di Plutarco (*Crass.* 23, 9)³⁸⁷. Si noterà, inoltre, che il

³⁸⁴ Cerbo 1998, 84 intravede proprio in questo segnale di tromba preannunciato e non più menzionato, che suppone sia stato dato poco prima che il coro pronunci questi ultimi versi, il culmine del complesso sistema di entrate e uscite del dramma.

³⁸⁵ Vd. Di Marco 2000, 284.

³⁸⁶ Vd. Di Benedetto 1997, 349-53; Di Marco 2000, 277-81.

³⁸⁷ Anche Belardinelli, in corso di stampa, sottolinea questo aspetto: “Non si può stabilire con certezza se questa messa in scena sia stata prodotta realisticamente o in virtù di una scenografia verbale. Il fatto che l’incendio di Troia abbia luogo nel finale della tragedia farebbe propendere per la prima ipotesi: a differenza del prologo, dove la presentazione dei fatti della vicenda viene di

tessuto lessicale in questi ultimi versi appare nel complesso asciutto e secco, monocorde come nel resto del dramma, privo di particolari risonanze che non si risolvano in una realistica e cruda manifestazione di uno stato d'animo. Un lessico e un tessuto linguistico che, in base ai giudizi degli stessi antichi, non raggiungono vette di espressività particolari³⁸⁸. Una "parola scenica" le cui potenzialità risultano, per così dire, dimidiate, e che non basterebbe, nell'esodo e tanto più alla fine del V secolo, di fronte ad un pubblico che ha in parte modificato il proprio gusto, ad "ingannare", per dirla con Gorgia, lo spettatore. Una parola che, a ben vedere, svolge, come si è visto, una funzione informativa ed espositiva, ma non spettacolare, come è richiesto dalla sede e dalla nuova sensibilità del pubblico ateniese.

Una scena che è in parte consonante e in parte dissonante rispetto a quelle delle *Troiane* e dell'*Edipo a Colono* è la cosiddetta "palace miracles scene" delle *Baccanti* euripidee che interessa i vv. 576-656 (ovvero l'inizio del terzo episodio e non la fine del dramma come negli altri casi e nel *Prometeo*); essa precede immediatamente l'annuncio in scena di Penteo attraverso il modulo drammaturgico del 'rumore di passi' che è stato analizzato *supra*. In questi versi Dioniso, che è stato giudicato un impostore da Penteo ed è stato incatenato e imprigionato nel palazzo, scuote la reggia dalle fondamenta e folgora con un fulmine la tomba di Semele; mentre ciò avviene il dio dialoga dall'interno del palazzo (ovvero dallo spazio retroscenico³⁸⁹) con il coro che si trova in scena e percepisce i segnali visivi ed uditivi di questa scossa (vv. 576-603). Subito dopo Dioniso fa il proprio ingresso, eccezionalmente libero dalle catene, e descrive quanto è avvenuto all'interno del palazzo in maniera dettagliata (vv. 604-37).

norma affiancata da una scenografia verbale, nell'esodo la spettacolarità sembra richiesta, al fine di impressionare gli spettatori con una chiusura ad effetto. D'altra parte in Euripide sono frequenti finali di questo genere (basti pensare a quello della *Medea*)".

³⁸⁸ Si pensi alla monotona e banale formularità di cui Euripide viene accusato da Aristofane nelle *Rane*, vv. 1205 ss. Sul lessico delle *Troiane* vd. Belardinelli 2016.

³⁸⁹ Alcuni hanno ipotizzato che Dioniso fosse posizionato sul *theologeion* e fosse, per questo, invisibile al coro ma visibile agli spettatori. Contro questa ipotesi si pronuncia decisamente Di Benedetto 2004, 367, il quale crede che questa configurazione producesse molta confusione per gli spettatori.

Il dialogo lirico tra Dioniso e coro prende le mosse dal tentativo da parte del dio di stabilire un “contatto fonico” – per dirla con Di Benedetto³⁹⁰ – con le baccanti, che dapprima faticano a focalizzare la sua voce e poi ne invocano subito la protezione, vv. 576-84:

Δι. ἰώ,

κλύετ' ἐμᾶς κλύετ' αὐδᾶς,

ἰὼ βάκχαι, ἰὼ βάκχαι.

Χο. τίς ὄδε, τίς πόθεν ὁ κέλαδος

ἀνά μ' ἐκάλεσεν **Εὐίου;**

Δι. ἰὼ ἰώ, πάλιν αὐδῶ,

ὁ Σεμέλας, ὁ Διὸς παῖς.

Χο. ἰὼ ἰώ, δέσποτα δέσποτα,

μόλε νυν ἀμέτερον ἐς

θίασον, ὦ Βρόμιε Βρόμιε.

“**Dioniso:** Ohè!

ascoltate questa voce, **ascoltate** la mia voce,

Ohè, baccanti! Ohè, baccanti!

Coro: Chi è chi è, da dove mi chiama questo **grido**

del dio che grida Evoè?

Dioniso: Ohè Ohè, è di nuovo la mia voce:

io di Semele, io prole di Zeus.

Coro: Ohè ohè, Signore, Signore,

su vieni al nostro tiaso

tu Bromio tu Bromio”

[trad. V. Di Benedetto]

³⁹⁰ Di Benedetto 2004, 368: del fatto che il coro non vedesse Dioniso ma ne percepisse unicamente la voce siamo resi certi dalla ricorrenza di ἰώ, una interiezione di richiamo, “come se l’emissione fonica, tendenzialmente priva nella sua elementarità di una funzione semantica, necessitasse di un rafforzamento e lo potesse trovare solo nella iterazione di se stessa”. Numerose anche le notazioni di Di Benedetto in merito all’immediatezza espressiva di questi versi, già rimarcata anche da Guidorizzi 1989, 187.

Si noterà che Dioniso richiama le baccanti all'ascolto tramite il canonico verbo di percezione uditiva, anch'esso reiterato espressivamente (κλύετ' ἑμᾶς κλύετ' αὐδᾶς): che la focalizzazione sia spostata sul dato acustico è qui evidente dalla risposta delle baccanti, nella quale il soggetto è il κέλαδος del dio, ovvero il suo grido³⁹¹. Di seguito si verifica lo scuotimento, per il quale Dioniso fa appello alla divinità preposta, Ἔνοσις, nonché l'incendio, di cui vengono percepiti chiari segni visivi, che il coro elenca in due strofe, dal tono estremamente patetico, in risposta ai due ordini divini, vv. 585-603:

Δι. <σεῖε> πέδον χθονός, Ἔνοσι πότνια.

Χο. ᾄ ᾄ,

τάχα τὰ Πενθέως μέλαθρα διατι-
νάξεται πεσήμασιν.

ὁ Διόνυσος ἀνὰ μέλαθρα·
σέβετε νιν. —σέβομεν ὦ.

— εἶδετε λάϊνα κίοσιν ἔμβολα
τάδε διάδρομα; Βρόμιος <ὄδ'> ἀλα-
λάζεται στέγας ἔσω.

Δι. ἄπτε κεραύνιον αἴθοπα λαμπάδα,
σύμφλεγε σύμφλεγε δώματα Πενθέος.

Χο. ᾄ ᾄ,

πῦρ οὐ λεύσσεις, οὐδ' ἀυγάζηι
<τόνδε> Σεμέλας ἱερὸν ἀμφὶ τάφον
ἂν ποτε κεραυνοβόλος ἔλιπε φλόγα
Δῖος βροντά;
δίκετε πεδόσε δίκετε τρομερὰ
σώματα, μαινάδες·
ὁ γὰρ ἄναξ ἄνω κάτω τιθεὶς ἔπεισι
μέλαθρα τάδε Διὸς γόνος.

³⁹¹ Che questo sostantivo sia associato a divinità e ne indichi il grido è il frequente epiteto di Artemide, κελαδεινή, frequente già in Omero (*Il.* 16,183; 20,70; 21,511) e associato poi a diverse divinità (*Hymn. Hom.* 5,16; 118; 27,1; *Hes. fr.* 2,5; *Pind. Pyth.* 9,89). Dionigi di Alicarnasso (*comp. verb.* 17,38) tramanda il composto πολεμοκέλαδος come epiteto di Bromio.

“Dioniso: scuoti la base della terra, Terremoto divino.

Coro: Ah! Ah!

Presto la casa di Penteo

sarà scossa da crolli.

Dioniso è nella casa.

Veneratelo. – lo veneriamo-

Guardate qui disconnettersi

pietre a colonne sovrapposte.

È lui, Bromio: dentro la casa

eleva il grido di vittoria.

Dioniso: Avvampa la fiamma di folgore ardente:

a fuoco, a fuoco la casa di Penteo!

Coro: Ah! Ah!

Il fuoco non lo vedi? e non la scorgi

la fiamma che il folgorante rombo di Zeus

un giorno qui impose?

Gettate a terra, o menadi,

gettate corpi tremanti; il signore ha sferrato l’attacco

contro questa casa e in su e in giù la sconvolge:

lui, il figlio di Zeus”.

[trad. V. Di Benedetto]

Appare piuttosto netta l’articolazione in due momenti distinti: dapprima la scossa di terremoto e di seguito l’incendio. A ben vedere, mentre dell’incendio il coro ha percezioni visive, per il terremoto non si possono distinguere, a differenza delle *Troiane*, termini che facciano chiaro riferimento alla sfera uditiva. Non appena Dioniso invoca Ἔβοσις, il coro usa il futuro parlando di crolli (διατινάξεται) e al presente riferisce delle disconnessioni (εἶδετε λάϊνα κίοσιν ἔμβολα/ τάδε διάδρομα), che, rispetto al crollo, dovevano apparire di tutt’altra entità.

Ἔβοσις è un concetto a cui il poeta ricorre anche nelle *Troiane*, per cui vd. *supra*, sebbene in questo caso sia personificato. Di Benedetto lo considera un *Augenblicksgott*, ossia la “personificazione estemporanea di un concetto già esistente”³⁹², che non produce alcun

³⁹² Di Benedetto 2004, 370.

effetto di *deminutio* della potenza di Dioniso. La scossa è fortemente associata, tra l'altro, al culto di Dioniso, come rileva giustamente Susanetti³⁹³, che postula in questa scena una “trascrizione teatrale e trasfigurata dell'esperienza misterica”, giungendo, per questo, a immaginare che “proprio la percussione dei tamburi potrebbe, in tal senso, accompagnare lo svolgersi della scena e definirne gli effetti sul pubblico”.

Segue l'ingresso in scena dello Straniero, che dialoga con il coro in funzione di messaggero *fictus* e riporta ciò che è realmente accaduto nello spazio retroscenico, di cui le baccanti in scena (e gli spettatori) hanno percepito un opaco riflesso.

Questa sequenza ha addensato su di sé una fitta serie di domande che ruotano per lo più attorno al suo significato e alla messa in scena, com'è facilmente deducibile. Gli studiosi convinti della natura convenzionale del teatro e del potere assoluto della parola scenica ritengono che il “miracolo” fosse raccontato dal coro, così come in seguito da Dioniso. Tra le posizioni più radicali si può citare Dodds, il quale riteneva che “the physical miracles have to be reported”³⁹⁴, salvo poi specificare³⁹⁵ che, qualora il terremoto fosse stato riprodotto, avremmo comunque ampiamente ignorato i mezzi di cui il tragediografo si sarebbe servito: un aspetto “unimportant”. Negli anni Novanta del secolo scorso Fischer torna ad esaminare la sequenza, concludendo, da un punto di vista della messa in scena, che “There is no evidence to suggest, and no reason to suppose, any attempt was made to simulate either the noise or the physical effects of earthquakes in these scenes”, e aggiungendo che “the verbal description of the noise and physical effects stand in their own right”³⁹⁶. Una chiusura totale, dunque, nei confronti di qualsiasi ipotesi ricostruttiva. In tempi più recenti, invece, anche i sostenitori di una marcata convenzionalità, hanno ammesso che il canale acustico fosse un ottimo sentiero per proporre tentativi di mimesi che si confacessero alla semplicità del teatro di V secolo. Così Susanetti 2010b, il quale supponeva, come si è accennato, l'impiego di tamburi, uno strumento culturalmente associato a Dioniso; tornando indietro, Di Benedetto 2004 dà per certa la presenza di fiamme chiaramente visibili dagli spettatori, non certamente di un qualsivoglia crollo che appare impossibile dati i successivi riferimenti alla reggia di Penteo nel corso del dramma (si fa giustamente rilevare, tuttavia, che il coro non parla appunto di crolli al presente, ma

³⁹³ Susanetti 2010b, 227-28.

³⁹⁴ Dodds 1960, XXXVII.

³⁹⁵ Nel commento *ad loc.*: Dodds 1960, 148.

³⁹⁶ Fischer 1992, 183.

di disconnessioni); ancor prima, Guidorizzi 1989³⁹⁷, pur parlando di autosufficienza della parola e di suggestione verbale, appare aperto alla possibilità che fossero messi in campo degli artifici di riproduzione.

Certamente da un punto di vista drammaturgico non ci troviamo in prossimità del finale, bensì nella porzione centrale, che appare, tuttavia, una sezione chiave nell'ambito dell'architettura complessiva del dramma, un punto nodale, di svolta, tra la prima e la seconda parte: nella prima parte è stata suggellata una apparente vittoria di Penteo; una vittoria che il pubblico ha già percepito come illusoria e che immagina sia destinata ben presto a un duro capovolgimento, che avviene proprio a partire da questo snodo centrale. L'orizzonte di attesa creato nella prima parte del dramma, dunque, è qui destinato a trovare una traduzione scenica efficace e drammaturgicamente incisiva. Ci si attende, dunque, una scena d'impatto che, ricordiamolo, doveva essere tale per un pubblico della fine del V sec. a.C. Un'altra osservazione, appare, infine, congrua: si è già notato che Dioniso racconterà con dovizia di particolari quanto è accaduto nello spazio invisibile agli spettatori ai vv. 603-37. Perché, dunque, Euripide avrebbe dovuto creare una analoga scena incentrata tutta su *input* verbali, seppur pateticamente più elevati, se la funzione di informare il pubblico avrebbe potuto essere del tutto assolta dal racconto del dio? A mio avviso, dunque, qualcosa di diverso doveva caratterizzare questa sequenza precedente, lirica, che proprio nella semplice riproduzione, anche musicale, di effetti acustici avrebbe potuto coinvolgere il pubblico in maniera adeguata in relazione alla sede drammaturgica, ai gusti e all'articolazione successiva.

È da accostare alle scene precedenti un'altra sequenza particolarmente significativa, anche perché appartenente ad un dramma di Sofocle, il quale, come si sarà ormai avuto modo di percepire, non è avvezzo ad infarcire i propri testi di notazioni acustiche: pochi, seppur densissimi, esempi si contano nella produzione sofoclea superstita. Tra questi il celeberrimo finale dell'*Edipo a Colono*, su cui vd. anche il saggio di commento puntuale nella Parte Seconda.

Si è appena conclusa la prima parte dell'episodio, che ha visto l'aspro scontro tra Polinice ed Edipo, connotato dalla profonda durezza di quest'ultimo che, esacerbato dalle lunghe sofferenze, inveisce contro il figlio prorompendo nelle celeberrime maledizioni ai due figli maschi (1375-96). Subito dopo l'uscita di Polinice, il coro intona un *kommós*, articolato in

³⁹⁷ Guidorizzi 1989, 187-88.

due coppie strofiche (1447-56:1462-71; 1477-85:1491-99) che si alternano a tre gruppi di cinque trimetri, equamente suddivisi tra Edipo ed Antigone (1457-61; 1472-76; 1486-90). Il canto del coro sembra segnare uno spartiacque tra due comportamenti polarmente opposti del protagonista: dapprima la profonda rabbia che riversa sdegnosamente sul figlio e che lo rivela nella “sua indole terrena”; poi, dal v.1457, la benevolenza e la solenne ieraticità di un Edipo, che, ormai prossimo all’elezione da parte degli dèi e grazie alla veggenza di cui essi gli fanno dono, guida l’amata Antigone e l’amico Teseo nel luogo in cui dovrà essere posta la propria tomba, rivelando al re di Atene i segreti per un governo giusto e duraturo. In questo momento chiave, all’*akmè* del *pàthos*, quando nell’orizzonte del pubblico deve essere impressa una svolta al dramma, per far sì che esso si avvii a conclusione, il coro lancia un grido affermando chiaramente al v.1456: “l’etere ha tuonato”, ἔκτυπεν αἰθήρ e invocando Zeus (ὦ Ζεῦ).

Gli studiosi moderni non sembrano aver sempre appuntato la loro attenzione sulla dimensione drammaturgica della scena, a volte negando quasi *tout court* l’eventualità che il suono si avvertisse, a volte appena accennando a tale aspetto. Sul versante di coloro che hanno negato qualsiasi forma di riproduzione sonora si trova Albin 1991, 101 il quale accostava questi versi ai vv. 1080-90 del *Prometeo Incatenato* (vd. *infra*) rifiutando per entrambi il ricorso a mezzi tecnici per imitare la sonorità del tuono: si riferiva in questo specifico caso al *brontèion*. A giudizio di Albin, che pure non esclude del tutto una “rappresentazione realistica”, la parola tragica sarebbe stata sufficiente a far sì che il pubblico “udisse” il suono. Più possibilista Arnott 1962, 89, che, descrivendo tra le macchine teatrali il *brontèion*, non individuava una “conclusive evidence” per il suo impiego nel teatro di V secolo, ma ammetteva diversi *loci*, tra cui questo, per i quali era possibile ipotizzarvi un ricorso. Sembra non prendere in considerazione la questione Wunder 1867, 124, che a proposito dell’*incipit* della prima strofe nota: “Subito tronitrua audiens chorus videtur sibi iam videre nova denuo mala ab Oedipo”. Favorevole ad una riproduzione sonora già Jebb 1889, 223-24, che fornisce anche una breve ricostruzione della messa in scena per questi versi. Con lui si schierano nell’ultimo secolo Reinhardt 1947, Linforth 1951, Kamerbeek 1984 e, da ultimi Avezzù-Guidorizzi 2008.

Tra gli studiosi che ammettono la mimesi del tuono, non esiste tuttavia un accordo unanime sul momento in cui si sarebbe dovuto udire il primo tuono. Reinhardt 1947, 291 e Avezzù-Guidorizzi 2008, 163 suppongono si sia udito tra l’uscita di Polinice e l’inizio della prima strofe, al v.1446; d’altro canto Kamerbeek 1984, 201, per il quale: “a thunderclap is heard (or supposed to be heard)”, il già citato Jebb, Linforth 1951, 166-67

ipotizzano che il primo rombo sia percepito *nel corso* della prima strofe, subito prima del v.1456 in cui il coro prorompe in ἔκτυπεν αἰθήρ. Siamo, come ho detto, in un momento chiave del dramma. Τὸ συνεκτικώτατον τοῦ δράματος glossa lo scolio al verso (*schol. LMR ad v. 1456*). Lo scoliasta afferma, altresì, che al v. 1456 si verifica ciò che lo stesso Edipo aveva anticipato in due versi precedenti. Si tratta dei vv. 94-95: all’inizio della tragedia, nell’ultima parte del prologo (la sede in cui più spesso viene rivelato l’esito dell’intera vicenda cfr. *e.g. Eur. Alc., Hipp., etc.*), Edipo invoca le Eumenidi, alle quali è sacra la terra in cui si trova, affinché gli concedano il riposo promessogli dall’oracolo di Apollo, e in questi due versi svela che il dio ha inoltre garantito che gli invierà dei *σημεῖα* (σημεῖα) ad indicargli il termine ultimo delle sue peregrinazioni. A conferma di ciò lo scoliasta così glossa il verso (*schol. LR ad v.95*): ταῦτα ἐπὶ τέλους τοῦ δράματος γίνονται “queste cose si verificano alla fine del dramma”. È chiaro dunque, che il poeta in questi primi versi ha creato uno specifico orizzonte di attesa nel pubblico; gli spettatori attendono il momento in cui un sisma, un tuono o un fulmine si abatteranno sulla scena e sanno che il manifestarsi di uno qualsiasi di questi σημεῖα coinciderà con uno snodo drammaturgicamente denso: il passaggio dalla *désis* alla *lýsis*, un passaggio chiave che riceve una marca ancor più netta da una segnalazione sonora.

Proprio perché questo momento appare così drammaturgicamente pregnante, sembra assai probabile che le parole del coro, al v.1456, più che sostituire *in toto* un eventuale effetto acustico che tentasse di riprodurre il fragore del tuono, sottolineassero e ponessero ulteriore enfasi su un effetto acustico che si era *appena udito* in scena, fungendo così da sorta di *memento* per il pubblico, ovvero riportando alla memoria della platea, scossa dal rombo abbattutosi *ex abrupto*, la previsione dei vv. 94-95.

La scena prosegue: Edipo, udito il tuono e le urla dei Coloni, come anticipava anche lo scoliasta, incalza le figlie affinché richiamino Teseo il prima possibile. Alla richiesta della motivazione da parte di Antigone il padre risponde (v. 1460-61):

Διὸς πτερωτὸς ἦδε μ’ αὐτίκ’ ἄξεται
βροντὴ πρὸς Ἄϊδην. ἀλλὰ πέμψαθ’ ὡς τάχος..

“Sulle sue ali ormai il [questo] tuono di Zeus
mi porta all’Ade . . . fatelo venire”

[Trad. A. Rodighiero]

Il deittico ἴδε di v. 1460 è riferito a βροντή collocato, in forte iperbato, all'inizio del verso successivo. La funzione di indicazione fisico-locativa concreta che la deissi ha nell'ambito delle convenzioni sceniche potrebbe essere applicata anche alla dimensione acustica? Si potrebbe indicare in tal modo un suono che il pubblico ha realmente avvertito? È possibile estendere questo quesito, come si ricorderà, anche ad altri rumori analizzati.

Alle parole di Edipo fa eco il coro nei versi immediatamente successivi (vv. 1462-67), la prima porzione dell'antistrofe del *kommós*:

ἴδε μάλα· μέγας ἐρείπεται
κτύπος ἄφατος ὄδε διόβολος, ἐς δ' ἄκραν
δεῖμ' ὑπῆλθε κρατὸς φόβαν.
ἔπταξα θυμόν· οὐράνια
γὰρ ἀστραπὰ φλέγει πάλιν.

“Ecco, questo fragore
che non so dire . . . enorme
precipita, scagliato
da Zeus. Ora mi prende una paura
dentro, qui, in testa,
fino sopra ai capelli.
Ho spaventato il cuore. In alto
brilla di nuovo il lampo”

[Trad. A. Rodighiero]

In questi versi si possono rilevare diversi elementi a suffragare l'ipotesi che poco prima, tra il v.1461 e il 1462, sia stato di nuovo riprodotto un tuono. In tale sede peraltro lo collocano – questa volta – concordemente tutti gli studiosi favorevoli alla riproduzione artificiale del rumore.

All'*incipit* del passo si incontra ἴδε³⁹⁸: “guarda”³⁹⁹, ma anche “ecco”⁴⁰⁰ nel cristallizzato uso avverbiale: elemento che sottolinea con un'incisiva evidenza scenica il richiamo del

³⁹⁸ Non così in Jebb 1889, 226, che, ancora preoccupato dalla mancata responsione strofica con l'*incipit* della rispettiva strofe (v.1448), congettura un'inversione nell'*ordo verborum* e tenta così di

coro ad un evento che deve essersi appena verificato. Di nuovo un deittico: ὄδε al v. 1464, anch'esso - come il precedente ἦδε di v.1460 - in iperbato con il sostantivo di riferimento κτύπος, ancora ad inizio verso. Il verbo ἐρείπω compare qui al medio, nel significato di “abbattersi”, “cadere”⁴⁰¹. Infine, a ribadire che si tratta del *secondo* tuono, due avverbi richiamano l'attenzione degli spettatori: γάρ e πάλιν, “infatti” e “di nuovo”, che conferiscono coerenza e organicità alla scena.

Ancora dai coreuti terrorizzati apprendiamo che la scena era stata scossa, molto verosimilmente dopo le ultime parole di Edipo (v. 1476), da una terza βροντή (vv. 1477-78):

ἔα ἔα, ἰδοὺ μάλ' αὔθις· ἀμφίσταται
διαπρύσιος ὄτοβος.

“Oh, ecco ancora ristagna
un rumore, qui intorno,
che mi rimbomba dentro”

[Trad. A. Rodighiero]

Questo terzo intervento lirico è contrassegnato da un'espressione del tutto simile alla precedente, quasi un ‘modulo’ per la percezione del tuono da parte del coro, ignaro del suo significato e dunque atterrito (vd. v.1465 δεῖμα e le interiezioni ἔα ἔα al v.1477). Gli elementi sono pressappoco i medesimi: il richiamo ἰδοὺ μάλια equivalente ad ἴδε μάλια di v.1462; l'avverbio che sottolinea l'iterazione del rumore: qui αὔθις, analogo al πάλιν di v. 1467.

Ad appuntare di nuovo l'attenzione degli spettatori sul frastuono che ha caratterizzato la scena, concorre l'arrivo di Teseo (vv. 1500-04), improntato al già citato modulo

ripristinare l'esatta configurazione dei v. 1462-63: μέγας, ἴδε, μάλ' ὄδ' ἐρείπεται / κτύπος ἄφατος διόβολος· ἐς δ' ἄκραν.

³⁹⁹ Si noti l'ironica *pointe* di Wunder 1867, 125: “pro ἴδε exspectes verbum audiendi”.

⁴⁰⁰ Kamerbeek 1984, 201 interpreta μάλια come rafforzativo di ἴδε più che del successivo μέγας : “ecco ancora”.

⁴⁰¹ Al riguardo Kamerbeek 1984,201: “the peal of thunder is felt as a *ruina*”.

dell'ingresso in scena legittimato dalla percezione di grida/rumore (per cui vd. anche *infra* il coro del *Prometeo*), che fa dialogare spazio scenico ed extrascenico:

τίς αὖ παρ' ὑμῶν κοινὸς ἤχεϊται κτύπος,
σαφῆς μὲν αὐτῶν, ἐμφανῆς δὲ τοῦ ξένου;
μή τις Διὸς κεραυνός, ἢ τις ὀμβρία
χάλαζ' ἐπιρράξασα; πάντα γὰρ θεοῦ
τοιαῦτα χειμάζοντος εἰκάσαι πάρα.

“Cos'è questo gridare che risuona
insieme, in alto e chiaro, il vostro e il suo?
. . . Un fulmine di Zeus? Sono cadute
grandine e pioggia? Tutto può succedere
se un dio scatena simili tempeste”

[Trad. A. Rodighiero]

Una pluralità di elementi, dunque, di matrice linguistica e drammaturgica, concorrono a far immaginare che il tuono fosse effettivamente riprodotto in scena, grazie all'impiego di mezzi tecnici appositamente congegnati o ricorrendo ad altre modalità di mimesi acustica, come quelle offerte dalla musica.

Una scena che si presta ad essere confrontata con le precedenti è il discusso finale del *Prometeo Incatenato*. Si tratta di un dramma che, al di là della *vexatissima quaestio* sulla paternità eschilea o meno, ginepraio in cui, almeno in questo momento, preferisco non entrare, presenta diversi problemi di ricostruzione scenica. Per ciò che riguarda il prologo, una scena in sé acusticamente molto rilevante, vedi il commento puntuale nella Parte Seconda; sull'ingresso delle Oceanine si dirà poco più avanti. Associando a questi snodi fondamentali del dramma il finale, apparirà chiaro che le notazioni acustiche nel *Prometeo* marcano momenti drammaturgicamente densi.

L'esodo, come si è detto, è stato tra le porzioni più dibattute in un orizzonte scenico. Subito dopo l'uscita di scena di Hermes al v. 1079, che predice al renitente Prometeo, e alle Oceanine che lo sostengono, indicibili punizioni, Prometeo pronuncia i versi finali del dramma, nei quali le minacce di Hermes sembrano essere in procinto di avverarsi, vv. 1080-90:

Πρ. καὶ μὴν ἔργωι κούκέτι μύθωι
χθῶν σεσάλευται,
βρυχία δ' ἤχῳ παραμυκᾶται
βροντῆς, ἔλικες δ' ἐκλάμπουσι
στεροπῆς ζάφυροι, στρόμβοι δὲ κόνιν
εἰλίσσουσι, σκιρτᾶι δ' ἀνέμων
πνεύματα πάντων εἰς ἄλληλα
στάσιν ἀντίπνουν ἀποδεικνύμενα,
ξυντετάρακται δ' αἰθὴρ πόντωι·
τοιὰδ' ἐπ' ἐμοὶ ῥιπὴ Διόθεν
τεύχουσα φόβον στείχει **φανερῶς**.

“**Prometeo: ecco, non più a parole, accade davvero.**

La terra trema e **dal profondo**
muggisce il rombo del tuono, lampeggiano le spire infuocate
del fulmine. Vortici sollevano polvere.
Tutti i venti si scatenano gli uni contro gli altri,
in una zuffa violenta.
Mare e cielo si confondono insieme.
Ecco la violenza di Zeus
che si abbatte su di me
per farmi paura **apertamente**”.

[trad. D. Susanetti con modifiche]

Si tratta di un brano sul quale si è esercitata l'acribia degli studiosi nella ricostruzione della messa in scena e in particolare in alcuni dettagli che si possono sintetizzare nei seguenti interrogativi: il coro è presente o meno in scena? Che fine fa Prometeo al termine del dramma? Sprofonda in un baratro e scompare alla vista⁴⁰²? Il verso ἔργωι κούκέτι μύθωι corrisponde ad una effettiva messa in scena dei successivi *signa* cataclismatici menzionati dal protagonista? Infine, l'interrogativo che interessa precipuamente in questa sede e che è

⁴⁰² In particolare sulla scorta di un passaggio dell'*argumentum* che allude ad una sparizione del titano: καὶ τέλος βροντῆς γενομένης ἀφανῆς γίνεται ὁ Προμηθεύς.

comunque legato ai precedenti: c'era il tentativo di riprodurre i suoni e i segnali menzionati con artifici meccanici?

A tali quesiti gli studiosi hanno tentato di rispondere variamente, in maniera opposta. Circa la sorte del protagonista, secondo alcuni sarebbe scomparso dalla scena attraverso l'enciclema; a giudizio di altri, viceversa, la scena si sarebbe chiusa senza particolari effetti in tal senso. Chi ha così ipotizzato, in generale, si è schierato a favore di una rappresentazione *in toto* verbale, ove il passaggio ad un valore performativo della parola si collocherebbe proprio nella significativa espressione ἔργωι κούκῆτι μύθωι, in grado di segnalare convenzionalmente che quanto veniva di seguito, avrebbe sostituito integralmente una messa in scena concreta, sia visiva che acustica. Tra i più accaniti sostenitori della convenzione scenica si ricorda il classico Taplin⁴⁰³, il quale vede proprio nel v. 1080 una “such extravagant verbal evocation” da interdire mezze misure. In altri termini secondo Taplin o si postula una rappresentazione del tutto illusionistica e lo sprofondamento di Prometeo, o, all'opposto, si pensa che “everything was left to the imagination”: quest'ultima è l'opzione in favore della quale egli stesso si schiera, in virtù della propria interpretazione complessiva della drammaturgica eschilea, giudicata aliena da quell'anelito alla spettacolarità che era stata considerata a più riprese una prerogativa del tragediografo; una *vulgata opinio* che nel volume del 1977 Taplin tenta di contrastare.

La posizione intermedia giudicata improponibile da Taplin è invece rappresentata da Griffith 1983, 276, restio in generale ad una rappresentazione realistica, ad eccezione proprio di tuoni e fulmini, per i quali è propenso a credere in una effettiva riproduzione. Anche la Dale (1985, 54) si attesta in una posizione intermedia: riottosa a credere che i segnali visivi fossero rappresentati, apre invece favorevole ad una riproduzione di quelli acustici “par des effets de bruitage qu'un accessoire comme le *bronteion* permettait aisément de réaliser”.

Sul versante opposto, orientati a pensare ad una scomparsa del protagonista tramite enciclema e, in generale, ad un tentativo di messa in scena realistica, sono, tra gli altri, i commenti più antichi: già Barone 1915, 228-29 e Thomson 1932, 174; più recentemente Dworacki 1983, 164-65; Podlecki 2005, 193. Più convinto di una riproduzione integrale, da ultimo, Kraias 2010, 20, il quale pensa che potessero essere visibili la vibrazione del proscenio e i lampi, e percepibili non solo il tuono ma anche il sibilo dei venti e il frastuono del mare. Kraias, inoltre, è tra i pochissimi che sottolinea la pregnanza del dato

⁴⁰³ Taplin 1977, 273-75.

sonoro (non solo limitatamente a questa scena), e annota i numerosi riferimenti di natura acustica che penetrano le maglie del testo del dramma, dei quali il finale rappresenta il vertice di intensità; un *iter* che potrebbe, dunque, giustificare una mimesi di questi ultimi effetti⁴⁰⁴.

A fronte di un dibattito così fitto, appare anche in questo caso, come in altri, molto difficile e inopportuno fare ulteriori ipotesi di ricostruzione della messa in scena. Certamente, grazie all'associazione con gli altri drammi analizzati in questa sezione, è utile innanzitutto mettere in luce la ricorrenza di moduli espressivi e drammaturgici legati ad una produzione drammatica piuttosto avanzata, si direbbe della fine del V secolo. D'altra parte, proprio giustapponendo queste scene, apparirà evidente che i versi del *Prometeo* sono piuttosto succinti rispetto alle articolazioni sin qui esaminate, che spesso, tra l'altro, prevedono un dialogo patetico. Resta ferma la peculiarità della sede drammaturgica, l'esodo, che sembra richiedere molto in termini drammatici sul piano dell'incisività e puntare spesso alla spettacolarità.

E. Altri rumori

Accanto alle categorie acustiche che contano diversi esempi all'interno della produzione drammatica superstite, esistono riferimenti ad alcuni rumori che compaiono isolatamente e che pure possono rivestire specifiche funzionalità di ordine drammaturgico, in taluni casi analoghe alle sonorità già esaminate, in altri in parte diverse e circoscritte al particolare contesto drammatico.

In quest'ultima categoria rientra, ad esempio, il segnale di **tromba** che Atena ordina di dare all'araldo nelle *Eumenidi* eschilee, vv. 566-73. Occorre chiarire che in questo caso viene preso in considerazione il suono prodotto da uno strumento perché ha la funzione di segnale acustico e non musicale.

ΑΘ. κήρυσσε, κήρυξ, καὶ στρατὸν κατειργαθοῦ,
†εἴτ' οὖν† **διάτορος**⁴⁰⁵ **Τυρσηνικῆ**

⁴⁰⁴ Kraias 2010, 21-22.

⁴⁰⁵ I problemi metrici e testuali che interessano questo verso esulano dall'analisi acustica condotta in questa sede.

σάλπιγξ βροτείου πνεύματος πληρουμένη
ὑπέρτονον γήρυμα φαινέτω στρατῶι.
πληρουμένου γὰρ τοῦδε βουλευτηρίου
σιγᾶν ἀρήγει καὶ μαθεῖν θεσμοὺς ἐμοὺς
πόλιν τε πᾶσαν εἰς τὸν αἰανῆ χρόνον
καὶ τούσδ', ὅπως ἂν εὖ καταγνωσθῆι δίκη.

“**Atena:** Da’ l’ordine, araldo, e contieni la folla!

E la **penetrante tromba tirrenica,**

empita d’alito umano,

diffonda tra il popolo il suo acuto squillo.

Poiché questa corte si è completata,

conviene che tutta la città e costoro tacciano

ed apprendano le mie norme, eterne nel tempo,

perché sia pronunciata un’equa sentenza”.

[trad. M. P. Pattoni]

Questi versi si collocano in corrispondenza del secondo cambio di scena che caratterizza il dramma. Atena ha fatto il proprio ingresso al v. 397 sfruttando il modulo tragico che è stato a più riprese citato *supra*, per cui un personaggio entra richiamato da rumori o grida (qui gli acuti gemiti delle Erinni: πρόσωθεν ἐξήκουσα κληδόνος βοῆν/ ἀπὸ Σκαμάνδρου γῆν καταφθατουμένη). La dea ha poi ascoltato le ragioni delle Erinni e di Oreste e ha deciso di istituire un tribunale per dirimere la questione. Segue uno stasimo (vv. 490-565), in conclusione del quale si verifica il cambiamento di ambientazione, il secondo, eccezionalmente, in questo dramma: ai vv. 64-223 la vicenda si svolge all’interno del tempio di Apollo a Delfi; dal v. 235 al 565 all’interno del tempio di Atena ad Atene; qui la scena si sposta sulla collina dell’Areopago ove si svolge il processo⁴⁰⁶. Quest’ultima

⁴⁰⁶ Vd. in particolare Di Benedetto 1987 per le audaci sperimentazioni messe in campo da Eschilo in questo dramma e per le ambientazioni d’interno che si ritengono prive di un tradizionale fondale di scena e Rehm 2002, 87-99 per la gestione degli spazi.

sequenza si configura, di fatto, come la sola ambientata all'esterno⁴⁰⁷: uno spazio, però, "ben circoscritto e delimitato, in quanto specificamente riservato all'esercizio dell'attività del tribunale", precisa Di Benedetto⁴⁰⁸. Da un punto di vista fisico si poteva dare l'idea di questo cambiamento rimuovendo la statua in legno della dea che caratterizzava l'interno del tempio (vv. 234-35); viceversa i seggi che dovevano essere impiegati per le Erinni all'inizio del dramma con ogni probabilità erano stabilmente conservati come arredo di scena anche nei versi ambientati nel tempio di Atena e poi funzionalizzati come sedili per i giudici (e forse anche per Atena), che il v. 708 ci mostra seduti.

Una efficace cesura e uno strumento di peculiare intensità comunicativa all'interno di questo cambiamento di scena è rappresentato proprio dal segnale della tromba tirrenica⁴⁰⁹: esso era probabilmente in grado di tracciare una linea di demarcazione netta con la scena precedente concorrendo, assieme allo stasimo che si pone sullo stesso piano drammatico, ad 'aprire il sipario' su una nuova e decisiva fase del dramma.

Alcuni studi hanno messo in rilievo una peculiare valenza fonosimbolica di questi versi. Già Porzig 1926, 85-94 aveva sostenuto che in essi venisse riprodotto il suono della tromba grazie alla predominanza della [r]. Le osservazioni di Porzig sono state poco valorizzate negli studi successivi e anzi, in taluni casi contestate nella stessa impostazione di fondo⁴¹⁰. In tempi più recenti Egan 1979, in base al medesimo meccanismo di matrice fonosimbolica, ha ipotizzato che il suono della tromba venisse qui imitato e suggerito attraverso un complesso sistema di ridondanti iterazioni verbali e, soprattutto, mediante la preminenza di quello che la studiosa chiama "the oo-sounds" nel v. 570. Certamente la rilevanza della dimensione aurale e sonora nella *lexis* eschilea trova oggi adeguata valorizzazione in specifici studi⁴¹¹, tuttavia in questo caso non mi spingerei a postulare che le parole sostituiscano *tout court* l'effettivo segnale acustico, perché non sembra ci sia alcun cogente appiglio o esigenza di immaginare che il suono non fosse davvero prodotto⁴¹².

⁴⁰⁷ Di Benedetto 1987 pensa ancora ad un interno, ma in Di Benedetto - Medda - Battezzato - Pattoni 1995, 160 dichiara *apertis verbis* di aver cambiato opinione e di ritenere che l'azione si svolga all'aperto.

⁴⁰⁸ Ancora Di Benedetto in Di Benedetto - Medda - Battezzato - Pattoni 1995, 160.

⁴⁰⁹ Per cui vd. Poll. 4,85.

⁴¹⁰ E.g. da Stanford 1942, 83.

⁴¹¹ Si vd. il progetto di Andrea Ercolani (in corso d'opera) sulle figure di suono citato *supra*.

⁴¹² A dire il vero non è chiaro se la Egan approdi o meno a questa conclusione radicale.

L'associazione tra Atena e la tromba era ben chiara nell'immaginario collettivo degli antichi Greci: Thomson 1966², *ad loc.* osserva che la tromba trionfale viene detta tirrenica perché era tra i manufatti bronzei più noti della produzione tirrenica e argiva, ed era un attributo di Atena che ad Argo era venerata, appunto, come Atena *salpinx*, e ritenuta inventrice di un tipo di tromba⁴¹³, nonché destinataria di offerte votive da parte dei trombettieri, che le dedicavano sovente il proprio strumento⁴¹⁴; all'*incipit* dell'*Aiace*, inoltre, la voce di Atena viene paragonata da Odisseo proprio al suono squillante della tromba tirrenica⁴¹⁵. I motivi di questo legame vanno ricercati nella vocazione bellica della divinità, che ben si accorda con la funzione precipua della tromba, quella di richiamare a battaglia, ben nota e attestata anche in teatro⁴¹⁶. Appare chiaro, in definitiva, che il connubio tra Atena e questo strumento fosse più stringente di quanto si possa pensare, e familiare dunque, al pubblico ateniese, nel quale doveva innescare risonanze più profonde di quelle che si afferrano di primo acchito, rendendo questi versi di transizione tra due scene e ambientazioni diverse significativi e carichi di suggestioni⁴¹⁷.

⁴¹³ Cfr. *schol. ad Il. 18,219*: σαλπίγγων δὲ εἶδη ἕξ· πρώτη ἡ Ἑλληνική, μακρὰ τὸ σχῆμα, ἦν Τυρρηνῶ εὔρεν ἡ Ἀθηνᾶ· διὸ καὶ Σάλπιγξ παρὰ Ἀργείοις τιμᾶται. Per il culto di Atena *Salpinx* ad Argo cfr. Paus. 2, 21, 3. Per l'epiteto cfr. Lycoph. 915; 986; Tz. *ad Lycoph.* 915.

⁴¹⁴ Cfr. *A.P.* 6,151; 159; 194; 195.

⁴¹⁵ Vv. 14-17: ὃ φθέγμ' Ἀθήνας, . . . φώνημ' ἀκούω καὶ ξυναρπάζω φρενὶ/χαλκοστόμου κώδωνος ὡς Τυρσηνικῆς.

⁴¹⁶ Cfr. *e.g.* in ambito tragico Aesch. *Pers.* 395; Eur. *Her.* 830; *Phoen.* 1377; cfr. anche lo squillo di tromba che avrebbe dovuto segnalare alle Troiane, nell'omonimo dramma di Euripide, il momento per recarsi alle navi Achee e salpare da Troia, vv. 1266-68, ma vd. *supra* per l'assenza di riferimenti effettivi a questo suono nel finale del dramma.

⁴¹⁷ Molteplici erano gli ambiti (militare, agonistico-religioso, politico) e le funzioni del suono della tromba, come documenta ancora Poll. 85-94. Due celebri esempi di testi poetici di V secolo in cui compare un segnale di tromba sono: in ambito agonistico-religioso Aristoph. *Ac.* 1001 in cui la tromba è il segnale nella gara di bevute nella "Festa dei boccali" (per cui Olson 2002, 319 sottolinea il valore di ὑπὸ τῆς σάλπιγγος come "in risposta alla tromba" e non "al suono della tromba"); interessante l'impiego in Bacchyl. *dith.* 18 M. vv. 1-4: ad Atene si ode la πολεμῆϊα ἄοιδά di una tromba e gli Ateniesi credono sia un segnale di battaglia. In realtà la *salpinx* annuncia l'arrivo di Teseo reduce dall'ultima impresa.

Tra i rumori che registrano una unica occorrenza trova posto una sonorità cui fa riferimento ancora **Prometeo** nell'omonimo enigmatico dramma, in relazione all'ingresso del coro, costituito dalle Oceanine, vv. 114-27:

ἄ ἄ ἔα ἔα·

τίς ἀχώ, τίς ὁδμὰ προσέπτα μ' ἀφεγγής;

θεόσυτος ἢ βρότειος ἢ κεκραμένη

τερμόνιον ἴκετ' ἐπὶ πάγον;

πόνων ἐμῶν θεωρός, ἢ τί δὴ θέλων;

ὄρᾳτε δεσμώτην με δύσποτμον θεόν,

τὸν Διὸς ἐχθρόν, τὸν πᾶσι θεοῖς

δι' ἀπεχθείας ἐλθόνθ', ὅποσοι

τὴν Διὸς αὐλήν εἰσοιχνεῦσιν,

διὰ τὴν λίαν φιλότητα βροτῶν.

φεῦ φεῦ τί ποτ' αὖ κινάθισμα⁴¹⁸ κλύω

πέλας οἰωνῶν; αἰθήρ δ' ἐλαφραῖς

πτερύγων ῥιπαῖς ὑποσυρίζει·

πᾶν μοι φοβερὸν τὸ προσέρπον.

“Ah, ah! Povero me!

Cos'è questo suono? Cos'è questo profumo? Non vedo niente.

Viene da un dio o da un uomo? O è ancora un'altra cosa?

Qualcuno è venuto fin qui, a questa roccia,

per vedere come sono ridotto? Che cosa vorrà?

Sì, guardatemi, guardate questo dio disgraziato in catene,

il nemico di Zeus! Mi sono fatto odiare

da tutti gli dei

che frequentano la sua corte!

Ho amato troppo gli uomini!

Povero me! **Lo sento di nuovo**

⁴¹⁸ *Harax* dall'etimo trasparente che Esichio κ2714 glossa: κίνημα πλήθους, παραγωγός· ἐξ οὗ πλήθος παραγινόμενον ὑπακούεται

**ed è vicino: sembra il volo di uccelli. Nell'aria
si sente un battito di ali leggere.**

Qualsiasi cosa sia, ho paura!”

[trad. D. Susanetti]

Il *pattern* drammaturgico che viene qui messo in campo è ormai immediatamente riconoscibile come modulo per annunciare l'ingresso di un personaggio (in questo caso del coro); un analogo meccanismo è stato messo in rilievo per il rumore dei passi e per le sonorità connesse alla porta esaminati *supra*. In questa specifica occorrenza, tuttavia, una eccezionale evidenza viene data al motivo della percezione acustica, che occupa un considerevole numero di versi, come viene da sempre notato dagli studiosi⁴¹⁹. Si è già evidenziata una precipua funzione nelle precedenti occorrenze di questo modulo: alimentare la *suspense* e l'incertezza del pubblico in merito all'identità del personaggio che è in procinto di entrare. L'articolazione particolare dei versi in questione non solo conferma questa funzione, ma ne sviluppa ancor di più le potenzialità, in corrispondenza, pare certo, di un ingresso spettacolare e unico del coro. I problemi legati alle modalità con cui le Oceanine entravano in scena sono tra i più noti punti critici nella ricostruzione della messa in scena del dramma, una diatriba nella quale non appare opportuno inserirsi perché, francamente, poco attinente alla disamina che qui conduco. Occorre tuttavia rilevare, nel complesso, che si trattava, con ogni probabilità, di un ingresso particolarmente originale, che avrebbe esercitato un forte impatto sul pubblico. Il maestro del *Prometeo*, qualunque sia la sua identità, ha composto un annuncio che, discostandosi dalla formulazione più tradizionale e rigida, ben si confà alla unicità di questo ingresso, che ne appare valorizzata⁴²⁰.

Taplin 1977, 250 rileva l'eccezionale *pathos* di questo annuncio⁴²¹, che ritiene legittimato o legittimabile in virtù della posizione singolarmente isolata ed elevata del protagonista, il quale appare altresì dotato di una capacità percettiva sovranaturale, che ben si adatta alle

⁴¹⁹ Già Wecklein 1878 *ad v.* 115 notava il ritmo bacchico (bacchischen) delle ali e l'effetto di stupore e sorpresa in *Prometeo*.

⁴²⁰ Anche Susanetti 2010a, 166 giunge a conclusioni molto simili.

⁴²¹ La singolarità nell'ambito della produzione drammatica superstite spinge al confronto con l'articolatissimo e preparatissimo ingresso di Iris negli *Uccelli* Aristofanei, 1170-99, in particolare i vv. 1182-83 e 1197-98, per cui Rau 1967, 165 e, sulla sua scorta, Zanetto 1987, parlano di reminiscenza di Eschilo, a torto secondo Taplin 1977, 250.

caratteristiche sovrumane del personaggio⁴²². Si sottolinea inoltre una varietà di metri lirici e recitativi, inusuale in questa sede (*i.e.* negli annunci di ingresso), tanto più se si pensa ad un annuncio affidato ad attore e non a coro, espressione dello stato di estrema agitazione di Prometeo⁴²³.

Alcuni studi si sono soffermati su questi versi ipotizzando che l'annuncio fosse costruito in modo tale da giocare con la creazione di un orizzonte d'attesa nel pubblico, frustrato nei versi immediatamente successivi dall'ingresso delle Oceanine (un meccanismo cui si è già accennato *supra* in relazione ai passi e alla porta). Il più recente contributo in tal senso è a firma di Tracy (1971), il quale crede che qui Prometeo, e il pubblico tramite le sue parole, tema che si stia avvicinando la celebre aquila di Zeus. In realtà, come ben evidenzia il successivo Donovan 1973, che lo confuta a stretto giro, l'aquila non viene mai esplicitamente nominata nel testo⁴²⁴, né il linguaggio appare così diretto da giustificare questa fin troppo sottile allusione. Anche Taplin si mostra poco convinto e osserva che le domande di vv. 115-18 risultano poco appropriate ad un'aquila e che nulla nella dizione possa rimandare in maniera convincente⁴²⁵. Altri studiosi ritengono che la traduzione scenica fosse diversa, giocata su due diverse prospettive, quella del pubblico e quella di Prometeo: Davidson 1994 e Rehm 2002, 156 ritengono probabile che, qualunque fosse la modalità di ingresso del coro, esso risultava visibile dapprima agli spettatori e poi a Prometeo. Secondo questa ricostruzione, dunque, la *pointe* di questi versi non si trovava in un'aspettativa del pubblico frustrata, bensì nella diversa visuale di spettatori e attore.

Interessante, invece, l'osservazione di Long⁴²⁶ fatta propria da Donovan⁴²⁷: “To a helpless person every sound, even odor, no matter how harmless seeming, is terrifying”; una

⁴²² “The length is explicable since Prometheus is in an isolated and elevated spot, and since he has, presumably, supernatural powers of perception (including smell)”.

⁴²³ Vd. Griffith 1985 23 e 106.

⁴²⁴ A dispetto di una presunta versione tradizionale che a giudizio di Tracy era rappresentata dalla *Teogonia* esiodea (521-29) in cui l'aquila sopravveniva subito dopo l'incatenamento,

⁴²⁵ Tracy 1971, 61 crede di individuare una accezione negativa di ὀδμή, inteso come “cattivo odore”, intenso e pungente e poco appropriato alle delicate Oceanine, sulla base di *Eum.* 253 e di alcuni *loci* omerici; essi sono però bilanciati da altrettanti esempi riportati da Donovan 1973, 125-26 e in particolare il celeberrimo parallelo a più riprese evocato dai commentatori con Eur. *Hipp.* 1391, su cui vd. Barrett 1964, 437.

⁴²⁶ Long 1958, 239.

notazione improntata ad un buon senso e ad un realismo di fondo, che risulterà valida anche in uno degli ultimi rumori cui mi riferirò *infra* (Eur. *Phoen.* 269). Esattamente questo è lo stato d'animo che contraddistingue il titano in questo momento: questo versi ne costituiscono una rappresentazione estremamente efficace.

Taplin 1977, 128-29 mette in luce che nei vv. 132-35 il coro fornisce una motivazione del proprio ingresso: il martellante incatenamento di Prometeo le ha attratte. Questo elemento ricorda un modulo tragico più ricorrente (vd. anche *supra*) nella produzione euripidea, in appare un segno del progressivo *iter* verso il realismo che alcuni elementi della forma tragica compiono⁴²⁸: un indizio, questo, che induce Taplin non a suffragare l'inautenticità eschilea, bensì a pensare ad una datazione non alta per questo dramma⁴²⁹. Mi preme sottolineare, tuttavia, che accanto al modulo di 'ingresso giustificato' anche l'annuncio attraverso il distinto richiamo ad un rumore, alla stregua di quanto è stato sin qui detto a proposito di altre categorie acustiche, può essere un elemento da collocare nel medesimo quadro esegetico, come si avrà modo di precisare ulteriormente *infra*.

F. Rumori indefiniti

A conclusione della panoramica sui rumori che contano riferimenti verbali nei drammi superstiti, è necessario elencare anche due *loci* in cui la categoria acustica non è definita, ma che pure rivestono un ruolo nella costruzione drammatica.

Il primo passo si trova in un autore che, come si è già avuto modo di osservare, non sfrutta in maniera quantitativamente rilevante il meccanismo del rumore: Sofocle.

Nell'*Aiace* vv. 870-71⁴³⁰, in prossimità dell'epiparodo, il primo semicoro, che rientra in scena dopo un'affannosa quanto vana ricerca del protagonista, così si esprime:

ἰδοὺ ἰδοὺ·

⁴²⁷ Donovan 1973, 127.

⁴²⁸ Vd. e.g. Eur. *Med.* 131 ss.; *Tro.* 153 ss.; *Hel.* 179 ss.: in tutti questi casi si parla di suoni verbali, per questo non presi in considerazione in questa sede. Cfr. invece Eur. *Suppl.* 87 ss. i cui Teseo è richiamato dal *kopetós*, esaminato *supra*.

⁴²⁹ Vd. Taplin 1977, 252.

⁴³⁰ Seguo il testo stabilito da Lloyd-Jones e Wilson.

δοῦπον αὖ κλύω τινά;

“Ma ecco, ecco:

sento un rumore”

e l'altro semicoro, entrando, ribatte, v. 872:

Ημ. ἡμῶν γε ναὸς κοινόπλουν ὀμιλίαν.

“Siamo noi, i tuoi compagni d'imbarco”

[trad. A. Tonelli]

Siamo in prossimità del secondo ingresso del coro, che entra schierato in due semicori da εἴσοδοι distinte, dopo aver battuto l'uno la costa occidentale, l'altro il sentiero orientale (vv. 874 e 877-78). La situazione di vigile sorveglianza ricorda, come osserva Finglass 2011, 390, quella di Eur. *Or.* 1258-60 ove pure il coro era diviso in due parti (vd. *supra*), ma un parallelo più stringente all'interno della produzione sofoclea va ricercato nel dramma satiresco: gli *Ichneutae* contengono, difatti una analoga scena di ricerca (fr. 314, 91-123 R.), che presenta un *incipit* del tutto simile (fr. 314, 107 R.).

La struttura tragica dell'epiparodo è spesso coniugata ad un ingresso in semicori e σποράδην, con un impianto di forte matrice realistica⁴³¹. Ad instaurare un'atmosfera patentemente realistica concorre il dettato colloquiale, che, secondo Finglass 2011, 390 ha comunque il pregio di portare un breve “welcome relief after the terrible grandeur of Ajax's death speech and before the emotionally draining laments over his body”. La pregnanza della particella ἰδοῦ in risposta a segnali acustici è facilmente desumibile dal confronto con *O.C.* 1477-78 (per cui vd. *supra*), nonché con *El.* 1410. Al v. 871 la percezione è sempre espressa mediante il verbo uditivo κλύω. Leggo con Lloyd-Jones e Wilson il trádito αὖ, che produce una affermazione in luogo della domanda, proposta per primo da Wolff, che legge con Firnhaber oὔ: “non sento, forse, un rumore?”⁴³². Al v. 872 il secondo semicoro si riaggancia puntualmente alla affermazione precedente, con una

⁴³¹ Per le potenzialità realistiche di questo ingresso si vedano i *Sette a Tebe* eschilei, per cui vd. il saggio di commento nella Parte Seconda.

⁴³² Vd. Finglass 2011, 392 che sostiene, viceversa, l'emendamento.

stringenza anche grammaticale (ὁμιλίαν è infatti retto da κλύω del v. 871) e illumina la funzione drammaturgica del riferimento al generico δοῦπος: si tratta, in definitiva, di uno stratagemma di matrice realistica per introdurre in modo quanto più naturale possibile il secondo coro. Drammaturgicamente la funzione di questo riferimento è riconducibile a quella di un annuncio, ma ben integrato nella atmosfera di circospezione che domina questa porzione del dramma nella quale non può essere sfruttata la struttura dell'annuncio più tradizionale e più diffusa negli altri drammi. L'impiego di questo peculiare modulo nell'*Aiace* appare estremamente significativo, vista la datazione che, seppur non certa, non viene usualmente collocata nell'ultima parte del V secolo⁴³³. Evidentemente, sebbene si possa stabilire una certa diffusione di alcuni meccanismi drammaturgici in modo più massiccio a partire dalla produzione euripidea, non si deve al contempo rischiare di demarcare in modo eccessivamente netto i confini di quel ripiegamento verso il realismo e la quotidianità che avrà, sì, con Euripide un'impennata, ma che poteva certo conoscere sperimentazioni anche in momenti precedenti.

Ultimo caso in esame è quello delle *Fenicie* euripidee, ove pure si è già osservato il ricorso al *pattern* acustico relativo alla porta (vd. *supra*).

Al v. 261 Polinice fa il proprio ingresso: si tratta di un'entrata che segue, di fatto, la parodo (vv. 202-260), una sezione che sembra sensibilmente ritardata per effetto del prologo ipertrofico che occupa i primi duecento versi. L'apparizione di Polinice in scena non viene, apparentemente, annunciata, sebbene alcuni abbiano intravisto negli ultimi versi del coro un'allusione all'ingresso dell'esule⁴³⁴. L'atteggiamento con cui giunge Polinice è circospetto e guardingo: teme un agguato poiché è riuscito a varcare senza problemi le porte e si vede costretto a tenere la spada sguainata e a volgere lo sguardo ovunque⁴³⁵. Le indicazioni cinesiche contenute in questi versi sono del tutto perspicue e suggeriscono un clima di forte tensione e sospetto. Si accorda a questo clima il v. 269:

ὦή, τίς οὔτος; ἢ κτύπον φοβούμεθα;

⁴³³ Vd. Finglass 2011, XXVIII.

⁴³⁴ In particolare Saïd 1985a, 518-19 e, in parte, Craik 1988, 186.

⁴³⁵ Vd. *scholia* ai vv. 267, 274-75 che sottolineano la codardia di Polinice: θρασύδειλον γὰρ τὸν Πολυνείκην παρίστησι; ἀσθενοῦς δὲ ψυχῆς τεκμήριον· τί γὰρ ἔμελλον αὐτῷ γυναῖκες συμβαλέσθαι πρὸς κίνδυνον;

“Ehi, chi c’è? Oppure ho solo paura di **un rumore?**”

[trad. E. Medda]

L’impiego della particella allocutoria iniziale è stato già osservato a più riprese in corrispondenza dei *loci* in cui un personaggio richiamava dall’esterno della σκηνή un “custode” (vd. *supra*); essa ricorre per elementi invisibili a chi parla, come in questo caso⁴³⁶. In merito alla riproduzione effettiva di questo rumore, nessuna prova certa può essere rintracciata; tuttavia l’espressione in sé, e in particolare il primo emistichio, così patentemente realistico, sembra implicare una certa gestualità (probabilmente l’attore si girava di scatto in una certa direzione) e la produzione di un generico rumore nello spazio extrascenico⁴³⁷.

Una reazione del tutto analoga compare nel *Reso* pseudoeuripideo, 565-66, ove, in una situazione di simile sospetto e circospezione, Odisseo chiede a Diomede:

Διόμηδες, οὐκ ἤκουσας—ἢ κενὸς ψόφος
στάζει δι’ ὄτων; —τευχέων τινὰ κτύπον;

“Diomede, **non hai sentito un rumore di armi?**

Oppure ho un **vano rumore** nelle orecchie?”

Per la domanda οὐκ ἤκουσας cfr. Aesch. *Sept.* 100 (su cui vd. saggio in Parte Seconda) ed Eur. *Or.* 273.

Nella scena analizzata, dunque, il riferimento al rumore, generico e indefinito come i timori del protagonista, concorre a definire e comunicare un’atmosfera tesa e guardinga, anche sfruttando il canale acustico. In questo caso i connotati del personaggio, il pavor e sospetto di essere tratto in agguato, potrebbero giustificare anche la mancanza di una reale

⁴³⁶ Vd. Kyriakou 2014, 415, a proposito dell’*Ifigenia in Tauride*.

⁴³⁷ Anche Mastronarde 1994, 227 parla di “a real or imagined sound” e sottolinea che alcuni critici hanno sostenuto che la scena avesse un effetto intenzionalmente comico. In entrambi i casi la reale (e semplice, occorre specificarlo) produzione di un rumore, concorrerebbe ad intensificare l’atmosfera della scena e a caratterizzare il personaggio.

riproduzione di un frastuono nello spazio retroscenico, che, viceversa, qualora avvenisse, creerebbe un effetto di maggiore coinvolgimento anche emotivo del pubblico.

G. Armi e cavalli: il caso dei *Sette a Tebe*

I *Sette a Tebe* eschilei costituiscono un *unicum* per la preminenza del *Leitmotiv* acustico che intride il tessuto narrativo, in particolare della *πάροδος*, ma più in generale esteso a vari livelli in tutto il dramma. La densità di riferimenti si è resa meritevole di una specifica indagine, condotta puntualmente sul testo nella Parte Seconda.

In virtù della massiccia presenza di allusioni alla dimensione acustica, esso è uno dei pochi testi sulla quale si è appuntata l'attenzione degli studiosi anche in vista della valorizzazione di questo motivo e della indagine sul suo peso drammaturgico e semantico. La categoria acustica più massicciamente rappresentata è costituita dai suoni non verbali, segnatamente i rumori della battaglia, o meglio, dell'appressarsi e dello schierarsi dell'esercito nemico, di armi e di cavalli, che provengono dallo spazio extrascenico e che il coro, costituito dalle giovani tebane, avverte dall'interno delle mura, ovvero dallo spazio scenico. La struttura drammatica, dunque, e la configurazione degli spazi, implicano di per sé una attenzione a quanto avviene al di fuori o al di là della scena, ove, di fatto, si colloca il motore dell'azione drammatica: la scena viene a costituirsi come sede in cui è data rappresentazione alle conseguenze emotive scaturite da quanto si verifica all'esterno.

Tra la congerie di studi dedicati al dramma, e i diversi legati a questa dimensione, si segnalano in particolare due contributi che mettono lucidamente a fuoco alcune linee interpretative imprescindibili a livello lessicale e drammaturgico.

Sugli aspetti lessicali si concentra Ieranò 1999, che sottolinea la stretta connessione tra la dizione e la struttura semantica della tragedia. Lo studioso individua delle patenti forzature rispetto alla *lexis* epica canonizzata e al linguaggio poetico tradizionale “per trarne risultati inusitati e sorprendenti”: “è tutto giocato sul filo del paradosso”⁴³⁸. Il linguaggio concorre a dare rappresentazione alla dominante confusione generale. Si osserva una tendenza a sovvertire l'ordine naturale e a rovesciare le categorie: così, vengono trasferiti agli esseri umani suoni tipici del mondo animale e l'armata argiva viene rappresentata con connotati mostruosi⁴³⁹; analogamente “lance e carri pongono in atto un vero e proprio concerto” (vd.

⁴³⁸ Ieranò 1999, 351.

⁴³⁹ Ieranò 1999, 336 ss.

vv. 838-39)⁴⁴⁰. La confusione dei suoni vuole, in definitiva, riflettere il disordine generale che è fulcro del dramma. Il lessico rivela una sottile ricerca di risonanze profonde e perturbanti che possono coadiuvare nella messa in scena dello sconvolgimento della battaglia. L'impiego di questo motivo acustico si rivela, dunque, strumentalmente legato ad un piano semantico più generale.

Più incentrato sulla dimensione drammaturgica dello spettacolo il contributo di Edmunds 2002, che sottolinea la centralità del suono nella definizione degli spazi. Edmunds compara la funzione dei suoni/rumori sulla scena a quella delle parole: lo studioso aggiunge e giustappone la nozione di “theatrical sound/noise” a quella marzulliana di “parola scenica”⁴⁴¹. Accanto allo spazio fisico del teatro, esiste uno spazio definito da parole e suoni, sia visibile agli occhi del pubblico (*on stage*), sia invisibile (*off stage*), ma, aggiungerei, percepibile. Interessante e acuta appare la distinzione tra suoni avvertiti dal coro e suoni prodotti dal coro: anche l'estrema vivacità del coro produce animazione acustica, che genera effetti di natura emotiva sugli spettatori (sebbene si tratti *in primis* di gemiti e lamenti che non costituiscono oggetto di specifica indagine in questa sede)⁴⁴². Uno specifico appunto di Edmunds riguarda, poi, la reale percezione dei rumori menzionati, sui cui si tornerà poco più avanti.

È palese, in sostanza, che Eschilo abbia deciso di utilizzare questo *Leitmotiv* acustico in modo massiccio e che dunque esso abbia una funzione e un peso specifici in termini drammaturgici ma anche semantici: non si tratta di un mero dispositivo drammatico ma anche di un motivo ricorrente e martellante nel testo, su cui va appuntata un'attenzione diversa rispetto agli isolati riferimenti a rumori rintracciabili negli altri drammi superstiti. Diverse questioni ruotano attorno alla dimensione acustica del dramma, che pare opportuno affrontare qui sinteticamente.

In primo luogo una questione *drammaturgica*. Quale funzione ha il ricorso a questo motivo sonoro? Come si è detto, il dramma è incentrato su avvenimenti che sono al di fuori della portata visiva del pubblico: gli eventi si collocano nello spazio extrascenico. Sostanzialmente sulla scena, ovvero sull'acropoli di Tebe, non accadeva nulla: la scena doveva essere, in sostanza, il riflesso di quanto si svolgeva nello spazio extrascenico. Il dispositivo cui il teatro antico ricorre più comunemente per informare il pubblico su quanto

⁴⁴⁰ Ieranò 1999, 351.

⁴⁴¹ Edmunds 2002, 105.

⁴⁴² Edmunds 2002, 106-107.

non può vedere è, com'è noto, il messaggero, che viene sfruttato anche qui. Tuttavia doveva essere messo in campo un meccanismo drammaturgico che animasse, desse vita ad una scena sostanzialmente piatta, una scena che rischiava di rimanere confinata alla dimensione *diegetica*, del racconto, e che poteva non essere più *mimetica*. Ecco dunque che il coro anima la scena, e cattura il pubblico emotivamente, attraverso il riferimento a suoni sinistri e perturbanti, spaventosi, che sono fondamentali nell'economia del dramma: le ragazze non si limitano a raccontare ciò che avviene fuori, ma portano in scena il panico che è una conseguenza emotiva di ciò che sta accadendo ed esso è giustificato e reso più vivido dai rumori.

Una seconda questione è di natura *tecnica*. Questi rumori erano effettivamente riprodotti nel momento in cui il coro diceva di sentirli e quindi venivano percepiti anche dal pubblico, oppure non si avvertiva nulla e tutto era affidato al potere performativo della parola? Si tratta di una questione che si è imposta anche per tutti quei rumori riprodotti *off stage*, come tuoni e terremoti; una domanda alla quale è difficile dare una risposta definitiva che non sia di natura prettamente speculativa, ma sulla quale è possibile fare alcune osservazioni.

Gli studiosi si dividono sulla questione, senza fornire, però, specifici appigli o evidenze. Edmunds, come si è accennato, ha fornito una argomentazione a favore della percezione di uno dei tanti suoni menzionati. Si tratta del v. 245: καὶ μὴν ἀκούω γ' ἱππικῶν φρυαγμάτων. Edmunds osserva che il valore della *iunctura* καὶ μὴν in Denniston (1954², 356) è quello di richiamare attenzione su qualcosa appena visto o sentito; questo rumore è, inoltre, tra quelli citati da Platone nel passo delle *Repubblica* più volte ricordato (3, 396b: ἵππους χρεμετίζοντας καὶ ταύρους μυκωμένους καὶ ποταμούς ψοφοῦντας καὶ θάλατταν κτυποῦσαν καὶ βροντὰς καὶ πάντα αὖ τὰ τοιαῦτα ἢ μιμήσονται;). Tutto ciò porta Edmunds (2002, 108) a concludere che questo rumore fosse realmente percepito. Dal punto di vista prettamente metodologico, tuttavia, non mi pare proponibile pensare che di tutto il frastuono evocato dal coro, *solo* questo *unico* rumore potesse essere riprodotto. Invece, trovate argomentazioni più convincenti per questo verso, è opportuno e più realistico ipotizzare che anche gli altri suoni fossero riprodotti.

Un'altra osservazione urge fare in merito al comportamento di Eteocle: egli rimprovera il coro non perché lo accusa di essere bugiardo; non dice mai che non si avverte nessun tipo di suono, bensì accusa le ragazze di diffondere il panico concentrandosi su quanto avvertono. Il verso più significativo in tale ottica è il v.246: Εἴ. μή νυν ἀκούουσ' ἐμφανῶς ἄκου' ἄγαν. “ascoltando dunque (se senti, quando senti...) non ascoltare troppo

palesamente (ἐμφανῶς)”, ovvero in maniera visibile, non dare troppo nell’occhio. Di solito Eteocle non fa riferimento all’ascolto, ma quando le ragazze dicono di essere venute in preda al panico per ciò che sentono dà delle risposte generiche. Al verso precedente (245) le ragazze hanno appena detto “ecco sento nitriti di cavalli” e questa risposta, non nega affatto la presenza di questo rumore, *ma la visibilità che le vergini danno al rumore*.

Una osservazione sulle questioni meramente pratiche della riproduzione. Quando si parla di teatro convenzionale o di parola, si dà come spiegazione il fatto che il teatro antico non avesse mezzi e tecnologie e che fosse in sostanza povero, non disponendo di strumenti atti a rendere quanto più realistiche le azioni recitate in scena. Per ciò che riguarda la riproduzione di questi suoni si deve notare che nella maggior parte dei casi si tratta di frastuono indistinto, fracasso, oppure sbattere di scudi, carri, nitrire di cavalli: tutti effetti acustici assolutamente semplici da realizzare, seppure in un teatro povero, perché prodotti da oggetti che nell’Atene di V secolo erano estremamente comuni. Ora, è inverisimile immaginare ad elementi di mimesi realistica come un ingresso *σποράδην* che poi, al momento di evocare dei suoni banali per il tempo, non venissero in qualche modo prodotti. In un contesto del genere sembrerebbe davvero poco efficace e drammaturgicamente ‘bipolare’, se mi si consente.

Un’ultima osservazione di natura lessicale: dall’analisi puntuale del testo è emersa una distinzione tra notazioni più asciutte (come quella del già citato v. 245) e descrizioni più complesse, improntate ad un lessico immaginifico messo in luce anche dal citato contributo di Ieranò. Si è osservato *ad locum*, inoltre, che i verbi di percezione più asciutti e didascalici compaiono solo in talune occasioni e in associazione a rumori descritti con una *lexis* immediata e meno artificiosa. Se questa linea esegetica coglie nel segno, nell’ambito della congerie di notazioni acustiche solo in taluni momenti potevano essere percepiti effettivamente i rumori di cui il coro parla, momenti densi e segnalati anche metricamente (cfr. vv. 100 e 103).

In conclusione, a fronte di una realistica presa di coscienza dell’impossibilità di presentare una prova definitiva in favore della riproduzione a della reale percezioni dei rumori in queste scene, le osservazioni fin qui addotte conducono in questa direzione.

Un’ultima questione: di *semantica scenica*. Come hanno evidenziato diversi studi (vd. *Saggio*) la dimensione acustica appare preminentemente, se non esclusivamente, associata al coro. Solo le ragazze *sentono*, le donne confinate nello spazio interno alla città. Gli uomini, andando direttamente alla sorgente del rumore *vedono*, e la vista prevale sul suono indistinto e confuso del coro: l’ascolto non dà certezza, è *caos* e frastuono, che genera

panico e terrore incontrollato. La vista del messaggero, invece, gli fa dire che riporterà fatti certi (v.40) perché la certezza è legata a quanto si è potuto vedere. L'immagine degli "occhi testimoni più fedeli delle orecchie" è un'immagine topica, tradizionale e proverbiale, che ricorre in tutta la letteratura e il pensiero greco, è un'immagine frutto di una cultura che produce come perfetto resultativo del verbo ὁράω, οἶδα. La dicotomia tra vista (del messaggero e di Eteocle) ed udito (del coro) rimanda in questo dramma ad una opposizione tradizionale tra maschile e femminile a cui il pubblico era assolutamente abituato e che viveva nella quotidianità. L'opposizione tra vista ed udito, legata alla dicotomia uomo-donna, ne esprime le due diverse prospettive sulla guerra: il rumore indistinto della guerra, la sola cosa che possono avere le donne; l'esperienza diretta, autoptica, della guerra, riservata agli uomini.

4.4. Analisi drammaturgica complessiva

A fronte della analisi delle diverse categorie acustiche rappresentate nei drammi superstiti che è stata sin qui condotta, è possibile ora sintetizzare alcune funzioni drammaturgiche ricorrenti.

Occorre innanzitutto ricordare che la scena antica doveva essere, in generale, molto più rumorosa e vivace di quanto il lettore contemporaneo possa afferrare e sia portato a ritenere, animata da molteplici *rumori di servizio*. Si tratta di rumori prodotti naturalmente dagli oggetti presenti sulla scena, che non rivestono in sé una specifica funzionalità nella struttura del dramma. Il tragediografo non aveva investito drammaturgicamente in questi rumori, che sono un implicito portato degli oggetti e dei *performers* che popolano la scena. In taluni casi abbiamo la possibilità di cogliere tramite il testo la presenza in scena di carri e cavalli: si pensi, ad esempio, all'entrata di Agamennone nell'omonimo dramma eschileo, al carro con cui Ciltemestra entra in scena nell'*Elettra* di Euripide (v. 1135); analogamente su un carro fanno il proprio ingresso in scena Clitemestra, Ifigenia, Oreste e uno stuolo di servi e attendenti nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide (ove la presenza di questo mezzo di trasporto è massiccia anche nel testo: vv. 422, 600, 610, 612, 616, 619, 623).

Anche altri complementi e oggetti di scena dovevano essere dotati di un particolare potenziale acustico. Alcuni riferimenti alla loro presenza in scena si desumono dai testi dei drammi; tuttavia su di essi non si evidenzia una particolare attenzione del tragediografo a sfruttare le risorse acustiche. Nell'*Eracle* di Euripide il coro aveva dei bastoni (vd. vv. 254-55: οὐ σκῆπτρα, χειρὸς δεξιᾶς ἐρείσματα, / ἀρεῖτε), che potevano essere sfruttati in più occasioni per battere a terra e sottolineare ritmicamente alcuni movimenti del coro, ma nulla trova certificazione verbale⁴⁴³. Nelle *Baccanti* c'è un martellante riferimento ai tirsi nel testo (vv. 24, 80, 112, 147, 176, 187-88 [si parla di battere al suolo], 251, 255-56, 495, 554, 703, 705, 724, 733, 762, 835, 943, 1054, 1100, 1141, 1158, 1386): potevano essere utilizzati alla stregua di strumenti a percussione, ma solo uno o due precisi appigli testuali fanno supporre un impiego in questo senso⁴⁴⁴. Questi oggetti ci aiutano a ricostruire una

⁴⁴³ Per il bastone ricurvo come attributo dell'attore vd. Plut. *lib. ed.* 2 riportata da Pickard-Cambridge 1996, 242.

⁴⁴⁴ Da notare anche la grande presenza dei timpani: vv. 59-61, 124-29, 156, 513-14.

scena vivace e rumorosa, distante dalla silenziosa e ieratica solennità che nella *communis opinio* viene associata *tout court* alla tragedia antica⁴⁴⁵.

Tra le categorie acustiche sono stati evidenziati diversi **pattern drammaturgici connessi ad un rumore**: si tratta di moduli tragici per i quali si osserva una certa frequenza e ricorrenza; dispositivi drammatici a cui il tragediografo fa ricorso con un preciso fine: essi, difatti, hanno un ruolo drammaturgicamente pregnante nella prassi teatrale.

In questa categoria rientrano i rumori connessi alla porta e il rumore di passi, che preludono all'ingresso in scena di un personaggio e si configurano come una vera e propria forma di annuncio, una sorta di evoluzione dell'annuncio stereotipato, che piega verso un maggior realismo in scena; non a caso questi moduli sono frequenti nella produzione euripidea e mostrano significativi punti di contatto con la drammaturgia Menandrea. Si tratta della risposta ad un'istanza di realismo anche da parte del pubblico, sembra chiaro, che conduce ad escogitare nuovi mezzi, meno stereotipati e rigidi rispetto all'annuncio canonico, che possano stimolare l'attenzione e creare maggiore attesa negli spettatori⁴⁴⁶. Nella maggior parte dei casi esaminati, difatti, si è notato che questo modulo era inserito all'interno di una precisa costruzione drammatica nella quale erano ricercati effetti di *aprosdóketon* o di accumulo di *pathos* e *suspense*.

Ha parimenti funzione di annuncio di ingresso l'evocazione del battito di ali alla fine del monologo di Prometeo nell'omonimo enigmatico dramma: in relazione all'eccezionale ingresso del coro, un annuncio così articolato e patetico avrà certamente contribuito ad alimentare l'attesa di un ingresso particolare.

Parimenti nell'*Aiace* vv. 870-71 l'annuncio del secondo semicoro avviene attraverso la menzione di un rumore indefinito, che ben si coniuga con una struttura particolare come l'epiparodo, peraltro spesso abbinata, come si è detto, ad un ingresso in semicori e *σποράδην*, con un effetto di marcato realismo.

⁴⁴⁵ Un'ulteriore conferma in questa direzione ci è data anche dall'impiego di un modulo di esortazione al silenzio che mostra una certa frequenza, come è stato di recente rilevato da Galvani 2015: a volte in tragedia un personaggio o il corifeo esortano il coro o un altro personaggio a fare silenzio. Si tratta per lo più di porre fine ad un chiasso verbale per concentrare l'attenzione, in realtà del pubblico, su un avvenimento cruciale ai fini del dramma.

⁴⁴⁶ Taplin 1977, 67 sembra suggerire una linea esegetica assimilabile a questa.

Altre tipologie di rumori sono quelle drammaturgicamente mirate a produrre un *effetto psicagogico sul pubblico*, una tipologia connessa al forte potere perturbante dell'udito così come ci è descritto da Plutarco. I sentimenti che intendono suscitare nello spettatore sono quelli aristotelici di ἔλεος e φόβος.

Il *kopetós*, che appare il rumore del corpo più rappresentato, è finalizzato ad innalzare il *pathos* e suscitare ἔλεος, per dirla con Aristotele.

Balza immediatamente agli occhi l'assenza di questa sonorità nella produzione sofoclea superstite, ma questo dato non appare del tutto inatteso e sorprendente. Nella drammaturgia di Sofocle, difatti, si fa fatica ad inserire scene di lamentazione collettiva, proprio perché la dimensione collettiva in sé non risulta particolarmente sfruttata. Non stupisce, parimenti, che il maggior numero di occorrenze sia stato rinvenuto nelle tragedie di Euripide, che sfrutta in maniera matura e articolata i meccanismi di mimesi del reale, tra i quali anche il gesto rituale può essere a buon diritto inserito.

Per quanto riguarda la pietà mista alla paura si può citare l'incatenamento di Prometeo nel prologo dell'omonimo dramma, che coniuga le esigenze dell'attore di raggiungere l'assetto che avrebbe dovuto mantenere per l'intero dramma, con la possibilità di sfruttare il canale acustico per produrre un clima di terrore e allo stesso tempo di συμπάθεια con il protagonista. Per la paura sono esemplari i *Sette a Tebe*, interamente costruito su un'impalcatura acustica, come si è visto. Gli effetti più marcati di φόβος, come è intuibile, vengono accuratamente preparati e costruiti drammaturgicamente in tutti i contesti in cui il rumore è associato a qualcosa che non può essere visto dagli spettatori. Mentre tutto quello che fa rumore ed è immediatamente visibile in scena può produrre *pietà* (si pensi al prologo del *Prometeo*), la sensazione di terrore può scaturire più forte dall'indefinito, che costituisce il tratto principale nelle scene in cui il rumore proviene da spazi contigui a quello scenico ma preclusi alla vista del pubblico, come quello retroscenico o, ancor di più, quello extrascenico (tuoni e terremoti, *Sette a Tebe*).

Nella tragedia attica producono terrore in particolare i *signa* associati ad uno sconvolgimento dell'ordine naturale, espressione di presagi funesti e di una minaccia che viene da una divinità. Quattro sono le tragedie interessate da tuoni e terremoti, come si è visto: *Troiane* e *Baccanti* di Euripide, *Edipo a Colono* di Sofocle e l'enigmatico *Prometeo*. Per questi rumori si pone anche la questione, che si è esaminata per i *Sette*, della effettiva riproduzione del suono *offstage*, che va di pari passo all'effettiva percezione da parte del pubblico. Come si è avuto modo di osservare, gli studiosi che sostengono la convenzionalità del teatro greco, non ritengono necessaria una messa in scena realistica;

viceversa altri, tra cui anche chi scrive, sono più favorevoli ad immaginare una rappresentazione realistica. Anche la ricorrenza delle scene con rumori *offstage* in prossimità del finale del dramma, come si è visto, propone una struttura frequente in cui la spettacolarità e l'elemento illusionistico dovevano pur avere un peso concreto sulla scena. A suffragare questa ipotesi concorre la datazione di queste tragedie, che (con la significativa eccezione del *Prometeo*, per cui pure questo quadro potrebbe incentivare una datazione recenziore) risalgono tutte alla seconda metà del V secolo, un periodo per il quale è stato a più livelli notato un progressivo innalzamento della componente illusionistica del dramma e una accresciuta ricerca di effetti peculiarmente scenografici, riflesso di un mutato gusto degli spettatori, sempre più sensibili a questi aspetti.

Funzioni del tutto specifiche e legate al contesto nel quale si colloca il rumore sono quelle della *salpinx* nelle *Eumenidi*, che segna una cesura drammaturgica e favorisce il cambiamento di scena e di ambientazione, e il v. 269 delle *Fenicie*, in cui un probabile rumore senza nessuna connotazione specifica, consentiva di appuntare l'attenzione sull'atteggiamento guardingo, e poco coraggioso dicono gli *scholia*, di Polinice, contribuendo a tratteggiare l'ἦθος di questo personaggio.

Il rumore era un elemento quotidiano, familiare e ricco di suggestione per gli antichi, che probabilmente erano ad esso più sensibili rispetto all'uomo moderno. Una dimensione che non era affatto esclusa dal teatro, ove anzi poteva essere sfruttata alla stregua di altri meccanismi drammatici per produrre precisi effetti nel pubblico.

PRODOTTI SULLA SCENA

PRODOTTI FUORI SCENA

	Suono corporeo	Corpo + elemento scenico	Corpo + oggetto	Suono non umano	Suono corporeo	Corpo + elemento scenico	Corpo + oggetto	Suono non umano
<i>Persiani</i>	- 1045-54: <i>kopetós</i>							
<i>Sette contro Tebe</i>	- 854-57: <i>kopetós</i>					- 250: colpo sulla porta	- 100: colpi su scudi - 123: rumore di briglie - 160: colpi su scudi - 299: colpi - 838: colpi di lance	- 83-85: zoccoli di cavalli - 103: rumori indefiniti - 151: frastuono di carri - 245: nitrito
<i>Supplici</i>	- 118-21; 128-21: <i>kopetós</i>							
<i>Agamennone</i>	-							
<i>Coefore</i>	- 23: <i>kopetós</i>	- 653-59: bussare alla porta						
<i>Eumenidi</i>			- 566-7: tromba					
<i>Aiace</i>								- 871: rumore indistinto
<i>Antigone</i>	-							
<i>Edipo Re</i>	-							
<i>Trachinie</i>								
<i>Elettra</i>	-							
<i>Filottete</i>							- 202-09: passo di Filottete	
<i>Edipo a Colono</i>								- 1456: tuono - 1460, 1464: tuono - 1500: rumore indistinto - 1514-5: tuoni
<i>Alcesti</i>	-							
<i>Medea</i>	-							
<i>Ippolito</i>	-							
<i>Supplici</i>	- 71-75: <i>kopetós</i> cfr. v. 87							
<i>Ecuba</i>	-							
<i>Elettra</i>	-							
<i>Troiane</i>	-1235-37: <i>kopetós</i>							- 1327: crollo di Troia
<i>Eracle</i>	-							
<i>Erac lidi</i>	-							
<i>Ione</i>		- 515-6: porta						
<i>Ifigenia in Tauride</i>		- 1304-8: bussare alla porta						
<i>Ifigenia in Aulide</i>	-							
<i>Andromaca</i>	-							
<i>Fenicie</i>	[1350-51: <i>kopetós</i>]							-269:rumore indistinto
<i>Oreste</i>	- 960-64: <i>kopetós</i>	- 1366-68: porta				- 1311-12: passi		
<i>Elena</i>		- 859-60: porta						
<i>Baccanti</i>						- 638: passi		-585-95: terremoto
<i>Prometeo</i>			- 1-87: incatenamento					- 114-27: battito d'ali - 1080-7: boati, tuoni

PARTE SECONDA

Saggi di commento

1. I *Sette a Tebe*: un *unicum* in termini di pregnanza acustica

La *πάροδος* dei *Sette a Tebe* di Eschilo costituisce un *unicum* per l'eccezionale densità di riferimenti alla percezione di suoni non verbali da parte del coro. Proprio perché questo elemento distintivo appare particolarmente evidente, si tratta di uno dei pochissimi brani che ha attirato l'attenzione degli studiosi sul valore e la funzione drammaturgica di tali riferimenti, sul lessico utilizzato, sulla possibilità o meno che i suoni citati fossero effettivamente riprodotti (in una qualsivoglia modalità) e udibili dagli spettatori.

Per apprezzare la corposità e la varietà dei diversi tipi di suoni menzionati è necessario ripercorrerli in modo puntuale, senza limitarsi alla *πάροδος*, ma mettendo a fuoco le notazioni sonore dell'intero dramma che, come si vedrà, non si limitano al pur densissimo ingresso del coro.

Sin dalla *ῥῆσις* iniziale di Eteocle – che arringa ad una probabile folla di comparse-cittadini di Tebe¹ – si colgono riferimenti alla dimensione acustica: il re – con una funzione forse pragmatica, quella di rendere nota la propria identità al pubblico², ma comunque in perfetto accordo con l'*ethopoia* del proprio personaggio – afferma che, in caso di mancata vittoria, soltanto il suo nome sarà evocato, in uno scroscio di gemiti e lamenti³.

vv. 5-7:

εἰ δ' αὖθ', ὃ μὴ γένοιτο, συμφορὰ τύχοι,
Ἐτεοκλέης ἄν εἷς πολὺς⁴ κατὰ πτόλιν
ὕμνοϊθ' ὑπ' ἄστῶν φροϊμίοις πολυρρόθοις
οἰμώγμασίν θ'

“Ma se invece, cosa che spero non accada, capitasse una tragedia,
il solo Eteocle fortemente in tutta la città

¹Per la questione sulla presenza di comparse o meno, sul fatto che Eteocle si rivolga al pubblico o che si potesse solo immaginare la folla, cfr. Taplin 1977, 129 ss. e Hutchinson 1985, 41.

² Come fa notare giustamente Hutchinson 1985, 43.

³ Per l'inusuale impiego di *φροϊμιον* vd. ancora Hutchinson 1985, 43

⁴ Per l'utilizzo di *πολὺς* connesso alla ripetitività del suono vd. Kaimio 1977, 164.

sarebbe invocato dai cittadini **in canti battenti e gemiti**”⁵

L’aggettivo πολύρροθος è sostanzialmente un *hapax*⁶ tramandato da tutti i codici (e da Eustazio) eccetto l’Ambrosiano gr. G 56⁷ che presenta παλιρρόθους, estraneo all’uso classico; la lezione πολυρρόθους viene per questo accolta pressoché da tutti gli editori moderni⁸. Il composto rientra a pieno nella *Wortbildung* e nello stile eschilei. Propriamente indica qualcosa “che produce molteplice ῥόθος”, vale a dire “rumore impetuoso”, “ruggito di onde”, “battito di remi”,⁹ e si inserisce in un immaginario sotteso all’intero dramma, ampiamente valorizzato dagli studiosi, quello marino/marittimo¹⁰, che viene qui introdotto nella sezione prologica, secondo l’*usus* eschileo¹¹. Nella tragedia diversi sono i composti in -ροθος¹², tutti *hapax*, riconducibili a questo immaginario: la presenza di questa famiglia lessicale e di altri termini che rimandano a rumori connessi al mare porta Ieranò (1999, 323) a individuare in essi una sorta di sinistra ‘colonna sonora’ del dramma¹³.

Questo primo composto è stato variamente spiegato dalla critica: Cameron 1971, 70 si collega all’interpretazione di Groeneboom (1960, 94), che glossa l’*hapax* ῥοθιάς (rif. a κώπη)

⁵ Cfr. la traduzione di Bacon- Hecht: “the moiling, the tidal groans, the sea-lamentation”.

⁶ Un’unica altra occorrenza si registra in Costantino Manasse (*chr.* 3395); sembra inoltre attestato come nome proprio di nave, vd. Bensele 1863-70, 1229 (*s.v.*).

⁷ West colloca questo codice (D) nella famiglia δ, che giudica “mediocris”.

⁸ Isolate le eccezioni: Maas² congettura κακορρόθους, ipotizzando che la prima parte del composto (πολυ-) sia una mera ripetizione di πολύς del verso precedente; Valckenaer accoglie παλιρρόθους. A partire dal *locus similis* di Ag. 190 ove la restituzione di Ahrens 1860, 296 (παλιρρόχθους dal trádito παλιρρόθους) è stata diffusamente accolta dagli editori, van Nes 1963, 47 afferma, sorprendentemente: “seit H.L. Ahrens allgemein durch παλιρρόχθους ersetzt wird”.

⁹ Cfr. LSJ *s.v.*

¹⁰ Diversi gli studi e i contributi dedicati a questo e ad altri motivi dei *Sette*: tra gli altri Dumortier 1935, 27-55; Petrounias 1976; Van Nes 1963; Smith 1965; Cameron 1971; Thalmann 1978; Fowler 1970.

¹¹ Cfr. Thalmann 1978, 85-87.

¹² Sul termine, spiegato come “rumore di remi, di onde”, “rumore sordo e continuo”, si è recentemente soffermato Cuzzolin 1999, 115-116.

¹³ Cfr. G. Ieranò 1999, 332: “parrebbero iscriversi (*sc.* i ταχύρροθοι λόγοι di v. 285) nel quadro minaccioso di confusi rumori marini che fanno da sottofondo al dramma”.

di *Pers.* 396 con ῥόθος, definito “undarum vel remorum strepitus” in base ad evidenze aristofanee (*eq.* 546), eupidee (*Cicl.* 16) e all’impiego del verbo (denominativo) ῥοθιάζω “spingo il remo”. Viceversa Van Nes 1963, 45-48 mette in evidenza una diversa accezione del termine ῥόθος, lontana dall’ambito marittimo: lo studioso si concentra piuttosto sulle occorrenze in cui il vocabolo indica un rumore di natura vocale (*e.g.* *Pers.* 406¹⁴; 462). Tra i composti che Van Nes analizza c’è anche πολύρροθος appunto: la *iunctura* φρουμίσις πολυρρόθοις viene giudicata una definizione *ironica* di Eteocle (“nennt Eteokles ironisch”) in riferimento al forte clamore che seguirà una eventuale distruzione della città; tuttavia non appaiono del tutto chiari il motivo e il senso dell’eventuale sfumatura ironica. Italie (1955, 253) avvicinandosi a Van Nes, spiega l’aggettivo come “multis clamoribus strepens”; più genericamente, nel tentativo di mantenere la pregnanza del composto, Dindorf (1856, 297) glossa “multistrepus”. Anna Maria Belardinelli (1991, 165-66)¹⁵ ha messo bene in evidenza la compresenza in questa famiglia lessicale di entrambe le sfere semantiche, quella del “rumore della lingua” e quella – che sembra originaria – del “rumore impetuoso delle onde ovvero dei remi che vigorosamente affondano in esse”.

Si è a più riprese sottolineato che in questo peculiare *incipit* Eteocle sta *de facto* predicendo quanto avverrà nel finale¹⁶ e proprio nella scena di lamentazione conclusiva uno dei rumori non vocali più pervasivi appare certamente il κοπετός del coro: nel modulo ricorrente dell’invito a battersi il capo, che rientra nel rituale del *thrènos*, la corifea ai vv.854 ss. introduce una articolata metafora che richiama ancora l’ambito marittimo (in questo caso oltremondano), e istituisce una comparazione significativa – già nota – tra la mano e il remo¹⁷.

¹⁴ Per cui si veda l’acuta intuizione di Cuzzolin 1999, 116, che sottende a questa immagine metaforica un effettivo richiamo all’abbondanza di fricative glottali, interdentali e sibilanti del persiano antico, che potevano evocare il battere dei remi nell’acqua.

¹⁵ Belardinelli 1991 a proposito di un controverso *locus* dei *Sicioni* menandrei per il quale ipotizza una sostanziale sinonimia tra il controverso προῤῥᾶν di *Sicyon.* 421 e ῥοθιάζειν sulla base di un’equivalenza che sembra potersi scorgere in *P.Oxy.* 2741 che contiene un commento al *Maricante* di Eupoli, in particolare ai righi 84-86.

¹⁶ Cfr. *e.g.* Cameron 1971, 70; Thalmann 1978, 38; Lupas-Petre 1981, 13; Edmunds 2002, 109.

¹⁷ Analoga metafora in Aristoph. *eq.* 546 ss. già messa in evidenza da Naber 1895, 260.

ἀλλὰ γόων, ὦ φίλαι, κατ' οὔρον
ἐρέσσει' ἀμφὶ κρατὶ πόμπιμον χεροῖν 855
πίτυλον, ὃς αἰὲν δι' Ἀχέροντ' ἀμείβεται
τὰν ἄστολον μελάγκροκον θεωρίδα

“Coraggio, mie care, al vento dei lamenti
remate sul capo con le mani l’infausto
battito di remi, che sempre accompagna attraverso l’Acheronte
la squallida nave dalle vele nere carica di pellegrini”

Tanto più significativo e pregnante può dunque apparire in questi primissimi versi l’uso di un *hapax* che introduce immediatamente un ambito lessicale (quello marino/marittimo) che tanta parte avrà nel dramma e crea nel pubblico un orizzonte di attesa che troverà una reale traduzione in scena nel finale.

Fa seguito all’arringa di Eteocle la ῥῆσις dell’‘esploratore’ che il re ha inviato a spiare le mosse del nemico, come lui stesso rivela ai vv. 36-38¹⁸. Si tratta di un breve racconto che descrive i preparativi dell’esercito argivo e mette in moto l’azione, stimolando il sovrano a rispondere all’attacco che sta ormai per essere mosso. Come ha osservato, tra gli altri, Edmunds (2002), il resoconto della vedetta è fortemente intriso di elementi visivi e può essere interpretato in termini di antitesi – per certi versi – con la successiva πάροδος, tutta protesa verso l’orizzonte acustico. Quanto l’ἄγγελος abbia il compito precipuo di osservare, vedere in prima persona ciò che sta accadendo è condensato nella *iunctura* di v. 41: αὐτὸς κατόπτης¹⁹; Eteocle ritiene massimamente fededeigno il suo resoconto e su di esso basa le proprie decisioni in merito alle prime mosse contro gli avversari, che in tal modo non potranno coglierlo di sorpresa (vv. 36-38):

σκοποὺς δὲ κάγῳ καὶ κατοπτῆρας στρατοῦ
ἔπεμψα, τοὺς πέποιθα μὴ ματᾶν ὀδῶι·

¹⁸ Per l’ingresso annunciato vd. Taplin 1977, 137-138 e Hamilton 1978, 64.

¹⁹ Il messaggero, è definito con l’*hapax* κατοπτῆρ (v.36) anche da Eteocle prima che faccia il suo ingresso: viene immediatamente presentato agli spettatori come colui che è preposto a osservare.

καὶ τῶνδ' ἀκούσας οὐ τι μὴ ληφθῶ δόλωι.

“Io intanto ho già inviato esploratori a spiare
l'esercito, e so per certo che non hanno fatto invano la strada;
e dopo averli ascoltati non potrò più essere ingannato in nessun modo”.

Al termine del proprio discorso il messaggero torna a ribadire il ruolo della vista e del suo strumento, l'occhio, degno di πίστις, in cui si può intravedere una sorta di personificazione della vedetta stessa²⁰ (vv. 66-68):

κάγῳ τὰ λοιπὰ πιστὸν ἡμεροσκόπον
ὀφθαλμὸν ἔξω, καὶ σαφηνεῖαι λόγου
εἰδῶς τὰ τῶν θύραθεν ἀβλαβῆς ἔστι.

“e io terrò ancora bene aperto l'occhio,
fedele vedetta e tu, sapendo con la certezza delle parole
le cose che avvengono fuori dalle porte, sarai salvo”.

Il proverbiale binomio vista-verità, che percorre trasversalmente la letteratura e la cultura greche, è così portato in scena sin dall'inizio del dramma; il binomio che completa la tradizionale polarità (ascolto-menzogna) sarà dunque protagonista dell'ingresso del coro. Analogamente a quanto si è detto per πολύρροθος, qui Eschilo ha impostato delle coordinate alla luce delle quali dare un significato ed una densità maggiori alle scene successive²¹. Si può ulteriormente notare, come giustamente rilevano gli studiosi²², che l'opposizione tra vista ed udito porta con sé anche una opposizione di genere (maschile-femminile), nonché una opposizione sociale (capo-comunità)²³ sulle cui possibili implicazioni si tornerà in seguito.

²⁰ Cfr. Hutchinson 1985, 53.

²¹ Cfr. Thalmann 1978, 87.

²² Cfr. e.g. Lupas-Petre 1981, 34, 40; Edmunds 2002; Marinis 2012; Trieschnigg 2016.

²³ Cfr. Longo 1978, 88-92.

La sola deroga all'*imprinting* prevalentemente visivo del discorso del messaggero è costituita dal v. 64, nel quale ricorre un primo riferimento al frastuono prodotto dall'esercito argivo:

βοᾶι γὰρ κῦμα χερσαῖον στρατοῦ.

“infuria l'onda terrestre dell'esercito”

Il verbo βοάω, che conosce un ampio impiego nel significato di “gridare” ed è quindi spesso associato alla voce umana²⁴, compare già in Omero in riferimento al fragore delle onde²⁵ e registra diverse occorrenze nei *Sette*, anche con questo secondo tipo di associazione²⁶. L'immagine dell'esercito-onda, che ritroveremo nelle parole del coro (v. 114) e per la quale si può certamente rintracciare un *background* omerico²⁷, viene inserita da Ieranò (340 e ss.) in una più generale tendenza dell'intero dramma alla “disumanizzazione del reale attraverso il lessico dei suoni”, in una ricerca della metafora “ipertrofica” che sconfinata nel “paradossale”, in una “riduzione dell'umano a fenomeni naturali che suggerisce [. . .] una profonda destabilizzazione del reale, il principio di una cosmica metamorfosi”. L'ossimoro κῦμα χερσαῖον, quasi un *adynaton* per Ieranò²⁸, è inoltre particolarmente pregnante ed emblematico di una tensione terra-mare, un *fil rouge* del dramma pressoché ignorato dagli studiosi, che si sono concentrati per lo più, come si è detto, sull'immaginario marino/marittimo²⁹.

Mi pare interessante valorizzare in particolare l'ipotesto omerico di questa metafora e dell'analogia immagine di v.114, cui si è accennato. A più riprese nell'*Iliade* l'esercito viene paragonato ad un'onda e l'elemento del fragore svolge in queste similitudini un ruolo

²⁴ Cfr. LSJ s.v.

²⁵ Cfr. *e.g.* *Il.* 14,394 e *Od.* 24,48. Cfr. Kaimio 1977, 123 e 145.

²⁶ Cfr. v. 329.

²⁷ Vd. *infra*.

²⁸ Anche Hutchinson 1985,52 definisce questa metafora “paradoxical” ma individua altri esempi di “metafore paradossali” in questa (v. 82) e in altre tragedie eschilee (*e.g.* *Ag.* 1258), stemperando dunque, in tal senso, quella che Ieranò giudica una forte peculiarità dei *Sette*.

²⁹ Ieranò 1999, 342-343.

fondamentale (cfr. *e.g.* 2, 209-210, 394; 4, 422-426; 15,381; 17,264). Maggiormente pregnante, tuttavia, risulta la peculiare similitudine ‘in negativo’ di *Il.* 14, 393-395:

οἱ δὲ ξύνισαν μεγάλῳ ἀλαλητῶ.
οὔτε θαλάσσης κῦμα τόσον βοᾶα ποτὶ χέρσον
ποντόθεν ὀρνύμενον πνοιῇ Βορέῳ ἀλεγεινῆ· 395

“essi con grido immenso avanzarono:
non così le **onde** del mare **urlano** contro la **spiaggia**
gonfiandosi d’ogni parte **al soffio** potente di Borea”.

In sintonia con il locus eschileo è l’uso del verbo βοᾶω in riferimento al rumore dell’onda, come si è detto, e l’impiego del termine χέρσον nelle immediate adiacenze, come nei *Sette*. Al verso successivo, inoltre, la descrizione dell’ingrossamento delle onde, potrebbe ricordare anche per assonanza l’immagine dei vv. 114-115:

κῦμα περὶ πτόλιν δοχμολόφων ἀνδρῶν
καχλάζει πνοαῖς Ἄρεος ὀρόμενον. 115

“onda di guerrieri dagli obliqui cimieri attorno alla città
gorgoglia ingrossata dalle raffiche di Ares”.

Si può forse comprendere, dunque, in che modo il sostrato omerico abbia agito nella creazione eschilea: dall’immagine iliadica (14, 393-395) sembrano scaturire due immagini distinte nei *Sette* (v. 64 e vv. 114-115), che recano tracce della probabile matrice. Immagini nelle quali il potenziale sonoro è in primo piano.

Al v. 77 ha inizio la *πάροδος* intonata dal coro composto da giovani tebane (cfr. vv. 110-111) che irrompono in scena in preda al panico per l’imminente attacco argivo.

L’ingresso del coro in questo dramma, così come nelle *Eumenidi* eschilee, è contraddistinto da grande concitazione, che trapela chiaramente dalle parole delle coreute e che trova traccia metrica nell’impiego dei *docmî* (in luogo dei più usuali *anapesti* d’ingresso, in una

struttura che ha suscitato perplessità e tentativi di ovviare alle difficoltà di responsione)³⁰. Ciò ha suggerito l'ipotesi che l'atmosfera di agitazione potesse trovare traduzione scenica in un'entrata *σποράδην*³¹ ("in ordine sparso") del coro piuttosto che nella usuale formazione "per blocchi" a cui fanno riferimento le fonti³². Questa soluzione scenica sarebbe stata estremamente efficace e avrebbe consentito una icastica rappresentazione della polarità tra il coro ed Eteocle, dando una impressione vivida ed immediata del contrasto tra la calma sicura, la determinazione e la solidità dell'uno e il turbamento angosciato, la confusione, la fragilità delle altre³³. Un ingresso di questo tipo parrebbe avvalorare l'ipotesi che il potere mimetico di questa *πάροδος* potesse risiedere non solo nelle parole delle coreute e che Eschilo abbia potuto mettere in campo diverse strategie mimetiche, tra le quali la riproduzione di rumori *extrascenici*, su cui si tornerà *infra*.

Dal punto di vista strutturale questa sezione (vv.78-181) viene usualmente divisa in due o più parti (che, onestamente, non sembrano del tutto distinte e distinguibili). Nei primi versi (78-108) il coro fa il proprio ingresso in scena atterrito dai rumori che provengono dall'esterno delle mura e invoca la protezione di tutte le divinità senza distinzione alcuna, femminili e maschili: interessante notare che per ben due volte (vv. 87: θεοὶ θεαί τε; v. 94: θεῶν ἢ θεῶν) a distanza di pochi versi siano impiegati una invocazione e un riferimento alle divinità in cui viene specificato il genere ("dei" e "dee"): seppure è probabile che ci sia un retroterra culturale tradizionale³⁴, appare suggestivo intravedervi un richiamo alla dicotomia tra maschile e femminile che riveste, come si è accennato, una particolare importanza nel dramma. La seconda parte (109-181) è occupata da una lunga preghiera nella quale

³⁰ Una sintesi della *querelle* e delle questioni metriche in Lupas-Petre 1981, 42-43. Taplin 1977, 142, sulla scia di Mesk 1934 e di Robert 1922, 161-170 che propongono una assegnazione delle battute a singole coreute in base all'alternarsi di percezioni *visive* e *acustiche*, ipotizza l'assegnazione delle battute, brevi, asindetice, spezzate ("short asyndetic sections"), a singole coreute o a piccoli gruppi, in vista di una resa ad effetto e mimeticamente più patetica. Di contro Hutchinson 1985, 56-57.

³¹ Cfr. Taplin 1977, 141: è noto l'impiego di questo avverbio nell'antica *Vita* eschilea (T. A9 R.) in riferimento alle *Eumenidi* su cui già Hermann 1827-77, 134-165, che tuttavia era contrario ad un simile ingresso per il coro delle vergini tebane dei *Sette*.

³² Cfr. e.g. Poll. 4, 208 ss.

³³ Cfr. in particolare Taplin 1977, 142; Trieschnigg 2016, 218.

³⁴ Vd. Hutchinson 1985, 60-61.

vengono invocate per nome tutte le divinità protettrici di Tebe. Alcuni³⁵ preferiscono suddividere ulteriormente questa porzione in due sezioni distinte e speculari: la prima corrisponderebbe ai vv.109-150 e la seconda comprenderebbe i vv. 151-181; tali gruppi si configurerebbero come simmetrici l'uno all'altro, in quanto le divinità vengono invocate con un ordine identico ma inverso³⁶.

La messa in scena del dramma è molto discussa dagli studiosi. Ben note e annose le questioni che ruotano attorno alla presenza o meno della σκηνή come fondale scenico e, qualora la si ammetta, le ricostruzioni quanto più dettagliate possibili di cosa rappresentasse e della disposizione delle eventuali statue degli déi sulla scena, ricostruzioni che includono o meno una sopraelevazione, il celebre πάγος³⁷.

Incerta anche l'azione di scena: sulla scorta di riferimenti interni al testo ai vv. 95-96 (πότερα δῆτ' ἐγὼ <πάτρια> ποτιπέσω /βρέτη δαιμόνων; “dovrò forse gettarmi ai piedi delle immagini divine?”) e ai vv. 101-102 (πέπλων καὶ στεφάνων πότ' εἰ μὴ νῦν ἴαμ-/φί λιτὰν ἴξομεν; “quando, se non ora, pregheremo e vi offiremo in dono vesti e corone di fiori?”³⁸), si è ipotizzato che le coreute ad ogni invocazione si gettassero ai piedi della statua della divinità nominata (che in questo caso si suppone effettivamente presente come arredo scenico), in un vero e proprio rituale³⁹. Il ruolo fondamentale della danza e la sua pregnanza mimetica in questa tragedia sembrano confermati da una nota testimonianza tramandata da

³⁵ Vd. Thalmann 1978, 88-93.

³⁶ Vd. in particolare Thalmann 1978, 88; di altro avviso Hutchinson 1985, 56, per cui ai vv. 151-165 il coro tornerebbe nuovamente all'impulso della sonorità che aveva caratterizzato la prima sezione, un passaggio che sarebbe segnalato anche da una cesura e un cambiamento metrico evidente.

³⁷ Tentativi di ricostruzione puntuale nell'ormai classico Thalmann 1978, 88-89 e nei più recenti Wiles 1997, 198-200, Stehle 2005, 101-102 e Ley 2007, 20-23; di contro le statue degli dei non vengono incluse tra gli oggetti scenografici dei *Sette* nel recente volume sugli oggetti di scena di Coppola-Barone-Salvadori 2016, 312-313.

³⁸ Trad. G. Ieranò. Per i problemi esegetici e testuali vd. Hutchinson 1985, 62.

³⁹ Vd. la ricostruzione dei movimenti che fa Thalmann 1978, 88, che Hutchinson 1985,55-56 giudica inaccettabile; vd. anche Wiles 1997, ch. 4

Ateneo a nome di Aristocle, teorico della musica del II sec. a.C. al quale è attribuito un non meglio noto *περὶ χορῶν*⁴⁰:

Ἀριστοκλῆς γοῦν φησιν, ὅτι Τελέστης, ὁ Αἰσχύλου ὀρχηστῆς, οὕτως ἦν τεχνίτης, ὥστε ἐν τῷ ὀρχεῖσθαι τοὺς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας φανερὰ ποιῆσαι τὰ πράγματα δι' ὀρχήσεως.

Aristocle afferma che Teleste, il danzatore di Eschilo, era così esperto nella sua arte che nel danzare i *Sette contro Tebe* rese chiare le azioni attraverso la danza

Le diverse specificità strutturali, linguistiche e metriche di questa sezione che la critica ha a più riprese evidenziato possono essere accostate alla eccezionale densità di riferimenti alla percezione sonora con cui concorrono a rendere questa *πάροδος* un ottimo strumento di definizione dello spazio scenico⁴¹.

Ad una disamina serratamente acustica, la struttura del canto d'ingresso può essere così delineata: ai vv. 78-147 viene descritto l'esercito che avanza, facendo ricorso ad una contaminazione di immagini visive e acustiche, alternate a richieste di protezione agli dei in generale, ad Ares in particolare, e all'esortazione alla preghiera. In questi versi iniziali il canto è interrotto da due trimetri (vv. 100 e 103) nei quali si fa *specifico riferimento alla percezione* (acustica e visiva, nella celebre sinestesia di v. 103) di colpi di lance e di fragore di scudi, versi che costituiscono un *abruptum* metrico ma anche semantico rispetto al canto. Al di là di questi versi una allusione all'avvertimento di suono potrebbe essere contenuta nella precedente perifrasi dei vv. 83-84, gravati tuttavia da pesanti corrottele e con una impressione in ogni caso diversa da quella di immediatezza espressiva dei vv. 100 e 103. Ai vv. 109-147 vengono invocati alcuni tra gli dei patroni di Tebe: in questo turno di versi *non compaiono specifici riferimenti alla percezione* di determinati suoni, ma ai vv. 114-115 e 122-23 vengono tratteggiate immagini acustiche di sapore poetico/metaforico, anche in questo caso alternate a notazioni di impronta visiva. Ai vv. 150-65 si trova una coppia strofica che si apre con alcune interiezioni *extra metrum* (segnale di un innalzamento della tensione), seguite da invocazioni a specifiche divinità e da postille sonore: la prima

⁴⁰ Athen. 1, 22a = T. 81 R., su cui vd. Pickard Cambridge 1996, 344 e Hutchinson 1985, 56 per l'ipotesi che Aristocle possa aver confuso personaggi diversi col nome di Teleste.

⁴¹ Vd. Andrisano 2002, 125-144, in particolare 134-140.

di esse (v.151) contiene un verbo di percezione, non così le successive (v. 153, 158, 160 e l'ambigua immagine di v.155), che tuttavia, essendo a così breve distanza dalla prima, potrebbero 'essere rette' del medesimo verbo. I vv. 166-180, infine, contengono la vera e propria invocazione finale rivolta alle divinità tutte, con la richiesta di ascolto e i motivi canonici.

Si è osservato il ricorso sostanzialmente a due tipologie di notazioni: quelle che contengono un verbo di percezione e quelle che, viceversa, non lo contemplano; il che non a caso coincide con un'altra opposizione individuabile: quella tra notazioni acustiche più immediate e dalla dizione leggermente più asciutta e immagini sonore poetico-metaforiche. In questo dramma si incontra una specifica categoria di rumori, quelli prodotti fuori scena, *offstage*, come si vede nella tavola sinottica riprodotta all'inizio di questa sezione. Per questa tipologia, di cui i *Sette a Tebe* costituiscono *magna pars* di tutta la produzione tragica superstita – come è patente ancora nella tabella –, si pone il problema della effettiva riproduzione e percezione – o meno – di questi rumori da parte di attori e pubblico. Stanti le considerazioni proposte nella Parte Prima in merito al realismo della scena antica, per questo specifico dramma sarà possibile riflettere ulteriormente su questa tematica al termine di una puntuale disamina dei versi acusticamente rilevanti.

Come già notavano Robert 1922⁴² e Mesk 1934, e come si è detto, all'interno della πάροδος le percezioni acustiche si alternano (o meglio *sembrano* alternarsi, vd. *infra*) a notazioni di tipo visivo. Non stupirà dunque che il primo segnale dell'imminente attacco argivo passi per la vista, vv. 81-82:

αίθερία κόνις με πείθει φανεῖσ'
ἄναυδος σαφῆς ἔτυμος ἄγγελος·

“polvere nell'aria levandosi mi avverte,
muto messaggero affidabile e chiaro”.

Il coro sin da questi primissimi versi si contrappone alla componente maschile rappresentata da Eteocle e dal messaggero: se quest'ultimo, difatti, possiede σαφήνεια λόγου (67), le tebane si affidano a un ossimorico messaggero muto, *privo* di λόγος, ma ugualmente

⁴² Vd. in particolare l'elencazione a pag. 163.

σαφής ed ἔτυμος. L'opposizione tra la linea femminile di cui è espressione il coro e quella maschile rappresentata da Eteocle e dai messaggeri viene esplicitata anche da questi sottili dettagli. L'immagine di un segnale visivo, muto ma altrettanto affidabile ed eloquente, ricorre anche altrove in Eschilo. Perfettamente sovrapponibile dal punto di vista linguistico il *locus* di *Suppl.* 180⁴³ ὁρῶ κόνιν, ἄναυδον ἄγγελον στρατοῦ. Il contesto appare strutturalmente simile a questo: un gruppo di donne impaurite scorge una folla armata che si avvicina. Va notato, tuttavia, che in questo caso non si tratta di un esercito nemico e necessariamente minaccioso – come appare immediatamente chiaro anche a Danao –, ma di un gruppo di persone favorevoli alle fanciulle, che tra l'altro entrerà in scena pochi versi dopo; di fatto, inoltre, Danao non solo *sente* i rumori delle ruote dei carri (181 σύριγγες οὐ σιγῶσιν ἀξονήλατοι), ma *vede* allo stesso tempo la folla che si appressa (182-183 ὄχλον δ' ὑπασπιστῆρα καὶ δορυσσόον / λεύσσω). Si tratta, pertanto, di un'immagine isolata che viene sfruttata anche in un breve e analogo passaggio delle *Supplici*, ove tuttavia non è inserita in una fitta trama di percezioni analoga ai *Sette*. Anche il parallelo di *Pers.* 818-820 θῖνες νεκρῶν δὲ καὶ τριτοσπόρωι γονῆι/ ἄφωνα σηματοῦσιν ὄμμασιν βροτῶν/ ὡς οὐχ ὑπέρφευ θνητὸν ὄντα χρῆ φρονεῖν può fornire un precedente latamente accostabile al *locus* in questione⁴⁴. Qui il fantasma di Dario esprime un monito sui pericoli della ὕβρις, servendosi di una immagine cruda e della muta eloquenza della morte, ma ancor meno pertinente risulta la comparazione con il nostro *locus*, in cui tutt'altra è la funzionalità drammaturgica e diverse sono le implicazioni. In particolare riflettendo sulle indicazioni relative ai movimenti dell'esercito nemico che il coro dà ai vv. 79, 90-92, 120, 124-126, 155, 158, 160, ci si è chiesti se le coreute potessero vedere o meno quanto accadeva in scena collocandosi in una posizione sopraelevata, in una sorta di *teichoscopia*. Il verso in questione spinge a considerare tutte le osservazioni visive fatte dal coro come inferenze dettate dal timore che le fanciulle fanno a partire proprio da questo unico elemento visivo: la polvere (*i.e.* l'unica cosa che si riesce a vedere) indica che l'esercito si avvicina in marcia, *dunque* il coro pro-

⁴³ Vd anche *Ag.* 494; *Eur. suppl.* 687-88; *Or.* 1541-42. Cfr. Sandin 2003, 122.

⁴⁴ Hutchinson 1985,60 in base ad un precedente teognideo (549: Ἄγγελος ἄφθογγος πόλεμον πολύδακρυον ἐγείρει) ipotizza che “the use of such language in such contexts was traditional”. L'immagine sarà forse potuta appartenere ad un repertorio di motivi tradizionali, ma la scelta eschilea deve essere valutata alla luce dello spessore drammaturgico che acquista nel contesto di questa *parodos* e delle polarità su cui è costruito il dramma (come fa notare anche Lupas-Petre 1981,46, che per questo motivo segnalano anche Nonn. 3,255; 4,11; 5,596).

rompe in grida di terrore *supponendo* che “l’esercito avanza sfrenato, ha lasciato il suo accampamento: corre la schiera infinita, si slancia in testa la cavalleria” (79-80), “oltre le mura con passo sicuro balza la schiera dai candidi scudi” (90-91), “gli Argivi ormai circondano la rocca di Cadmo” (120), “Sette guerrieri, sette eroi si stagliano sullo sfondo dell’esercito, chiusi nell’armatura, lancia in mano, davanti alle sette porte estratte a sorte” (124-126) *etc.* In definitiva si potrebbe concludere che le sole reali percezioni da parte del coro siano quelle uditive e che le notazioni visive siano in realtà visualizzate nella mente delle coreute, immaginate – e fatte visualizzare al pubblico⁴⁵ –.

Ai versi successivi si può apprezzare quello che si configurerebbe come il primo riferimento alla percezione di un suono da parte del coro: il condizionale è d’obbligo per un passo fortemente corrotto come questo. A tal proposito, non mi sembra sia stato adeguatamente valorizzata la particella avversativa *δέ* che, qualora la si consideri genuina, marcherebbe appunto un transito dalla percezione visiva a quella uditiva.

vv.83-84:

†έλε† δὲ γᾶς ἐμᾶς πεδί’ ὀπλόκτυπ’ ὦ-
τὶ χρίμπται βοάν (ed. Page)

Il passo, che pure presenta gravi corrottele, sulle quali non appare opportuno soffermarsi in questa sede⁴⁶, per il segmento che ci interessa offre una lettura, proposta da Seidler, su cui

⁴⁵ Vd. Trieschnigg 2016.

⁴⁶ Il testo trádito dai mss.: ἐλεδεμνάς (o variamente -δαμνάς/ἐλεδεμαῖς) πεδιοπλόκτυπος/ ωτί (/τι/τε) χρίμπται βοά (/βοᾶν), non produce significato ed è stato interpretato a partire dallo scolio MNc-P'VYb (p. 56 Smith): καὶ τὰ τῆς γῆς δέ μου πεδία κατακτυπούμενα τοῖς ποσὶ τῶν ἵππων καὶ †τῶν ὀπλων† ποιεί μου προσπελάζειν τὸν ἦχον τοῖς ὠσί. Sul trádito ἐλεδεμνάς si possono individuare sostanzialmente due linee esegetiche: alcuni hanno preferito porre l’intera sequenza tra *crucis* (come fa West), altri hanno tentato di leggere nelle lettere finali un riferimento al testo dello scolio: καὶ τῆς γῆς δέ μου (come si vede nel citato Page). Per il verso successivo già Hermann, a partire dal medesimo scolio, leggeva πεδί’ ὀπλόκτυπ’ ὦτὶ χρίμπται βοάν, seguito da una corposa serie di editori fino a Page e West. Sul versante opposto Wilamowitz e Mazon (tra i più illustri) propongono di conservare πεδιοπλόκτυπος ed espungere βοά considerato una interpolazione o una glossa/didascalia scenica penetrata nel testo. Come si evince, si è ben lungi dalla possibilità di stabilire

oggi concordano sostanzialmente tutti gli studiosi⁴⁷: ὀπλόκτυπ', dall'*harax* ὀπλόκτυπος, -ον, concordato con πεδί'(α) "pianure", che lo precede (e che nei codici si presenta in *scriptio continua* con esso: πεδιοπλόκτυπ'). I due membri di questo composto non sono stati tuttavia interpretati in modo univoco: mentre la seconda parte risulta chiaramente derivata da κτυπ- che indica un "rumore prodotto da una percossa"⁴⁸, meno chiara appare la prima parte: da ὄπλον, -ου, τό, "arma" – una esegesi forse più immediata – oppure da ὀπλή, -ῆς, ἡ, "zoccolo".

La maggior parte dei traduttori propende, curiosamente, per questa seconda interpretazione e intende l'aggettivo come composto da ὀπλή⁴⁹; pochissime sono le voci fuori dal coro⁵⁰. Sembra tuttavia che la virata più netta verso ὀπλή sia stata impressa a partire dal XX secolo, dal momento che i primi interpreti moderni del testo eschileo (XVII-XIX sec.) optavano per soluzioni più volutamente ambigue o decisamente a favore di ὄπλον.⁵¹ Nei diversi studi dedicati a questo dramma, si ricordino almeno il classico Thalmann 1978, che rientra nella ristrettissima cerchia degli interpreti di "the crash of weapons"⁵², Conacher 1996 e da ultimo Griffith 2017, che viceversa si allineano all'esegesi più ricorrente⁵³. Tra i lessici eschilei Dindorf 1876 inserisce il composto nel lemma ὄπλα e offre come lettura del verso: ὄπλων κτύπος ποτιχρίμπεται rimandando al lemma del verbo ποτιχρίμπομαι, ove a

il testo in modo certo, anche perchè la colometria di questi versi non viene soddisfatta da alcuna delle soluzioni proposte. Tra i contributi puntuali al passo si vedano Dawe 1964 e Ferrari 1983.

⁴⁷ Lupas-Petre 1981, 46 fanno, tuttavia, notare una certa difficoltà metrica anche per questa lettura.

⁴⁸ Vd. **Lessico** semantema κτυπ-.

⁴⁹ Di qui le traduzioni: "the hoof resounding plain" (Poli Palladini), "che risuona di zoccoli" (Ieranò), "percossa da cavalli scalpitanti" (Tonelli), "preda di zoccoli cupi" (Savino), "scalpito cupo di zoccoli" (Traverso), "fa risuonare con le unghie dei cavalli la terra" (Unterstainer), "dagli zoccoli battute" (Ferrari), "con strepito di zoccoli" (Morani), "rombe di zoccoli" (Romagnoli) e ancora, tra gli anglosassoni: "smitten with the horses' hoofs" (Plumptre), "with the hooves that stamp" (Murray), "hoof stamp" (Bacon), "hoofs hard on the land" (Mueller), "trampling hoofs" (Grene), "with trampling feet" (Cookson), "the thud of hoofs" (Smyth), "struck by hooves" (Sommerstein).

⁵⁰ "percossa da armi e cavalli" (Centanni), "the clash of armour" (Ewans).

⁵¹ Stanely (1663) conia un composto ardito: "armicampistrepitus", Bothe (1805): "campos feriens strepitus"; ancipite la traduzione di Bellotti (1829) "fragor dal calpestato suolo".

⁵² Thalmann 1978, 87: "the crash of weapons", e in nota: Though the text is corrupt, the meaning is clear from the Medicean scholion".

⁵³ "hoof-struck ground": Griffith 2017, "horses' hoof-beats": Conacher 1996.

sua volta rinvia alla prefazione della propria quinta edizione delle *Aeschyli Tragoediae* per i tipi della Teubner e ad un articolo⁵⁴; nella prima sede non fornisce ulteriori spiegazioni semantiche ma chiarisce di non aver tenuto in considerazione lo scolio del Mediceo⁵⁵ – che, come si vedrà, è uno strumento esegetico importante per questi versi (vd. *infra*) – perché annotazione stimata recenziore e di mano non dotta⁵⁶. Nell’articolo, invece, ribadita la scarsa affidabilità dello scolio ad M che oscilla tra le due opzioni, corrobora l’esegesi di ὄπλων κτύπος osservando che nella lingua greca non esistono composti da ὄπλή, per evitare – sostiene empiricamente Dindorf – l’omonimia con gli invece numerosissimi composti da ὄπλα.⁵⁷ Sul fronte comune si colloca viceversa Italie 1955, che glossa “ungulis pulsatus”.

Nei dizionari di più ampio impiego il termine viene considerato come un composto di ὄπλή: *LSJ*, pur annoverandolo tra i composti a primo membro ὄπλο-, offre come significato “hoof-resounding”; Montanari, altrettanto curiosamente, dà il significato di “colpito da zoccoli di cavallo” ma fornisce come etimologia [ὄπλον, κτυπέω]. Più cauto Chantraine, che non fa menzione di questo composto, né tra quelli derivati da ὄπλή, né tra quelli di ὄπλον, neppure, infine, in relazione all’*Hinter-glied* κτυπ-.

Un ruolo fondamentale nella restituzione del testo di questi versi, come si è accennato, è svolto dagli *scholia*, numerosissimi data la difficoltà del passo che, come si evince, doveva già presentare lezioni diverse all’epoca della loro compilazione; nelle glosse marginali, tuttavia, compaiono entrambe le interpretazioni di questo termine. Se lo scolio al Mediceo

⁵⁴ Dindorf 1860 su cui vd. *infra*.

⁵⁵ scolio in MNcP¹VYb (pag.56 Smith).

⁵⁶ Dindorf 1872⁵, XXXV: Quae non veteris grammatici adnotatio est, sed aut eius qui scholia vetera in codicem Mediceum transcripsit suis ipsius additamentis aucta, aut alius grammatici, qui nec doctor illo nec multo antiquior fuit.

⁵⁷ p.233: Proximi vocabuli ὄπλόκτυπος (*sic!*) terminatio quum non conveniret nomini generis neutrius πεδία interpretatus est quasi ὄπλόκτυπα scriptum esset, κατακτυπούμενα τοῖς ποσὶ τῶν ἵππων, adiectivum illud ab ὄπλή derivans: quod quum minus certum ei videretur, aliam adiecit interpretationem ab ὄπλον derivatum, καὶ τῶν ὄπλων ποιεῖ μου προσπελάζειν τὸν ἦχον τοῖς ὠσὶ; pag. 234: ... alios denique dubitasse utrum ΟΠΛΟΚΤΥΠΙΟΣ illud ab ὄπλή an ὄπλον esset derivandum: qua ipsa dubitatione novum imperitiae suae documentum ediderunt. Nam etsi Graeci composite plurima cum ὄπλον formarunt, tamen vitandae, ut videtur, homonymiae causa, nullum umquam huiusmodi compositum cum ὄπλή formarunt. Dixerunt δάπεδον ἰππόκροτον eandemque notionem aliis modis pluribus expresserunt ...

riporta: καὶ τὰ τῆς γῆς δέ μου πεδία κατακτυπούμενα τοῖς ποσὶ τῶν ἵππων καὶ ἴτων ὄπλων† ποιεῖ μου προσπελάζειν τὸν ἦχον τοῖς ὠσί, facendo – forse⁵⁸ – propendere per l'esegesi preferita dai moderni, altri scoliasti contemplano certamente entrambe le possibilità⁵⁹. Alcuni, poi, offrono solo la derivazione da ὄπλον⁶⁰, che sarà probabilmente parsa una banalizzazione agli studiosi moderni.

Dal punto di vista della formazione è utile osservare che, in questo specifico caso, tutti i composti con la medesima radice ὄπλο- sono certamente riconducibili a ὄπλον⁶¹; dei derivati (nessun composto) di ὄπλή, invece, si può reperire il solo ὄπλήεις, -ήεσσα, -ηεν, “munto di zoccoli”, che presenta il tema del sostantivo in -η.

Escludere in maniera definitiva uno dei due sostantivi e fornire una definizione univoca e netta, appare impervio: è possibile infatti citare esempi su entrambi i fronti. Esistono casi in cui nomi in -α, simili a sostantivi in -ο – si pensi a βία e βίος – conservano la rispettiva vocale tematica nei composti, riconducibili dunque all'uno o all'altro tema in maniera certa: così i numerosi composti di βίος (tutti in -ο: e.g. βιοδώτωρ, βιοζυγής, βιολόγος, βιοπλανής) si differenziano dai composti, pur non numerosissimi, di βία (tutti in -α: βιαφορέω). Viceversa, alcune opposizioni come κῶμος/κώμη, annoverano isolati composti in -ο riconducibili semanticamente al sostantivo in -η (vd. e.g. κωμοδρομέω < κώμη), forse anche perché per essi si ipotizzano radici comuni⁶². Non è opportuno sottovalutare, d'altra parte, il ‘traino’ che sul timbro esercita il secondo membro del composto, per cui

⁵⁸ Le *cruces* già furono interpretate come un *addendum* dell'esegesi più sensata da Dindorf : vd. *supra*.

⁵⁹Vd. e.g. 82-83a) ἐλεδεμνάς τε· καὶ ὁ ἐλαύνων καὶ διεγείρων ἀπὸ τῶν δεμνίων πεδιοπλόκτυπος, ἦγουν ὁ κτύπος ὁ ἐκ συγκρουσμοῦ τῶν ὄπλων πρὸς ἄλληλα καὶ ἐκ τῆς ἐν τῇ γῆ τῶν ἵππων ποδοκροτήσεως γινόμενος, χρίμπτεται καὶ προσπελάζει ἡμῶν τοῖς ὠσίν. (83b) ἐλεδεμνάς] ὁ ἐλαύνων καὶ διεγείρων με ἀπὸ τῶν δεμνίων ἢ ὁ ἐλών με ἀπὸ τῶν δεμνίων καὶ μὴ ἐὼν με κοιμηθῆναι ὑπὸ τοῦ κτύπου τῶν ποδῶν τῶν ἵππων καὶ τῶν ἀρμάτων ἐν τοῖς πεδίοις γενομένων; πεδιοπλόκτυπος] κτύπον ἐν τῷ πεδίῳ ἐκ τῶν ὄπλων ἢ τῶν ὄπλων τῶν ἵππων ἐγείρουσα.

⁶⁰ Vd. e.g. 83a) ἐλεδεμνάς χρίμπτεται βοή· χρίμπτεται δὲ καὶ πλησιάζει ἡμῖν τι, ἦτοι μικρόν τι ἢ κατὰ τι ἡμῖν προσπελάζει, βοή πεδιοπλόκτυπος, ἦγουν ἐκ τῶν ἀρμάτων κτύπον ἐμποιοῦσα τῇ γῆ; (84c) πεδιοπλόκτυπος] ἢ ἐμποιοῦσα κτύπον τῇ γῆ διὰ τῶν ἀρμάτων.

⁶¹ Come già intuitiva Dindorf (vd. *supra*): ὄπλοδεξιά, -ᾶς, ἢ, ὄπλοδιδακτής, -οῦ, ὄ, ὄπλοδοτέω, ὄπλόδουπος, -ον, ὄπλοθήκη, -ης, ἢ, ὄπλολογέω, ὄπλομανέω, ὄπλομαχέω, ὄπλομάχης, -ου, ὄ, ὄπλομελέτη, -ης, ἢ, ὄπλοποιέω, ὄπλοφορέω, solo per citarne alcuni.

⁶² Anche Chantraine s.v. ὄπλή, -ῆς, ἢ ipotizza, cautamente, un'origine comune a ὄπλον.

eccezionalmente tra i composti di ὄμβρος, -ου, ὄ, ad esempio, si trova anche ὄμβρηγενής, in cui probabilmente la seconda parte (-γενής) avrà potuto condizionare il timbro della vocale di raccordo (η non ο, come ci attenderemmo). Si tratta, in questo caso, di un argomento che non fa escludere ὀπλή come primo membro, ma che non offre esempi per i termini in questione e che soprattutto non è indizio certo del fatto che ὄπλον debba essere accanto-nato.

Focalizzandosi sulla seconda parte del composto, non si trova, parimenti, un elemento di riferimento. Il semantema κτύπ- registra difatti un numero molto elevato di occorrenze in tutta la letteratura greca ad indicare, come si è detto, un rumore/frastuono prodotto specialmente da un colpo/urto: i due settori in cui, ad una indagine lessicale, appare maggiormente specializzato, sono proprio l'ambito genericamente militare (frastuono di battaglia) e specificamente di alcune armi (scudi, lance, spade), e, in riferimento ad animali, il fragore prodotto dai cavalli al galoppo⁶³.

A sostegno del primo ambito si può aggiungere che la *iunctura* ὄπλων κτύπος ricorre, a partire da Senofonte (*Cyr.* 7,1,35), per poi conoscere un impiego estensivo e quasi formulare in Dionigi di Alicarnasso (7,72,7; 8,66,2; 9,70,2; 14,9,4), nei trattati di poliorcetica (Asclepiodot. *tact.* 12,10,7) e più diffusamente negli storici (Flav. Ioseph. *bell. Iud.* 1,4,20; Arr. *an.* 5,12,3; *tact.* 27,3,3; App. *bell. civ.* 4,1,4; Dio Chrys. *hist.* 41,61,3; 47,40,2)⁶⁴.

Ancora: dei composti in -κτυπος impiegati da Eschilo certamente il più vicino ad ὀπλόκτυπος è ἀρματόκτυπος “frastuono di carri”, qui in *Sept.* al v. 204 (per cui vd. *infra*), ove il primo elemento è indiscutibilmente il carro, un armamento bellico, che potrebbe persino sembrare una sorta di specificazione del nostro termine (rumore di armi in generale) in un momento più avanzato del dramma.

Per l'associazione con i cavalli, bisogna invece citare un *locus* omerico che appare *simillimus* rispetto al passo eschileo: in *Il.* 10,535, infatti, nelle parole di Nestore è tratteggiata un'immagine estremamente simile a quella dei *Sette*: ἵππων μ' ὠκυπόδων ἀμφὶ κτύπος οὔατα βάλλει; si tratterebbe, per di più, di una allusione omerica all'interno di un testo con una *humus* omerica che è stata a più riprese evidenziata⁶⁵.

Data dunque l'intricata trama di riferimenti e l'assenza di una prova definitiva, ciò che stupisce maggiormente è la nettezza e la rigidità con cui è stato troppo spesso univocamen-

⁶³ Vd. la sezione **Lessico**, semantema κτυπ-.

⁶⁴ Vd. ancora la sezione **Lessico**, semantema κτυπ-.

⁶⁵ Vd., tra gli ultimi, Ieranò 1999, 342-43 e Ieranò 2002.

te interpretato questo termine, senza contemplare la pluralità di significati, ma anche di suggestioni e risonanze che avrebbe potuto esservi sottesa, considerando poi che si tratta di un *hapax* e alla luce della immaginifica *lexis* eschilea.

Che cosa ha spinto la quasi totalità dei moderni a preferire la derivazione da ὀπλή? Si può forse pensare al desiderio di valorizzare il legame con il citato passo omerico di *Il.* 10,535 – in ogni caso tacitamente – ; si può invece supporre che sia stato conferito un peso maggiore agli *scholia* che proponevano questa sola spiegazione, considerata di certo *difficilior* rispetto all'altra; ma una rilevanza pari, se non maggiore, credo, dovrebbe essere riconosciuta ai ben più numerosi scoliasti che includono entrambe le esegesi, se pure si preferisse escludere quanti offrono come unica interpretazione la derivazione da ὄπλον. In realtà, trattandosi dell'*incipit* della *párodos*, nel corso della quale verranno poi elencati diversi tipi di rumore (tra cui il citato ὄρματόκτυπος di v.204), si potrebbe pensare ad un termine che indichi il frastuono prodotto più genericamente dall'insieme delle armi e dei cavalli che calpestando la piana di Tebe, facendola riecheggiare. Si potrebbe tentare un più calzante “risonante di ferro (*sc.* la terra)”; nel ferro si troverebbe un minimo comun denominatore da riferire tanto alle armi nemiche quanto agli zoccoli dei cavalli che si lanceranno all'assalto di Tebe: un'espressione che nella sua vaghezza prova a rendere la complessa pluralità di echi messa in risonanza dall'inimitabile originale eschileo.

L'immagine successiva si inserisce ancora nel *fil rouge* marino/marittimo a più riprese evidenziato (vv. 85-86):

ποτᾶται, βρέμει δ' ἀμαχέτου δίκαν
ὔδατος ὀροτύπου.

“si diffonde, rimbomba, come instancabile
corso d'acqua che si fa strada scavando i monti”

L'immagine del torrente viene spesso impiegata da Omero⁶⁶, per lo più in similitudini nelle quali il termine di comparazione consiste nella forza del fiume in piena o gonfio di acqua piovana, che travolge ogni cosa al proprio passaggio. I *loci* che tuttavia appare più opportuno raffrontare in questo caso sono due.

⁶⁶ *Il.* 4,450-456; 5,87-88; 11,492-495; 13,137-139: cfr. Adrados 1965.

Innanzitutto *Il.* 4,450-456, in cui la similitudine è impostata sul dato acustico:

ὡς δ' ὅτε χεῖμαρροι ποταμοὶ κατ' ὄρεσφι ρέοντες
ἐς μισγάγκειαν συμβάλλετον ὄβριμον ὕδωρ
κρουνῶν ἐκ μεγάλων κοίλης ἔντοσθε χαράδρης,
τῶν δέ τε τηλόσε δοῦπον ἐν οὔρεσιν ἔκλυε ποιμήν·

Il grande fracasso prodotto dalla mescolanza delle grida di gioia dei vincitori con i gemiti degli sconfitti viene paragonato al rimbombo (δοῦπος) prodotto da due fiumi montani che mescolano le proprie acque⁶⁷, frastuono che viene udito da un pastore sui monti (ἐν οὔρεσιν): una consonanza di immagini – acustiche e di ambientazione montana – che in ogni caso non sembra poter suggerire un ipotesto omerico diretto del passo eschileo, vista l'assenza di specifici ancoraggi testuali.

Un secondo *locus*, per certi versi ancor più vicino, si ravvisa in *Il.* 13,136-140, in cui è possibile rintracciare anche assonanze linguistiche:

Τρῶες δὲ προὔτυψαν ἀολλέες, ἦρχε δ' ἄρ' Ἴεκτωρ
ἀντικρὺ μεμαῶς, ὀλοοίτροχος ὡς ἀπὸ πέτρης,
ὄν τε κατὰ στεφάνης ποταμὸς χειμάρροος ὄση
ρήξας ἀσπέτω ὄμβρω ἀναιδέος ἔχματα πέτρης·
ὑψι δ' ἀναθρώσκων πέτεται, κτυπέει δέ θ' ὑπ' αὐτοῦ
ὑλή·

Ettore alla guida dei troiani si distingue per la propria veemenza ed è paragonato ad un blocco di pietra che si stacca dalla roccia trascinato da un fiume in piena e, sbalzato, vola andando ad infrangersi sulla selva che ne risuona⁶⁸. Il dato acustico, espresso dal verbo κτυπέει, è qui spostato sulla selva, che rumoreggia per il tonfo prodotto dal masso⁶⁹, mentre l'immagine del volo (πέτεται) non è associata ad un rumore come potrebbe essere in Eschilo, bensì più propriamente alla caduta/ al volo della pietra. Ancora una volta non c'è una perfetta corrispondenza tra le immagini omeriche e quelle eschilee ma il fertile terreno

⁶⁷ Cfr. **Lessico δουπ-**.

⁶⁸ Cfr. **Lessico κτυπ-**.

⁶⁹ Ferrari 1983, 981 lega la radice κτυπ- dell'*hapax* eschileo ὀπλόκτυπος con l'omerico κτυπέει.

omerico sembra aver fornito del materiale che il tragediografo ha plasmato e variato creando una tessitura omericheggiante ma originale.

Non risulta del tutto perspicuo il soggetto dei due verbi iniziali: ποτᾶται, βρέμει. Essi si potrebbero riferire a βοά(ν) del verso precedente: secondo questa ipotesi sarebbe il “grido”, sc. il “clamore” prodotto dall’armata argiva che “aleggia”, ovvero “si diffonde” (ποτᾶται) e “rimbomba” (βρέμει) come un fiume montano. Se, viceversa, si espunge βοά(ν) come hanno fatto alcuni⁷⁰, verrebbe a mancare un soggetto che si possa appropriatamente riferire ai due verbi: come fa notare Ferrari 1983, 981 il κόνις di v. 81 si potrebbe ancora associare a ποτᾶται, ma certamente non a βρέμει e alla similitudine sonora. Bisognerebbe dunque rinunciare ad individuare un soggetto esplicito oppure risalire, come fa Ferrari, a στρατός e λεώς dei vv. 79 e ss. a formare una catena paratattica di indicativi presenti alla terza persona particolarmente omogenea e coerente:

vv.78 ss.

Χο. θρεῦμαι φοβερὰ μεγάλ’ ἄχη.
μεθεῖται στρατὸς στρατόπεδον λιπών·
ῥεῖ πολὺς ὄδε λεὼς πρόδρομος ἰππότηας·
αἰθερία κόνις με πείθει φανεῖ
ἄναυδος σαφῆς ἔτυμος ἄγγελος·
†έλε† δὲ γᾶς ἐμᾶς πεδί’ ὀπλόκτυπ’ ὠ-
τὶ χρίμπτει βοάν·
ποτᾶται, βρέμει δ’ ἀμαχέτου δίκαν
ὔδατος ὀροτύπου.

Rispetto a questa struttura, come si vede, i vv. 81-84 sembrano una sorta di inserzione autonoma, una parentesi, come la definisce Ferrari, “brevi *cola* impressionistici” che presuppongono “un’esecuzione ripartita tra singoli coreuti” a corroborare, in sostanza, l’ipotesi di ingresso σποράδην di cui si è detto (*supra*), che a sua volta consentirebbe di valorizzare la centralità della dimensione mimetica all’interno della πάροδος. Questa ricostruzione appare coerente e drammaturgicamente efficace, ma, esaminando la ricorrenza dei verbi, segnatamente di ποτάομαι, si possono reperire anche elementi a favore di βοά(ν).

⁷⁰ Vd. *supra*.

Da un punto di vista semantico risulta di particolare interesse la presenza del verbo ποτάομαι, frequentativo di πέτομαι, di uso prettamente poetico, nel significato di “svolazzare”, detto di uccelli, ma associato anche ad altri concetti nel significato di “diffondersi”⁷¹, e impiegato solo da Eschilo in riferimento a suoni, qui – se si presuppone che sia riferibile a βοά, come si è detto – ma con certezza in *Suppl.* 657: ἐκ στομάτων ποτάσθω φιλότιμος εὐχά “si diffonda/voli dalle mie labbra una preghiera di ringraziamento”⁷² (in contesto lirico, per bocca delle Danaidi)⁷³. Quest’ultima occorrenza, unita all’assenza di impieghi in relazione a uomini/eserciti, incoraggerebbe a considerare βοά come soggetto. Per converso, però, numerosissimi – anche in contesti formulari – sono le attestazioni di πέτομαι in associazione a uomini, nel significato di “correre”, “muoversi velocemente”⁷⁴, dato che farebbe propendere per l’ipotesi opposta e riferire ποτᾶται, βρέμει a στρατός e λεῶς di vv. 79-80. Sebbene anche in questo caso non vi sia un elemento definitivo a sostegno dell’una o dell’altra soluzione, ammettendo l’impiego di ποτάομαι per descrivere un suono, parrebbe molto suggestiva l’ipotesi che Eschilo abbia rappresentato icasticamente con questo verbo la diffusione del suono per via aerea, facendo forse tesoro degli omerici ἔπεα πτερόεντα.

Al v. 86 degno di menzione è l’*hapax* ὀρότυπος. Si tratta di una lezione che compare nei soli mss. M e I^p ma che è confortata da Esichio (o 1295), ed è stampata dalla maggior parte degli editori moderni alla ricerca di una rigida responsione metrica, rispetto alla variante ὀροκτύπου tradita da tutti gli altri manoscritti, che ai fini della nostra indagine parrebbe di certo più interessante. Quest’ultima doveva essere una variante molto alta nella tradizione, se molti scoliasti la glossano⁷⁵, ed è stata recentemente difesa da Novelli 2005⁷⁶; un com-

⁷¹ Con frequenza in Eschilo: delle tenebre dello Stige *Pers.* 688; della gloria che vola per mare e per terra *Ag.* 576; del timore *Ag.* 978; di sentimenti *Choe.* 390; di contagio assimilato a tenebra *Eum.* 378.

⁷² Vd. LSJ s.v.

⁷³ L’assenza di notazioni in Kaimio 1977, 171 che, citando il verso, esclude il primo verbo e parte da βρέμει, indica che la studiosa riferisce i verbi con ogni probabilità a στρατός di v.79.

⁷⁴ Vd. LSJ s.v.

⁷⁵ τοῦ ἀπὸ τῶν ὀρῶν κατερχομένου καὶ κτυποῦντος ἐν τῷ ὄρει [scoli AbBCHHaNcSjXc]; τοῦ ἐν ὄρει ἠχοῦντος [PTYaYb]; πολυήχου [DYaYb].

⁷⁶ Novelli 2005, 122.

posto che si inserirebbe in modo del tutto congruo nella *lexis* del dramma, accanto al già citato ὀπλόκτυπος di v.83 e ad ἄρματόκτυπος di v. 204.

Di impronta particolarmente naturalistica il v. 100 che, come si è detto, si caratterizza per l'immediatezza con cui è presentata la percezione sonora, sensibilmente diversa dalle espressioni sin qui impiegate per alludere alla percezione di rumori bellici ai vv. 83-84 e 85:

ἀκούετ' ἢ οὐκ ἀκούετ' ἀσπίδων κτύπον;

“sentite o non sentite un frastuono di scudi?”

Come si è detto *supra*, si tratta del primo di due trimetri⁷⁷, forse recitati dalla corifea, che vengono inseriti nella sezione lirica occupata dalla preghiera⁷⁸. Il ricorso a domande e a ripetizioni è molto frequente all'interno di questa sezione e si comprende bene alla luce dell'ἦθος del coro, caratterizzato da insicurezza, panico e titubanza. I vv. 93-107, in linea con un periodare che era stato già evidenziato per i primissimi versi della πάροδος, sono occupati da una sequela di domande, dubbi sul da farsi e invocazioni rivolte alle divinità, con una struttura per lo più paratattica:

τίς ἄρα ρύσεται, τίς ἄρ' ἐπαρκέσει
θεῶν ἢ θεᾶν;
πότερα δῆτ' ἐγὼ <πάτρια> ποτιπέσω
βρέτη δαιμόνων;
ἰὼ
μάκαρες εὐεδροι,
ἀκμάζει βρετέων ἔχεσθαι· τί μέλ-
λομεν ἀγάστονοι;
ἀκούετ' ἢ οὐκ ἀκούετ' ἀσπίδων κτύπον;

⁷⁷ Al v.106 un terzo trimetro giambico, ma di tipo lirico, con due tribrachi al quarto e al quinto piede.

⁷⁸ Per la frequenza di questi trimetri e per il carattere che assumono in tragedia vd. Descroix 1931, 64-66.

πέπλων καὶ στεφάνων πότ' εἰ μὴ νῦν ἴαμ-
 φι λιτὰν ἴ' ἔξομεν;
 κτύπον δέδορκα· πάταγος οὐχ ἑνὸς δορός·
 τί ῥέξεις; προδώσεις, παλαίχθων
 Ἄρης, τὰν τεάν;
 ὦ χρυσοπήληξ δαῖμον, ἔπιδ' ἔπιδε πόλιν
 ἄν ποτ' εὐφιλήταν ἔθου.

Si tratta di pericopi brevi e sintatticamente autonome⁷⁹, che potrebbero far ipotizzare una esecuzione individuale⁸⁰: la tessitura linguistica ‘spezzata’ sembrerebbe suggerire una ripartizione delle battute tra le singole coreute che, in un orizzonte spiccatamente realistico, potrebbero persino cantare sovrapponendosi per la parte finale, imprimendo un ritmo incalzante, ed enfatizzando il panico e il *pathos* della scena nel suo complesso. Quasi come una sorta di contrappunto al canto scosso delle coreute, si pongono i trimetri recitati di v.100 e v.103, che, come suggeriscono Dale 1968, 86 e Hutchinson 1985, 62, rappresentano un *abruptum* e un momento di interruzione della supplica del coro⁸¹. La rottura è costituita dall’urgenza della guerra che si riflette in scena mediante i rumori che ne scaturiscono; attraverso questi due richiami, gli eventi extrascenici entrano prepotentemente nello spazio scenico e si intrudono persino nella preghiera. La centralità del dato acustico sembra dunque trovare una opportuna resa performativa ed emerge in modo netto sfruttando anche questo canale.

In prospettiva acustica, il v.100 risulta particolarmente pregnante in quanto si tratta del primo *distinto* riferimento – dopo i discussi vv. 83-84– alla *percezione* di un determinato rumore, che presenta dei connotati peculiari in vista di questioni centrali relative alla riproduzione dei rumori che saranno esaminate nel prosieguo.

Va rilevato innanzitutto che l’allusione alla percezione è in forma dubitativa e che il verbo è al presente (“sentite o non sentite?”): presuppone dunque che il rumore in questione sia *udibile* nel momento stesso in cui la battuta viene pronunciata, o pochi istanti prima. Si

⁷⁹ Di parere diverso Hutchinson 1985, 62 che considera i vv. 98-102 “a continuous utterance”.

⁸⁰ Vd. Hutchinson 1985, 62, Lupas-Petre 1981, 51.

⁸¹ Dale 1968, 86: i versi “lift themselves clearly from the context”. Hutchinson 1985, 62, parla persino di deviazione (a livello formale): “formally the chorus is for a moment diverted from its plan of supplication”.

differenza per questo da altri passi nei quali le coreute affermano di aver (*già*) udito dei rumori (es. vv. 203-206).

Al v. 201 compare una locuzione del tutto simile in bocca ad Eteocle e rivolta al coro (vd. *infra*), che sarà suonata in qualche modo ironica. Dopo aver aspramente rimproverato il comportamento delle coreute in preda al panico e aver intimato loro di ritirarsi in casa e non preoccuparsi di quanto accada all'esterno, il sovrano conclude la tirata: ἤκουσας ἢ οὐκ ἤκουσας, ἢ κωφῆι λέγω; “Hai sentito o non hai sentito⁸²? O forse parlo ad una sorda?” Alla luce di tutti i riferimenti alla percezione di questo o quel rumore fatti dalle coreute nel corso dei versi precedenti, questa conclusione sarà parsa agli spettatori una *boutade* quanto mai bizzarra, presumibilmente strumentale, in questo caso, ad evidenziare con una forza ancora maggiore lo scollamento e la distanza tra il coro ed Eteocle⁸³.

Un altro aspetto su cui è opportuno appuntare l'attenzione è l'assenza di un elemento determinativo del sostantivo κτύπος, articolo o deittico (“sentite o non sentite *un* frastuono di scudi?”): l'indeterminatezza del rumore è un fattore importante in vista di una riflessione generale sulla riproducibilità e l'effettiva riproduzione dei suoni menzionati. Un'ultima considerazione in merito alla tipologia di rumore avvertito: ἀσπίδων κτύπος. Il termine κτύπος, come apparirà chiaro dall'analisi di tutti i *loci* tragici reperiti, è il vocabolo più ricorrente nella produzione tragica superstite in relazione alla percezione di suoni non verbali/rumori indefiniti da parte dei personaggi. Il semantema κτυπ- è, in questo ambito, il più diffuso nella letteratura greca fino al II sc. d.C. ed è sfruttato per una vasta gamma di categorie acustiche, per questo è intraducibile in modo univoco⁸⁴. Esso indica generalmente un rumore prodotto da un urto o da una percossa e, tra gli oggetti inanimati, una specia-

⁸² L'espressione può essere accostata a Eur. *Or.* 273 οὐκ εἰσακούετ'; οὐχ ὄραθ' ἐκηβόλων/ τόξων περωτὰς γλυφίδας ἐξορμωμένας dove è chiaro che Oreste è allucinato dalle “rabide cagne della madre” e quindi il coro, e di conseguenza il pubblico, non sentono (e non vedono) nulla: può questa essere utilizzata come cartina di tornasole del fatto che in altri *loci* venisse effettivamente udito qualcosa nel momento in cui si diceva? In altri termini: se quando un personaggio affermava di sentire qualcosa non si avvertiva effettivamente nulla in teatro, la domanda di Oreste risulterebbe priva di senso. Questa domanda funziona perché lui è allucinato e non si deve avvertire nulla, ma qualora in ogni caso non si fosse avvertito nulla, questa domanda avrebbe perso il proprio senso sul piano drammatico. Cfr. anche Soph. *Aj.* 334, ove Tecmessa si riferisce alle grida (retrosceniche) effettivamente percepibili di Aiace.

⁸³ Vd. Novelli 2005, 110.

⁸⁴ Vd. **Lessico κτυπ-**.

lizzazione appare chiaramente quella di ambito militare⁸⁵. Che il rumore, definito κτύπος, prodotto dagli scudi (che urtano contro lance, tra di loro o contro altre parti dell'armatura), fosse ben presente nell'immaginario acustico della Grecia antica, viene confermato dalla frequenza di questa associazione che parte da Omero e giunge sino a Giamblico⁸⁶. Un'ultima testimonianza aiuta a comprendere le intime risonanze innescate da questa ampia tipologia di rumore definibile con κτύπος. Teofrasto (fr. 91 W.), via Plutarco (*rect. aud.* 38a) stabilisce una relazione diretta tra φόβος e κτύπος (nonché πάταγος, su cui si tornerà *infra*) che si attaglia perfettamente all'atmosfera del dramma e alla dimensione emotiva del coro:

ἀκουστικῆς αἰσθήσεως, ἦν ὁ Θεόφραστος παθητικωτάτην εἶναί φησι πασῶν. οὔτε γὰρ ὄρατὸν οὐδὲν οὔτε γευστὸν οὔθ' ἄπτὸν ἐκστάσεις ἐπιφέρει καὶ παραχὰς καὶ ποίᾳς τηλικαύτας ἡλίκαι καταλαμβάνουσι τὴν ψυχὴν κτύπων τινῶν καὶ πατάγων καὶ ἤχων τῆ ἀκοῇ προσπεσόντων.

“Del senso dell’udito, diceva Teofrasto, che è esposto più di ogni altro alle passioni, dato che non c’è niente che si veda, si gusti o si tocchi, che produca sconvolgimenti, turbamenti o sbigottimenti paragonabili a quelli che afferrano l’anima quando l’udito è investito di certi frastuoni, strepiti o rimbombi.”

Al v. 103 si trova la seconda inserzione giambica in contesto lirico dopo il v.100: questi trimetri sembrano scandire l’ingresso – presumibilmente – caotico del coro, come una sorta di *refrain* legato a perturbanti percezioni acustiche che irrompono in scena e incombono sulle fanciulle. La notazione del v. 103 è anzi dotata di una pregnanza peculiare poiché coniuga in un sintagma sinestetico⁸⁷ vista ed udito:

κτύπον δέδορκα· πάταγος οὐχ ἑνὸς δορός

“ho visto un fragore: colpo non di una sola lancia”

⁸⁵ Vd. **Lessico κτυπ-** (1,d,1).

⁸⁶ Vd. ancora **Lessico κτυπ-** (1,d,1).

⁸⁷ La sinestesia è, come si sa, una delle forme retoriche meno studiate, e in parte sminuite, per la letteratura antica. Per una panoramica aggiornata degli studi vd. Marinis 2012.

Nei commenti degli esegeti antichi si coglie un certo imbarazzo: la maggioranza interpreta il verbo in senso metaforico: alcuni vi leggono un riferimento alla comprensione con gli ‘occhi della mente’⁸⁸, oppure intendono δέρκομαι come sinonimo del più generico αισθάνομαι⁸⁹ o semplicemente di ἀκούω⁹⁰; altri sembrano persino pensare ad un superficiale impiego di un senso in sostituzione di un altro⁹¹. Lo scoliasta del Laurenziano è pressoché il solo ad ipotizzare che l’impiego di questa immagine sia condotto scientemente in vista di un effetto di maggiore ἐνάργεια⁹². Anche i moderni hanno tentato di ovviare alle difficoltà esegetiche: Askew⁹³ congettura per questo δέδοικα, con uno sguardo al v. 249⁹⁴. A ben vedere il verso rappresenta il vertice di un percorso in ascesa che è possibile seguire sin dai primi versi del canto e che è stato ben delineato da diversi studiosi, tra gli ultimi la Sala 2006, 202: la studiosa individua una progressione dal silenzio della polvere (“muto messaggero” di v.82) all’incisività netta di questo asciutto emistichio che passa per i rumo-

⁸⁸ κατανοῶ τοῖς τοῦ νοῦ ὀφθαλμοῖς. [DYb]; κατανοῶ· ὁ γάρ τι κατανοῶν ὄρᾳ τοῦτο τοῖς τοῦ νοῦ ὀφθαλμοῖς. [θT]; εἰς νοῦν λαμβάνω. [YaYb].

⁸⁹ Questa è anche l’indicazione dei dizionari di più ampia diffusione: “discernere”, “scorgere”, “percepire” Montanari; analogamente “descry”, “perceive” LSJ. Entrambi accostano questa occorrenza a *Od.* 10,197: ἔδρακον ὀφθαλμοῖσι, in cui l’esplicita menzione degli occhi farebbe suonare tautologica l’espressione (“vidi con gli occhi”) e potrebbe indurre ad attribuire un significato più neutro e generico al verbo. Da notare, in ogni caso, che nel *locus* odissiaco l’oggetto della visione è del fumo (καπνὸν), non un suono. Seppure per talune occorrenze del verbo può essere supposta una valenza più generale, non va tuttavia dimenticato il significato più immediato legato alla vista, che verrebbe comunque messo in campo e richiamato da una *iunctura* così serrata come κτύπον δέδοικα. Non sarebbe opportuno, dunque, derubricare questa immagine a catacresi del verbo, come fanno ad esempio Lobeck 1846 e Stanford 1957 per espressioni quali *Soph. Trach.* 693-694 (εἶσω δ’ ἀποστειχουσα δέρκομαι φάτιν/ ἄφραστον); di contro Segal 1977 riconosce la forte rilevanza poetica e tematica dell’immagine (cfr. anche *Soph. Ph.* 202.). Il commento di Rose 1957, *ad loc.* va nella direzione della catacresi: “a fairly common extension of the specific ‘see’ to the general ‘perceive’”.

⁹⁰ δέδοικα] ἀκούω. [AbBCHNaOPSjVXc]; δέδοικα] αισθάνομαι. [HaPPdYaYb].

⁹¹ αἰσθησις ἀντὶ αἰσθήσεως. [A2AbHaOXcYaΞa]; ἤγουν τὴν ἀκοὴν ἀντὶ τῆς ὀράσεως. [A2Ξa].

⁹² κτύπον δέδοικα] μετήγαγε τὰς αἰσθήσεις πρὸς τὸ ἐναργέστερον [M].

⁹³ Seguito da Murray nell’edizione oxoniense, che giudica la lezione tradita “vix credibile”.

⁹⁴ δέδοικ’, ἀραγμὸς δ’ ἐν πύλαις ὀφέλλεται.

ri martellanti dei versi precedenti, uditi attraverso le orecchie; quasi che ora l'udito non fosse più sufficiente per dipingerne la potenza e la penetrazione, le coreute ricorrono alla vista⁹⁵. Questa chiave di lettura era già *in nuce* anche in Hutchinson 1985, 62 che spiega il riferimento alla vista sulla scia della tradizionale, finanche proverbiale, maggiore affidabilità di quest'ultima rispetto all'udito e prospetta un impiego “grafico” del linguaggio visivo⁹⁶. Si è già accennato alla convivenza e all'alternarsi in questo turno di versi di riferimenti visivi ed uditivi (vd. *supra*): in quest'ottica secondo Lupas-Petre 1981,52 l'espressione si configura dunque come una fusione e una sublimazione di questa duplice prospettiva sensoriale che contrassegna il brano⁹⁷. Longo 1977, 88-89, viceversa, inserendo i due canali di comunicazione (percezione visiva Vs. comunicazione orale-aurale) all'interno di una complessa logica di gestione del potere e delle informazioni, considera la sinestesia il frutto di un momento di tensione nel quale vanno in corto circuito il canale uditivo e visivo⁹⁸. Uno studio puntuale e capillare a questa espressione viene dedicato da Agis Marinis (2012), il quale, tuttavia, si lascia andare ad inferenze per certi versi fin troppo distanti dalla logica drammaturgica e dalla prospettiva performativa. Convincente l'effetto onomatopico delle velari (cui accenna anche Sala 2006, 201) meno convincente l'impressione di agitazione che – a giudizio di Marinis⁹⁹– verrebbe trasmessa dall'iterazione delle vocali tra i vv. 100 e 102, rispetto alla quale κτύπον δέδορκα marche-

⁹⁵ “Nel suo ritmo convulso, il tratto di coro che sfocia nel verso 103 presenta una distinta gradazione di suono. Il punto di partenza è la visione scevra da rumore, il silenzio della polvere che sale al cielo, testimone ἀναυδος, senza voce (w. 81-82). Il suono, fatta la sua comparsa in un secondo momento, diventa una presenza ossessiva: è prima frastuono che si sente (ἀκούετ'ή ουκ ἀκούετ' ασπίδων κτύπον, v. 100), di zoccoli, di grida che si insinuano sotto alle mura e di scudi, infine frastuono che quasi si vede. Questa *climax* allucinata costruisce un po' alla volta negli occhi delle donne l'immagine del fracasso ostile (...) e finisce mostrando all'improvviso l'oggetto che è volontariamente sottratto, lontano, fuori dalle mura”.

⁹⁶ “The perceptions of the eye seem clearer and more vivid than those of the ear: hence the language of sight is graphically employed”.

⁹⁷ “Les images visuelles et auditives qui alternaient dans la première partie du prelude convergent maintenant et se confondent dans une saisissante synesthésie”.

⁹⁸ “In momenti di estrema tensione, si ha addirittura interferenza e sovrapposizione dei due canali (sc. visivo e acustico, attraverso i quali viaggia l'informazione non controllata o mediata dal potere), o sinestesia”.

⁹⁹ Marinis 2012, 32.

rebbe una brusca interruzione e una sorta di risposta agli interrogativi ansiosi delle fanciulle. Questa battuta può ben rappresentare un punto di arresto rispetto alle precedenti, ma non in virtù di un'onomatopeica alternanza di vocali e consonanti, quanto piuttosto della giustapposizione tra cantato e recitato che si deduce dalla metrica (vd. *supra*). Su un altro punto si può concordare con quanto a più riprese viene rilevato dagli studiosi¹⁰⁰: *πάταγος*¹⁰¹ viene a configurarsi come una sorta di ripetizione di *κτύπος* e concorre dunque ad amplificare l'elemento sonoro dell'immagine. In definitiva sembrerebbe che gli studi più recenti si focalizzino sull'effetto acustico delle singole catene fonetiche e sulle figure di suono, nella convinzione che tramite il canale retorico-acustico si potessero veicolare emozioni e sensazioni al pubblico con una certa immediatezza, al di là del significato delle parole, ma sfruttandone esclusivamente le potenzialità acustiche del significante¹⁰². Certamente si tratta di una strada percorribile e foriera di ottimi risultati, ma non sempre applicabile, e non a tutti i contesti. In questo caso la massiccia presenza del motivo acustico, declinato in una così vasta pluralità di esempi, farebbe pensare che la dimensione delle figure di suono e l'impiego dell'onomatopea non possano costituire i soli canali di comunicazione che il poeta sceglieva di stabilire con il pubblico. Acuta l'osservazione di Marinis 2012, 31 in merito alla densità semantica del verbo *δέρκομαι*, propriamente "fissare"/"guardare in modo penetrante e minaccioso"¹⁰³ rispetto a sinonimi più 'neutri' come *ὀράω*: la scelta di questo verbo enfatizza ulteriormente l'effetto sinestetico.

Marinis giunge alla conclusione che l'impiego di questa pregnante espressione sia perno di un processo di 'costruzione visiva' dei rumori extrascenici da parte del coro: ricorrendo ad un linguaggio legato alla vista, le coreute erano in grado di far visualizzare agli spettatori gli eventi che avvenivano al di là della scena e delle mura di Tebe, di materializzare agli occhi del pubblico i rumori percepiti in scena che costituivano un'informazione diretta e

¹⁰⁰ Vd. ancora Sala 2006 e Marinis 2012, 33.

¹⁰¹. Il sostantivo è di matrice onomatopeica (vd. Chantraine *s.v.*, LSJ *s.v.* e Kaimio 1977,13; 213-214) ed è in buona sostanza un sinonimo più raro (nei testi che possediamo) di *κτύπος* con – all'incirca – i medesimi ambiti di specializzazione. Sull'uso di questo termine in Omero vd. Granello 1969.

¹⁰² Vd. in particolare Marinis 2012, 32-33; della stessa matrice lo studio delle figure di suono nella produzione eschilea che Andrea Ercolani ha da anni avviato.

¹⁰³ Vd. LSJ *s.v.*, Chantraine *s.v.*, cfr. *e.g.* *Il.* 11, 37.

non mediata sulla guerra e sugli eventi extrascenici¹⁰⁴. Queste suggestive ricostruzioni dei meccanismi drammaturgici potrebbero essere ben corroborate dall'eventuale impiego di effetti acustici: perché rinunciare a credere che la produzione di effetti sonori in accompagnamento alle parole potesse agire come surrogato della vista e coinvolgere anche il pubblico rafforzando il potere dei versi? Alla luce di queste riflessioni e sulla base di quanto di è detto *supra* in relazione al significato del verbo, si potrebbe tentare una traduzione es. “ho messo a fuoco/ho focalizzato un fragore”¹⁰⁵.

Ampliando gli orizzonti, si può altresì provare a considerare questo verso nell'ambito della più generale *Dichtung* del poeta: espressioni metaforiche e catacresi di verbi sonori – e non solo sonori – sono altrove impiegate in questo dramma¹⁰⁶ e altre vivide sinestesie fanno parte della produzione eschilea¹⁰⁷; esse, di fatto, sembrano configurarsi nel loro complesso come *exempla* delle più alte vette del lirismo eschileo¹⁰⁸ con una esplicita funzionalità drammaturgica negli specifici contesti. In conclusione, è possibile certo intravedere una *climax* sensoriale ascendente che culmina nel v. 103 ed ha una tappa importante nel precedente trimetro del v. 100; sicuramente l'icasticità e la singolarità del verso saranno stati elementi distintivi non trascurabili, ma il peso e la carica comunicativa di questo peculiare *locus* non escludono necessariamente che un reale effetto acustico potesse contemporaneamente, o pochi istanti dopo, essere riprodotto.

I trimetri menzionati suscitano particolare interesse perché non sono solo presenti immagini acusticamente rilevanti ma anche perché il coro fa esplicito riferimento alla *percezione* in scena di tali rumori in modo immediato e con una *lexis agonistiké* di particolare pregnanza, soprattutto per la sinestesia di v.103 in cui la percezione sembra così vivida da non poter essere espressa da un verbo di suono ma da presupporre il ricorso ad un verbo visivo. In altri termini non si tratta di perifrasi articolate, di pericopi involute (del tipo dei vv. 83-

¹⁰⁴ Marinis 2012, 38: “If we are to draw a general conclusion, the women do not merely ‘describe’ what they experience, but they forcefully ‘convey’ it to the spectators — or to the implied, internal, audience of citizens — especially through visual imagery aiming at the creation of potent φαντασία”. Stessa esegesi in Trieschnigg 2016.

¹⁰⁵ Interessante la resa di Tonelli 2011-13: “fragore visibile”.

¹⁰⁶ Vd. vv. 384 ss. (Kaimio 1977,174; Rose 1957).

¹⁰⁷ Ben nota quella di *Pers.* 395: σάλπιγξ δ' ἀντῆι πάντ' ἐκεῖν' ἐπέφλεγεν.

¹⁰⁸ Ad elevare ulteriormente il registro in questo specifico verso la non frequente litote (οὐχ ἐνὸς δорός; per cui cfr. e.g. Soph. *O.C.* 737; Eur. *Andr.* 96; *Cycl.* 517).

86) come è comprensibile in questa sede, ma di versi brevi, persino in un metro che già gli antichi avvertivano come vicino al parlato, dotati di una peculiare incisività e che sembrano dettati da un reale spavento. In essi si può dunque leggere, forse, il tentativo di portare in scena il terrore di fanciulle indifese con una intensità e uno sforzo mimetico particolari: un dato importante sul fronte del naturalismo/realismo, che merita di essere messo in luce in vista delle considerazioni sulla riproduzione o meno dei suoni in questione.

Accanto a questi *loci* che offrono densi spunti di riflessione per la reale riproduzione dei rumori in scena, si può individuare una pluralità di immagini di impronta sonora, poeticamente elevate, prive di verbi di percezione, che pure costituiscono una fitta trama estremamente pervasiva sottesa all'intero dramma.

A questa seconda tipologia si può ascrivere il distico di vv.114-115, associabile di nuovo all'immaginario marittimo, sulla cui valenza e risonanza omeriche vd. *supra*. Da notare ancora l'impiego di un verbo di probabile origine onomatopeica¹⁰⁹ e di uso quasi esclusivamente poetico (καχλάζω) che in senso proprio indicherebbe il *rumore* prodotto da liquidi agitati o in ebollizione¹¹⁰, sebbene Barrett *ad Eur. Hipp.* 1210-11 ipotizzi che possa spesso descriverne l'*aspetto*¹¹¹ piuttosto che il gorgoglió:

κῦμα περὶ πτόλιν δοχμολόφων ἀνδρῶν
καχλάζει πνοαῖς Ἄρεος ὀρόμενον.

“un'onda intorno alla città di uomini dai cimieri ondeggianti
ribolle, spinta dai soffi di Ares.”

Ancora assente un verbo di percezione ai vv.122-123, ove compare una – forse la prima – delle varie occorrenze di terrifici rumori associati ai cavalli:

διὰ δέ τοι γενύων ἱππίων
κινύρονται φόνον χαλινοί·

¹⁰⁹ Vd. Chantraine *s.v.*

¹¹⁰ Vd. LSJ *s.v.*

¹¹¹ Barrett 1964, 386.

“Attraverso le mascelle dei cavalli
morsi risuonano strage”.

Questa immagine fa parte delle succitate notazioni di sapore poetico (non accompagnate da verbi di percezione) che sfociano nella metafora, condensata in κινύρονται φόνον χαλινοί. Il verbo, in particolare, si inserisce in un lessico musicale che sembra ben rappresentato nel dramma, studiato, tra gli ultimi, da Ieranò 1999. In questa prospettiva κινύρομαι, un verbo raro nei testi traditi, sebbene sembra si possa rintracciare anche in un frammento eschileo¹¹², di impiego prettamente poetico, è da connettere con κινύρα, un’arpa orientale che accompagnava le lamentazioni funebri; di qui la poetica traduzione di Ieranò: “il morso... tintinna una nenia di strage”. La congettura di Dindorf κινύρονται, propriamente “cantare con tono di lamento” – sulla scorta di un lemma esichiano (μ 1414) in cui il lessicografo glossa κινύρονται con προφωνοῦσι, προλέγουσι, “annunciano” – non viene accettata da molti¹¹³. Il verso viene annoverato dalla Kaimio 1977, 170 tra le formulazioni eschilee per indicare il carattere spaventoso di un suono (accanto ai successivi vv. 386 e, per certi versi, il v.463): “un sostantivo che indica paura, morte, e cose simili come l’oggetto interno di un verbo che indica un suono”. Un suono, precisa la Kaimio, non spaventoso di per sé, ma solo perché avvertito in una specifica situazione.

Se – come si è cercato di dimostrare – ὄπλόκτυπος di v.83 non fa riferimento, almeno in modo del tutto univoco, agli zoccoli equini, questo costituirebbe distintamente il primo di una serie di passaggi in cui viene descritto un rumore prodotto da cavalli che genera terrore in chi lo avverte: ai vv. 205-207 le coreute richiameranno con ogni probabilità questo stesso rumore (vd. *infra*); al v.245 (vd. ancora *infra*) il coro sente il nitrito dei cavalli. Altri orrorifici suoni associati ai cavalli sono infine nella famosa scena degli scudi, celebre tra gli studiosi, a partire da Frankel, come *Reedepaare*: ai vv. 463-464 il messaggero descrive il minaccioso soffio dei cavalli dell’argivo Eteoclo all’interno delle musoliera¹¹⁴; un nitrito (nella più banalizzante replica di Eteocle al v.475, che ha lo scopo di smussare il racconto enfatico del messaggero) che non spaventa Megareo, il guerriero preposto contro di lui.

¹¹² fr. 47a R.

¹¹³ Page, Hutchinson, Lupas-Petre, di contro la accetta West.

¹¹⁴ Un distico emblematico della superba e immaginifica *lexis* eschilea: φιμοὶ δὲ συρίζουσι βάρβαρον βρόμον/μυκτηροκόμποις πνεύμασιν πληρούμενοι. Sul significato del verbo συρίζουσι, che si inserisce nel già citato lessico di impronta musicale, vd. Ieranò 1999, 349.

Come si vede, dunque, i rumori spaventosi connessi ai cavalli, che sono tali, ovviamente, solo in questa peculiare circostanza, si esauriscono, sostanzialmente, nel solo nitrito e, volendo considerare anche l'espressione metaforica di v. 122, nel tintinnio dei morsi. Sembra certamente un tratto di mimesi realistica: in effetti, in questa seconda scena, in cui di fatto gli eserciti sono schierati ma la battaglia deve ancora avere luogo, dei cavalli non possono essere descritti l'assalto e la corsa, per cui il rumore di zoccoli non poteva essere udito e temuto. Ancora una volta non può essere utilizzato questo come argomento definitivo per interpretazione univocamente il composto ὀπλόκτυπος di v. 83, dal momento che all'*incipit* della πάροδος il coro descrive l'avanzare dell'esercito nemico (μεθεῖται στρατὸς στρατόπεδον λιπών· ῥεῖ πολὺς ὄδε λεῶς πρόδρομος ἱππότηας· vv. 79-80) e in quel caso un riferimento al rumore scaturito dagli zoccoli dei cavalli non sembra fuori luogo.

Dopo le invocazioni a singole divinità (vv.128-147), che sembrano la traduzione verbale di effettivi gesti di supplica compiuti dalle coreute presso le varie statue di dei in scena¹¹⁵, ai vv. 151-165, come si è accennato, si trova una coppia strofica che si apre con alcune interiezioni *extra metrum* (ἔ ἔ ἔ ἔ, segnale di un innalzamento della tensione), seguite (v.151) da invocazioni a specifiche divinità e da postille sonore:

ὄτοβον ἀρμάτων ἀμφὶ πόλιν κλύω·

“sento un frastuono di carri attorno alla città”

In base alla distinzione operata per i versi precedenti – soprattutto sui trimetri di vv. 100 e 103 – è interessante innanzitutto rilevare la presenza del verbo di percezione κλύω; in secondo luogo è opportuno notare anche in questo caso la singolare densità del verso, che, analogamente a quanto osservato per i precedenti, gli conferisce una incisività maggiore rispetto a pericopi più distese che occupano una coppia di versi o ancor di più. Non marginale, infine, la struttura metrica: come per l'*incipit* si tratta di docmi, che (vd. *supra*) sono espressione di uno stato di forte agitazione e di alta tensione emotiva, evidente anche dalle citate interiezioni. Il suono in questo caso è indicato con ὄτοβος, una parola non omerica¹¹⁶ che viene impiegata solo in contesti poetici – in tragedia solo in bocca al coro – e che indi-

¹¹⁵ Il cui ordine non sembra casuale: vd. Lupas-Petre 1981, 54; Hutchinson 1985,67.

¹¹⁶ Vd. Kaimio 1977, 119.

ca “probabilmente un rumore forte e confuso che giunge al culmine e si conclude con una specie di botto ... si tratta di un rumore intenso, sonoro, prodotto da oggetti metallici”, secondo la definizione di Cuzzolin 1999,115; un profilo acustico che, tuttavia, almeno qui e negli altri paralleli eschilei, non appare preciso. Il rumore, difatti, è in Eschilo una connotazione caratteristica del carro: si tratta dello specifico rumore prodotto dagli assi delle ruote mentre esse sono in movimento, che ricorre qui, come è immediatamente chiarito al v. 153, ed è richiamato ai vv. 204-205 (vd. *infra*). Il termine ὄτοβος ricorre tanto in contesto militare, come in questo caso e nella sua prima attestazione nella *Teogonia* esiodea¹¹⁷, quanto in associazione al tuono come nel finale dell’*Edipo a Colono* (su cui vd. *infra*)¹¹⁸. Un altro campo di impiego è quello musicale, su cui fa perno ancora Ieranò 1999, che lo inserisce tra le tessere di un mosaico di lessico linguistico che sostanzia l’intero dramma, su cui si tornerà *infra*¹¹⁹. Per l’etimologia è stata proposta un’origine onomatopeica del nome¹²⁰, connessa con l’interiezione ὀτοτοῖ, sulla quale non tutti gli studiosi concordano¹²¹. Sul piano dei *Realien* è nota l’annosa *querelle* circa la presenza e l’uso effettivo di carri in battaglia sin da Omero¹²²: questo dibattito, che sembra a mio avviso potersi risolvere in termini positivi, non sottrarrebbe in ogni caso nulla al realismo di questa notazione acustica. Il fatto che la notazione si ripeta in ben tre *loci* eschilei non dovrebbe indurre a postulare una convenzionalità o una formularità nell’impiego di questo rumore: la varietà di termini e di strutture impiegate, anzi, scoraggia in questo senso; viceversa, si dovrebbe riflettere sulla forte pregnanza che Eschilo attribuiva al dato sonoro nella costruzione dei propri drammi, nonché, in un orizzonte più latamente antropologico, sull’importanza che questa sonorità del carro potesse avere nell’immaginario collettivo del pubblico. Altrove in tragedia si può ipotizzare che dei carri entrassero in scena: celeberrimi sono i casi di Aesch. *Pers.* 159 ss. (che si apprende molti versi dopo dalle stesse parole della regina) e Ag. 810 ss., ma anche in Euripide, nell’*Ifigenia in Aulide*, come si evince dai vv. 422, 600 ss. e

¹¹⁷ Vv. 709-710: ὄτοβος δ’ ἄπλητος ὀρώρει/ σμερδαλέης ἔριδος, κάρτευσ δ’ ἀνεφαίνετο ἔργον.

¹¹⁸ V. 1479: ἀμφίσταται διαπρύσιος ὄτοβος.

¹¹⁹ Ieranò 1999, 351.

¹²⁰ Vd. Frisk 1973², 440: “Onomatopoetisch mit βο-suffix”.

¹²¹ Vd. Cuzzolin 1999, 115.

¹²² Vd. e.g. sul fronte contrario Greenhalgh 1973 che Hutchinson 1985, 70 cita in riferimento a questo passo eschileo; sul fronte opposto un classico i contributi di Anderson 1965 e Anderson 1975.

forse nell'*Elettra*, come pare dal v. 1135. In tutti questi casi bisogna necessariamente immaginare ingressi di carri rumorosi e non silenziosi, che contribuiscono a ribadire il concetto che la scena antica, anche quella tragica, doveva essere molto più animata di quello che oggi siamo portati ad immaginare. Tuttavia, il rumore dei carri destinati al trasporto di personaggi chiave del dramma, come Atossa nei *Persiani*, Agamennone (e Cassandra) nell'omonimo dramma, Clitemestra e Ifigenia nell'*Ifigenia in Aulide*, può essere rubricato in una categoria di rumori accessori, che la scena implicava, ontologicamente ineliminabili, ma che non erano investiti di un ruolo peculiare nelle dinamiche di scena, ovvero di una funzione pregnante da un punto di vista drammaturgico e semantico¹²³. In questo caso, invece, come negli altri casi eschilei, la notazione legata al rumore prodotto dal carro è funzionalizzata a far scaturire un certo sentimento negli spettatori, lo stesso sentimento che produce in chi fa questa stessa notazione: paura, φόβος. D'altronde, il rumore cui si fa riferimento in questi casi è quello di un carro impiegato in ambito militare, a quanto sembra, per il trasporto di uomini e mezzi¹²⁴, particolarmente carico, come esplicita il participio βριθομένων di v. 153¹²⁵: una puntualizzazione densamente realistica, considerato che lo scricchiolio dei mozzi delle ruote sarà direttamente proporzionale alla pesantezza del mezzo. Quanto sia potente l'inquietudine indotta dal tramestío dei carri, sarà ancor più evidente dai citati vv. 204-205.

Di stampo squisitamente poetico anche il successivo v. 153, che, come si è detto, e con la medesima struttura dei vv. 204-205, circostrive il rumore del carro:

ἔλακον ἄξόνων βριθομένων χνόαι

“stridono i mozzi delle assi gravate”

L'indefinito ὄτοβος dei carri di v. 151 viene ora precisato: si tratta del rumore esercitato dai mozzi delle ruote sulle assi appesantite dal carico di uomini e mezzi che si appressano alle porte della città. Anche in questo caso l'immagine risulta tecnicamente molto precisa,

¹²³ Per una riflessione complessiva su questi temi e su questa categorizzazione si veda la Parte Prima.

¹²⁴ Vd. Anderson 1975, 75.

¹²⁵ Una probabile reminiscenza omerica (*Il.* 5,838-839: μέγα δ' ἔβραχε φήγινοσ ἄξων /βριθοσύνη·) che impreziosisce il dettato.

seppure evocata in un lessico spiccatamente poetico. La *χνόη* indica propriamente uno strumento, per lo più in metallo, che veniva inserito nella porzione di asse che sporgeva dalla ruota con la funzione di trattenere la ruota stessa e non farla fuoriuscire dal perno dell'asse. Se il carro era molto carico il cigolio prodotto da questo dispositivo era maggiore: proprio a tale meccanismo fa qui – e altrove – riferimento il coro eschileo. Il termine, pur nella sua essenza tecnico, in generale non frequente nei testi a noi giunti, si trova solo in poesia. Di seguito nei *Sette* si troverà la *iunctura* *χνόας ποδῶν* (v. 371), propriamente “mozzi dei piedi”, nei versi in cui il coro annuncia l'ingresso del messaggero protagonista con Eteocle della ‘scena degli scudi’:

σπουδῆι διώκων πομπίμους χνόας ποδῶν

“guardate come corre: i suoi piedi vorticano come le ruote di un carro”

(trad. Ieranò)

“accorrendo veloce: come mozzi di ruote lo sospingono i piedi”

(trad. Tonelli)

L'icastica e pressoché intraducibile espressione descrive probabilmente l'immagine dei piedi che, nella corsa, divengono simili a ruote: una *variatio* efficace e del tutto originale di un modulo ben noto in tragedia.

Tornando al v. 153 un'ultima osservazione sul verbo che definisce il rumore: *λάσκω*. Anch'esso di uso poetico, ricorre in associazione ad animali e ad esseri umani per descrivere un suono sottile ed acuto (ad esempio un grido per gli esseri umani o, per gli animali, il verso di un rapace oppure il guaito di un cane). In relazione ad oggetti, occorre solo all'aoristo II: in questo senso può indicare la risonanza metallica delle armi, il rumore sordo prodotto da un osso che si spezza, oppure un rumore più sommesso e sottile, ma penetrante, come il crepitio ad esempio di una selva che brucia¹²⁶. A quest'ultima tipologia acustica può essere accostato lo scricchiolio prodotto qui dai mozzi delle ruote.

Altri riferimenti a rumori bellici punteggiano questi versi tesi. Ad esempio nella seconda strofe al v. 160, subito dopo nuove interiezioni (ἔ ἔ ἔ ἔ) e un'altra immagine non del tutto

¹²⁶ Hes. *th.* 694: λάκε δ' ἀμφὶ πυρὶ ὕλη. Vd. LSJ s.v.

esente da riflessi acustici relativa ad una pioggia di pietre lanciata dalle catapulte nemiche¹²⁷:

κόναβος ἐν πύλαις χαλκοδέτων σακέων·

“risuonare dinnanzi alle porte di scudi legati in bronzo”

Si tratta dell’ultima immagine sonora in questa sequenza concitata, che precede la preghiera finale rivolta a tutte le divinità (vv. 166-180). Si è notato che la primissima notazione conteneva un verbo di percezione; ad essa hanno fatto seguito brevi invocazioni ad Era, Artemide, Apollo, alternate ad immagini fulminee, condensate in un unico verso, in docmi, rese verosimilmente in maniera tesa, forse con una distribuzione delle battute *ad singulos*, nelle quali un il verbo di percezione è stato omissso, ma chiaramente è sottinteso. In una *climax* sonora evidente nella seconda strofe, quest’ultimo verso potrebbe rappresentare l’*akmé* acustica, la sonorità più vibrante e pervasiva: un martellante e roboante frastuono metallico di scudi in bronzo. L’ennesimo sinonimo¹²⁸ che indica un frastuono indeterminato, la cui sorgente deve essere precisata, è qui impiegato: κόναβος. Si tratta di un vocabolo di etimo incerto, così come il verbo da cui deriva: nell’insieme esso ha un numero limitato di occorrenze nei testi a noi tramandati e di uso – anche in questo caso – precipuamente poetico. La specializzazione appare però in questo caso più evidente a Cuzzolin 1999: “un rumore prodotto da uno scontro violento con il suolo o con un altro oggetto, prevalentemente metallico: un rimbombo che poteva risultare in alcuni casi anche doloroso all’udito...un rumore il cui parametro più importante è senz’altro il timbro (la fonte sono sempre oggetti metallici), un rumore acuto e intenso”¹²⁹.

Nella sezione sin qui esaminata, dunque, rilevati i diversi indizi di una particolare tensione emotiva che doveva caratterizzare il canto (e la recitazione) del coro (e presumibilmente anche i suoi movimenti orchestrici, vedi *infra*¹³⁰), in un orizzonte naturalistico sarebbe risul-

¹²⁷ V. 158: ἀκροβόλος δ’ ἐπάλλεων λιθὰς ἔρχεται· (ed. Page) che presenta diversi problemi di comprensione puntuale e testuali.

¹²⁸ Vd. La definizione di di questo primo canto del coro come “fucina espressiva” in Novelli 2005, 122-123.

¹²⁹ Cuzzolin 1999, 112.

¹³⁰ Si veda il discorso di Eteocle, in particolare i vv. 186 e 191.

tata di gran lunga più efficace e psicagogicamente incisiva una messa in scena che prevedesse l'effettiva riproduzione di frastuoni metallici, e scricchiolii che avrebbero agito sugli spettatori più di qualsiasi parola, inducendoli a condividere l'inquietudine espressa dal coro. Palese è che argomenti definitivi a favore di questa tesi non si possono attualmente reperire, ma l'inferenza non sembra infondata alla luce degli indizi di realismo sin qui adeguatamente individuati e valorizzati.

Se in questi primissimi versi del coro il motivo acustico è stato densamente sfruttato da Eschilo e declinato in diverse articolazioni, nel seguito del dramma non scompariranno del tutto riferimenti e tessere acusticamente rilevanti, come a comporre un mosaico più complessivo.

Un altro momento di peculiare ricchezza è proprio nel successivo dialogo epirrematico tra Eteocle e il coro (vv. 203-244), che si colloca al termine del canto d'ingresso e subito dopo una *rhexis* del re (vv. 182-202): una scena nella quale si esplicita il conflitto tra Eteocle e il coro e si rendono del tutto patenti le coppie dicotomiche (maschile-femminile, pragmatismo razionale del *logos*-panico irrazionale del *chaos*, capo-comunità, pubblico-privato e, non ultimo, vista-udito) di cui si è parlato in apertura. Eteocle riprende aspramente le coreute¹³¹, accusandole di seminare panico in città con le loro grida e con le corse agitate da una parte all'altra dell'area sacra (leggi: le coreute dovevano muoversi in una danza agitata e convulsa, occupando –almeno– tutto lo spazio dell'orchestra).

Alle accuse del re¹³², le fanciulle si giustificano – con una risposta che riprende ordinatamente le ultime parole di Eteocle – spiegando la motivazione del loro terrore: i rumori che provenivano dal campo di battaglia (vv. 203-207). In questi versi, dunque, vengono richiamati puntualmente alcuni dei rumori che erano stati menzionati nella *πάροδος*.

ὦ φίλον Οἰδίπου τέκος, ἔδεις' ἀκού-
σασα τὸν ἄρματόκτυπον ὄτοβον

¹³¹ Un modulo drammaturgico non frequente (spesso il canto del coro è sostanzialmente ignorato dall'attore che interviene subito dopo), ma che conosce altre attestazioni: il *locus simillimus*, come concorda Hutchinson 1985, 75, sembra in questo caso quello di *Eum.* 179 ss. in cui Apollo caccia le mostruose Erinni dal proprio tempio.

¹³² Per la battuta finale di v. 201 e il suo effetto straniantemente ironico vd. *supra*, commento al v.100.

ὄτοβον, ὅτι τε σύριγγες ἔκλαγξαν ἐλίτροχοι,
ἵπικῶν τ' ἀύπνων πηδαλίων
διὰ στόμα, πυριγενετᾶν χαλινῶν¹³³.

“Caro figlio di Edipo, spaurii
all’udire il rumore, rumore roboante di carri
e ciò che stridettero i mozzi che fanno girare le ruote
e gli insonni timoni equini
attraverso la bocca,
redini generate dal fuoco”

[trad. Novelli]

Si tratta di versi che presentano diverse difficoltà sia di ordine metrico (responsione strofica) sia di ordine esegetico (per la comprensione della poco chiara gerarchia di strutture sintattiche), che hanno indotto gli studiosi a proporre numerosi interventi, anche pesanti, su questo testo tradito. Si premette che la comprensione complessiva del passo in vista dell’analisi acustica che si porta avanti in questa sede non viene in ogni caso minata dalla comprensione puntuale delle strutture morfosintattiche o dalle diverse soluzioni metriche proposte e che i rumori di cui qui si parla sembrano essere abbastanza definiti: rumore generico di carro, rumore di sottile dei mozzi delle ruote, rumore dei freni equini. Ci si limiterà qui ad una breve sintesi delle principali scelte interpretative e delle più evidenti congetture imposte dalla ricerca da parte di alcuni studiosi di una rigida responsione metrica con i vv. 211-215¹³⁴.

Ad un primo livello, ardua è la comprensione delle strutture sintattiche: peculiare la ripetizione di ὄτοβον, la proposizione che parte da ὅτι τε è difficile da connettere con ciò che precede e, infine, è ostica la sequela di genitivi finale, a partire da ἵπικῶν τ' ἀύπνων. L’esegesi proposta da Novelli 2005, 112 ss. appare rispettosa dell’*usus* eschileo e attenta, nel tentativo di non mutilare all’eccesso il testo tramandato. Sulla scia di osservazioni già

¹³³ Per l’intera sequenza dei vv. 203-207 si sceglie di seguire nella costituzione del testo l’accurata ricostruzione del testo proposta da Novelli 2005, 111-124, ispirata a criteri (di matrice gentiliana) di maggior libertà responsiva nella lirica in generale e nelle sequenze docmiache della tragedia in particolare.

¹³⁴ Per una panoramica completa e aggiornata si rimanda a Novelli 2005, 111- 124.

presenti negli *scholia*, Novelli propone di interpretare il participio ἀκούσασα come verbo reggente: 1. dell'accusativo τὸν ἄρματόκτυπον ὄτοβον ὄτοβον, 2. della proposizione relativa ὅτι τε σύριγγες ἔκλαγξαν ἐλίτροχοι, con *variatio* (forse il passaggio più duro) 3. del sintagma ἵππικῶν τ' ἀύπνων πηδαλίων/διὰ στόμα, πυριγενετῶν χαλινῶν, in una ulteriore *variatio*. Una sintassi intricata e quasi involuta, per la quale lo studioso offre, tuttavia, diversi paralleli e riscontri.

Interessante in un orizzonte acustico, la peculiare sequenza di sonorità legate al carro, che questa soluzione configura, andando non solo ad affiancarsi ad un *ordo* sonoro simile ai vv. 151-153 (il rumore del carro, seguito dal *focus* sullo scricchiolio stridente dei mozzi delle ruote), ma sviluppandola ulteriormente con la descrizione del rumore sinistro dei freni dei cavalli.

Dell'intera analisi proposta il passaggio meno convincente potrebbe essere il secondo: la relativa “e ciò che stridettero i mozzi che fanno girare le ruote” appare abbastanza dura e l'uso transitivo del verbo con questo significato sembra poco opportuno; la duplice *variatio*, quantunque possibile, genera una tortuosità elevatissima nel dettato, che pure spiccava – come è sin qui emerso – per l'*ornatus* e per l'impiego di un lessico precipuamente poetico.

La soluzione alternativa prevede che da ὄτοβον dipendano sia ὅτι τε σύριγγες ἔκλαγξαν ἐλίτροχοι con valore causale sia, con *variatio*, i genitivi successivi ἵππικῶν τ' ἀύπνων πηδαλίων¹³⁵:

“Caro figlio di Edipo, mi spaventai
sentendo il rumore, rumore roboante di carri
sia perchè stridettero i mozzi che fanno girare le ruote
sia il rumore degli insonni timoni equini
attraverso la bocca,
redini generate dal fuoco”

¹³⁵ Una soluzione proposta – non proprio in questi termini – da Schneider 1834 e scartata da Novelli (2005, 112) perché “ὄτοβον indicherebbe, contemporaneamente, sia un rumore grave (κτύπος) sia uno acuto (quello emesso dalle σύριγγες)”. Tuttavia, come si è cercato di chiarire (vd. *supra* commento al v. 151), l'indeterminatezza acustica della sonorità indicata con ὄτοβος non mi pare possa escludere del tutto la compresenza di rumori acuti e sottili come quello dei mozzi delle ruote e al contempo altre componenti più gravi.

La fitta tessitura sonora è qui di nuovo coniugata ad una apprensione estremamente alta delle coreute che lascia tracce ritmiche (ancora struttura docmiaca) e retoriche (anadiplosi)¹³⁶. Interessante il composto ἄρματόκτυπος, un *hapax* che denuncia la medesima *Wortbildung* operante in ὀπλόκτυπος di v. 83 (e nella lezione tradita dalla maggior parte dei codici ὀροκτύπος, di v. 86, per cui vd. *supra*). Anche la *iunctura* ἀσπίδων κτύπον di v. 100 sfrutta la medesima *ratio*: il secondo termine κτύπος è associato ad un'arma/attrezzatura militare; un ulteriore indizio a favore dell'interpretazione di ὀπλόκτυπος da ὄπλον, che può agevolmente essere letto come iperonimo tanto di ἄρμα quanto di ἀσπίς.

Una esigenza metrica (e sillabazioni diverse del nesso *muta cum liquida*) sono alla base della congettura di Lowinski ἐλικότροχοι per il trádito ἐλίτροχοι (in entrambi casi un *hapax*), congettura sulla quale gli editori si dividono¹³⁷. Questo composto viene interpretato – sulla scorta anche degli *scholia*¹³⁸ – come derivante da ἐλίσσω¹³⁹ e τρόχος nel senso di meccanismo che “fa girare / fa roteare la ruota”. In riferimento a questo verso si dovrà osservare che σῦριγξ come “mozzo di una ruota/asse di una ruota” è abbastanza raro, ma è significativo che ricorra altrove in Eschilo e sempre in riferimento al rumore che i mozzi

¹³⁶ Vd. Hutchinson 1985, 78. La ripetizione ὄτοβον ὄτοβον è nella maggior parte dei mss. (ma non nel Laurenziano) ed è confortata dalla responsione (una tipologia tra l'altro rara in Eschilo, che conta pochi altri esempi, ma frequente in Sofocle ed Euripide).

¹³⁷ Lupas Petre 1981 78-79 difendono la congettura e, sul fronte opposto, Hutchinson 1985, 78-79, che si schiera a favore della lezione originaria, come anche West; conservativo anche in questo caso Novelli 2005.

¹³⁸ σύριγγες ἔκλαγξαν ἐλίτροχοι· περιφραστικῶς τοὺς τροχοὺς φησιν. σύριγγες δὲ εἰσι τὰ ξύλα τὰ μέσον τοῦ περιφεροῦς ξύλου τοῦ τροχοῦ διαπερονούμενα. τὸ μὲν γὰρ αὐτῶν ἐστὶ μέγα, τὸ δὲ ἕτερον τούτων μικρότερον, ἄλλο δ' αὖ τοῦ δευτέρου μικρότερον, λόγον τῶν αὐλῶν τῶν συρίγγων ἐπέχοντα. [CM2NcNdP1VXaYaYb]; ἐλίτροχοι· περὶ ἧς ἐλίσσονται οἱ τροχοί. [A2BCFbHI1MncPQV]; ἐλίτροχοι] αἱ ἐλίσσόμεναι ἐν τοῖς τροχοῖς. [AbHa]; ἐλίτροχοι] αἱ συνέχουσαι τοὺς τροχοὺς δι' ὧν τὸ ἄρμα ἐλαύνεται.[θ]; ἐλίτροχοι] αἱ τοὺς τροχοὺς ἐλίσσουσαι. [T].

¹³⁹ Soluzioni diverse ma con il medesimo risultato semantico in Lupas-Petre 1981, 80 e Hutchinson 1985, 79.

producono¹⁴⁰; esso viene inserito tra i significati del termine che derivano dalla forma tubolare, la stessa dello strumento a fiato che più comunemente designa questo vocabolo¹⁴¹. Si tratta di una accezione legata prevalentemente all'ambito teatrale e alla tragedia in particolare,¹⁴² registrata anche dai lessici antichi,¹⁴³ che poteva probabilmente essere percepita come un preziosismo. In merito al verbo κλάζω¹⁴⁴ il cui significato più generale, come è noto, è quello di “produrre un suono penetrante, acuto”, si registrano tanto impieghi in associazione ad animali e ad esseri umani, quanto ad oggetti (frecce, ruote, sonagli, strumenti musicali) o a elementi inanimati (detto del mare, del vento)¹⁴⁵; in questa specifica occorrenza esso designa il sinistro scricchiolio, lo stridore, prodotto dalle ruote dei carri nemici che era di certo direttamente proporzionale al carico dei suddetti carri (una ulteriore e puntuale specificazione, come si è detto, del rumore introdotto al verso precedente: τὸν ἄρματόκτυπον ὄτοβον ὄτοβον).

Più criptico nel dettaglio ma chiaro nel suo senso generale il verso successivo. Il principale scoglio linguistico per gli studiosi era costituito dall'assenza del verbo: Lachmann tentava ἄπυον impf. dorico da ἠπύω, “chiamare/invocare ad alta voce”, che conosce anche un impiego assoluto, seppur limitato, in riferimento per lo più a strumenti musicali – o comunque in contesto musicale – nel senso di “risuonare/cantare” ma compare limitatamente anche in associazione ad elementi naturali come il vento¹⁴⁶. Tuttavia l'attestazione più vicina al *locus* eschileo potrebbe essere quella di Ps.Hes. *Scutum* 316, in cui il verbo è in rapporto a dei cigni e al loro verso che, com'è noto, è stridulo e acuto: οἱ δὲ κατ' αὐτὸν / κύκνοι ἀερσιπύοιται μεγάλ' ἤπυον. Se Hutchinson e West stampano la congettura di Lachmann (ma

¹⁴⁰ Si tratta della scena di *Suppl.* 180 ss. già citata *supra*, nella quale Danao avvista il drappello di argivi che avanza. Il rumore del carro (in quel caso non certamente militare) è al v.181: σύριγγες οὐ σιγῶσιν ἄξονήλατοι.

¹⁴¹ Vd. LSJ *s.v.*

¹⁴² Altrove in Aesch. *Suppl.*181, Soph. *El.*721, Eur. *Hipp.* 1234. Al di fuori dei tragici ricorrerà in Theoc. 24.120.

¹⁴³ Cfr. *Suid.* Σ 1664: Σῦριγγις: τὸ εἰς τὴν ὀπήν τοῦ τροχοῦ ἐμβαλλόμενον μέρος τοῦ ἄξονος. καὶ ἡ ὀπή τοῦ τροχοῦ οὕτω καλεῖται.

¹⁴⁴ Per cui si oscilla tra il trádito ἔκλαγξαν e la congettura anonima κλάγξαν.

¹⁴⁵ Vd. LSJ *s.v.* Sull'impiego omerico in riferimento al mare in *Il.*16, 127 ἔκλαγεν δὲ πόντος che non implica necessariamente una personificazione di questo elemento, vd. Kaimio 1977, 145.

¹⁴⁶ οὔτ' ἄνεμος τόσσον περὶ δρυσὶν ὑψικόμοισι ἠπύει *Il.*14,399: vd. LSJ *s.v.* Per una ipotetica etimologia da un sostantivo *ἦπυς “voce” vd. Chantraine *s.v.*

con diversa desinenza -εν), altri preferiscono mettere tra *crucēs* o accettare ἄϋπνων che compare negli *scholia* (ma porrebbe difficoltà metriche) considerando come verbo il precedente κλάζω. Anche il senso della *iunctura* ἵπρικὰ πηδάλια non si comprende bene se non ricorrendo ad una probabile immagine metaforica: πηδάλια indica difatti il “timone”¹⁴⁷, per cui l’espressione “timone dei cavalli” allude alle briglie. Questi genitivi (ἵπρικῶν πηδαλίων) sono di difficile interpretazione: per alcuni, tra cui Page, si legherebbero in iperbato al successivo διά (segnalato in baritonesi διά: “attraverso i timoni dei cavalli” *i.e.* “attraverso le briglie”); Hutchinson, viceversa, in base all’*usus* eschileo per cui διά sarebbe raramente in iperbato, legge διαί, sulla scorta di una proposta analoga avanzata da Sansone per Ag. 590¹⁴⁸; particolare la scelta di West, che accetta la soluzione di Schütz e lega διά al successivo στόμια creando un non altrimenti attestato διαστόμια. Anche στόμια, tuttavia, è congettura moderna (Lachmann) per il trádito στόμα che doveva apparire poco soddisfacente. Si tratta di un termine che ha diverse accezioni¹⁴⁹, tra cui quella di “morso” – una chiara derivazione dalla parte della bocca alla quale esso veniva applicato –, che compare anche in altri *loci* eschilei (o pseudo-eschilei): Ag. 132 (in senso metaforico), P.V. 289, 1009. In Erodoto (4,72) στόμια e χαλινοί sono sinonimi¹⁵⁰; Senofonte, invece, (*eq.* 10,6,7) chiarisce che lo στόμιον è parte della briglia, χαλινός¹⁵¹. Se si accetta il testo stampato da Page, si avrà qualcosa come:

ὅτε τε¹⁵² σύριγγες κλάγξαν ἑλικότροχοι
ἵπρικῶν τ’ ἄϋπνων† πηδαλίων διά στόμια

¹⁴⁷ Ancora un riferimento all’immaginario marittimo? Cfr. Moreau 1979, 106.

¹⁴⁸ Sansone 1984, 2-4.

¹⁴⁹ Vd. LSJ *s.v.*

¹⁵⁰ χαλινούς δὲ καὶ στόμια ἐμβαλόντες ἐς τοὺς ἵππους κατατείνουσι ἐς τὸ πρόσθεν αὐτῶν καὶ ἔπειτα ἐκ πασσάλων δέουσι.

¹⁵¹ Πρῶτον μὲν τοίνυν χρὴ οὐ μείον δυοῖν χαλινοῖν κεκτῆσθαι. τούτων δὲ ἔστω ὁ μὲν λείος, τοὺς τροχοὺς εὐμεγέθεις ἔχων, ὁ δ’ ἕτερος τοὺς μὲν τροχοὺς καὶ βαρεῖς καὶ ταπεινούς, τοὺς δ’ ἐχίνους ὀξεῖς, ἵνα, ὁπότε μὲν τοῦτον λάβῃ, ἀσχάλλων τῇ τραχύτητι διὰ τοῦτο ἀφίῃ, ὅταν δὲ τὸν λείον μεταλάβῃ, τῇ μὲν λειότητι αὐτοῦ ἡσθῆ, ἃ δ’ ἂν ὑπὸ τοῦ τραχέος παιδευθῆ, ταῦτα δὲ καὶ ἐν τῷ λείῳ ποιῆ. ἦν δ’ αὖ καταφρονήσας τῆς λειότητος θαμινὰ ἀπερείδηται ἐν αὐτῷ, τούτου ἕνεκα τοὺς τροχοὺς μεγάλους τῷ λείῳ προστίθεμεν, ἵνα χάσκειν ἀναγκαζόμενος ὑπ’ αὐτῶν ἀφίῃ τὸ στόμιον.

¹⁵² *Emendatio* proposta per primo da Lascaris e accettata da Dindorf ed Hermann, nonché dall’edizione di Page che qui si discute.

πυριγενετᾶν χαλινῶν.

“Quando stridettero sia gli assi che fanno girare le ruote,
sia gli στόμια delle briglie forgiate nel fuoco¹⁵³
attraverso i timoni dei cavalli senza sonno (*sc.* le briglie).”

È patente in questo caso il richiamo ai vv. 122-123 (διὰ δέ τοι γενύων ἰππίων/κινύρονται φόνον χαλινοί: “Attraverso le mascelle dei cavalli / morsi lamentano strage” *vd. supra*).

Qualsiasi sia la sistemazione del testo scelta, su cui non è opportuno soffermarsi ulteriormente in questa sede, l’immagine sonora che viene qui evocata è ben chiara: si tratta dello stridente sfregamento prodotto da morsi in ferro nella mascella del cavallo, che era stato già avvertito ai vv.122-23. Un rumore sinistro e molto specifico che ricorda da vicino il sonoro e altrettanto sinistro tintinnio degli ψάλια dell’incatenamento iniziale di Prometeo nell’omonimo dramma (*vd.* commento *ad loc. infra*): un rumore in quel caso ben presente in scena, come si è cercato di ricostruire.

La risposta di Eteocle (vv. 208-210) è appropriata in riferimento ai movimenti e alle corse spasmodiche del coro da una parte all’altra dell’acropoli/*acting area*:

τί οὔν; ὁ ναύτης ἄρα μὴ ’ς πρῶϊραν φυγῶν
πρύμνηθεν ἤρρε μηχανὴν σωτηρίας
νεὸς καμούσης ποντίωι πρὸς κύματι¹⁵⁴;

“E allora? Forse un marinaio ha mai trovato
una via di fuga, scappando da poppa a prua,
quando la nave è incalzata dall’onda marina?”

[trad. G. Ieranò]

Un’immagine metaforica mutuata ancora dal *background* marino/marittimo sotteso al dramma, nota la matrice omerico-alcaica, con cui Eteocle tenta di stigmatizzare il panico e

¹⁵³ πυριγενέτης è un *hapax*, ma assai vicino al più comune πυριγενής: *vd.* Lupas-Petre 1981,80.

¹⁵⁴ Il Mediceo, guasto nel secondo emistichio, riporta ἐν κύματι; la lezione dei codici *recentiores* difesa da Novelli 2005, 128-130.

l'eccessivo movimento del coro (ancora un esplicito riferimento ai movimenti di scena)¹⁵⁵. Nessun riferimento, dunque, alla vasta gamma di sinistre sonorità della guerra: se non si fosse avvertito nulla questo sarebbe stato di gran lunga l'argomento forte, su cui il capo avrebbe potuto agevolmente fare perno per ridicolizzare l'atteggiamento eccessivamente apprensivo e lo sconvolgimento del coro. Per essere più chiari: se non si fosse di fatto udito nulla, il re avrebbe potuto facilmente smentire e ridicolizzare l'articolata descrizione dei rumori sin qui (e oltre) fatta dalle fanciulle. Al contrario rarissimi accenni alle percezioni delle coreute sono in bocca ad Eteocle, e nessuna di queste allusioni nega che le tebane possano sentire qualcosa.

A questo rimprovero il coro cerca di giustificare l'apprensione in preda alla quale si trova ricorrendo ad una immagine decisamente pregnante in prospettiva acustica (vv. 211-13)¹⁵⁶:

ἀλλ' ἐπὶ δαιμόνων πρόδρομος ἦλθον ἀρ-
χαῖα βρέτη, πίσυνοσ θεοῖσ
νιφάδοσ ὄτ' ὀλοᾶσ
νιφομένασ βρόμοσ ἐν πύλαισ·

“ma io accorsi agli antichi divini
simulacri, fiduciosa negli dei,
quando ci fu il rombo della rovinosa bufera di pietre rovesciata sulle porte”

Anche in questo caso diversi problemi di ordine testuale e metrico¹⁵⁷ che non ostacolano la comprensione dei contorni generali di questa immagine: le coreute ricordano il frastuono roboante (βρόμοσ) di una “nevicata di pietre” (νιφάσ) che si è riversata sulle porte della città. Un'immagine che ricorda ancora un passo – altrettanto problematico – della πάροδοσ: v. 158: ἀκροβόλοσ δ' ἐπάλλξεων λιθάσ ἔρχεται. In questo caso, tuttavia, il termine proprio λιθάσ viene sostituito da un più poetico e ricercato νιφάσ, ove tuttavia il *Wiz* sonoro è meno scontato, forse in parte appannato: chiaro infatti che non può non essere avvertita in questo

¹⁵⁵ Speciosa l'interpretazione di chi vede celarsi nella figura del ναύτης Eteocle stesso: vd. da ultimo Hutchinson 1985, 80.

¹⁵⁶ In realtà vv. 211-214 seguendo ancora il testo difeso da Novelli 2005, che mantiene la colometria offerta da quasi tutti i testimoni.

¹⁵⁷ Per una discussione puntuale dei quali si rinvia di nuovo a Novelli 2005, 130-135.

sostantivo la forte connessione con *víψ, ribadita dalla figura etimologica che si innesca con il participio νιφομένας. La neve è per antonomasia un elemento la cui sonorità è nulla, e che anzi all'opposto rende l'ambiente ovattato, avvolgendo tutto al di sotto di una fitta coltre 'insonorizzante'. In questa immagine, quindi, il potenziale sonoro della sassaiola sembrerebbe neutralizzato dall'elemento nevoso, che crea un'originale patina ossimorica. In realtà il sostantivo νιφάς viene altrove impiegato in tragedia proprio in questo medesimo senso di "nevicata/bufera di pietre". Così in Euripide *Andr.* 1129: πικνῆι δὲ νιφάδι πάντοθεν σποδούμενος, ove è chiaro che i fiocchi di questa ipotetica nevicata/bufera sono pietre (nominate al v. 1128). In questo *locus* Euripide ricorda, forse, l'impiego traslato del termine che ne aveva fatto Eschilo ma lo rende più esplicito e lo accompagna con l'aggettivo πικνός, che in qualche modo potrebbe palesare le motivazioni della scelta eschilea: è la πικνότης della nevicata l'elemento su cui si innerva l'utilizzo del termine nel passo dei *Sette*. Il minimo comun denominatore tra la sassaiola argiva e una nevicata sta proprio nella densità: fitta è la nevicata così come la sassaiola dell'esercito nemico. Tuttavia non può sfuggire, tanto più in questa sede, l'effetto ossimorico che sembra quasi prodotto da questa immagine: per descrivere il rumore che ha destato il terrore delle fanciulle e le ha indotte ad accorrere in supplica presso gli antichi simulacri di Tebe: Eschilo opta per un termine, amplificato dalla figura etimologica instaurata con il participio, che è legato a un elemento tanto silenzioso quanto per certi versi pericoloso come la neve. La dissonanza risulta accentuata dall'accostamento a νιφάς di un sostantivo come βρόμος, che indica un suono molto alto¹⁵⁸.

Subito dopo aver rivendicato a più riprese nei versi successivi il diritto a cercare protezione negli dei, all'ennesimo invito da parte di Eteocle a non cedere al terrore, le fanciulle si giustificano (vv. 239-241):

ποταίνιον κλύουσα πάταγον ἄμμιγα¹⁵⁹
 ταρβουσύνωι φόβωι τάνδ' ἐς ἀκρόπολιν,
 τίμιον ἔδος, ἰκόμαν.

“udendo improvviso confusamente strepito,

¹⁵⁸ LSJ: “any loud noise”; vd. anche *supra* il commento ai vv. 78 ss.

¹⁵⁹ Sui dubbi degli studiosi per la ‘responzione impura’ con il v. 239 che hanno condotto a numerosi emendamenti vd. Novelli 2005, 165-171.

per pavido terrore¹⁶⁰ su questa acropoli,
sacra sede, giunsi”

Il meccanismo di richiamo di un rumore già menzionato durante il canto d'ingresso opera di nuovo in questi versi: l'insieme di ποταίνιον, ἄμμιγα e del sostantivo πάταγον (che ricorda la pregnante sinestesia di v. 103) non consente di individuare precisi versi di riferimento nella πάροδος. Si può immaginare, altresì, che l'espressione del v. 239 compendiasse una serie di rumori indefinibili dettagliatamente ma che nell'insieme dovevano evocare un'atmosfera bellica, marziale. Se si immagina l'impiego di effetti acustici fuori scena, forse sarebbe opportuno pensare alla riproduzione di una sonorità indeterminata di questo tipo, se non si vuole postulare la riproduzione puntuale di singoli rumori in corrispondenza di alcuni versi.

La risposta di Eteocle ai versi successivi, che precedono la serrata, tesissima e piuttosto lunga sticomitia finale di vv. 245-264, sorprende ancora per essere totalmente sganciata da un qualsiasi riferimento ai suoni spaventosi e confusi di cui parlano le fanciulle.

Nell'ultima parte del confronto che, secondo il modulo drammaturgico canonico, si risolve in un innalzamento della tensione che si traduce in una densa sticomitia, torna un ultimo, importante riferimento al suono, seguito dalla sola risposta del re che sembra appropriatamente ribattere.

Proprio nel verso che innesca la sticomitia, il v. 245, si trova una tra le più nette e manifeste dichiarazioni relative alla percezione di un suono da parte del coro:

καὶ μὴν ἀκούω γ' ἰππικῶν φρυαγμάτων

“ecco: sento nitriti di cavalli”

Si tratta di una formulazione degna di attenzione per diversi motivi. Innanzitutto la *brevitas* è stata già segnalata come tratto di peculiare rilevanza in questa tipologia di notazioni acustiche: frutto di un particolare stato di tensione emotiva conferisce una marcata incisività al verso. Accanto a ciò si nota anche l'occorrere del verbo di percezione alla prima persona del presente. Altro elemento denso di significato è la presenza di una *iunctura*, καὶ μὴν, per

¹⁶⁰ Un accostamento amplificante che Eschilo sperimenta anche in *Suppl.* 736: περίφοβόν μ' ἔχει τάρβος ἐτητύμως

la quale si può immaginare una funzione drammaturgicamente importante. Come documenta Denniston (1954², 356) con un certo numero di attestazioni proprio di ambito teatrale¹⁶¹, la locuzione è impiegata “calling attention to something just seen or heard”¹⁶². In merito alla natura del rumore, si noterà che questo verso rientra in una più ampia tipologia di suoni spaventosi connessi con i cavalli, che è stata a più riprese analizzata *supra*. Negli altri casi, tuttavia, si trattava di scricchiolii legati al morso del cavallo, mentre qui viene citato il verso dell’animale, φρύαγμα. Un termine che ricorre ancora al già citato v. 475, e che sembra contempli anche una componente specificamente legata allo ‘sbuffare’ del cavallo, al suo soffio violento tra le froge¹⁶³ rispetto al sinonimo χρεμετισμός. Questo rumore è tra quelli ricordati da Platone, nel passo delle *Repubblica* citato a più riprese nella Parte Prima (3, 396b) tra quelli suscettibili di essere avvertiti in teatro¹⁶⁴: ciò, insieme alle considerazioni sul nesso iniziale, ha spinto Edmunds (2002, 108) a ipotizzare che questo specifico rumore fosse effettivamente udito da attori e spettatori. Lo studioso si sbilancia sulla questione tecnica della riproduzione solo per questo passo, il solo per il quale sostiene di poter addurre argomentazioni di un certo peso. Tuttavia metodologicamente, ma ancor di più drammaturgicamente e complessivamente, per ragioni di buon senso, credo che non sia possibile pensare che questo solo ed unico rumore dovesse essere riprodotto, a fronte delle numerose notazioni sin qui archiviate: non avrebbe alcuna logica nelle dinamiche e nel gioco scenico.

Il v. 246 contiene la sola risposta diretta sul tema dell’ascolto che Eteocle dà nelle sue interlocuzioni con il coro:

μή νυν¹⁶⁵ ἀκούουσ’ ἐμφανῶς ἄκου’ ἄγαν.

¹⁶¹ Tra le quali il celeberrimo finale del *Prometeo* su cui vd. commento *infra*.

¹⁶² Questa univoca funzione veniva contestata da Tucker 1908, che pure Denniston cita, il quale ipotizza che il nesso potesse avere anche un valore “confirmatory of the precedent thought”. Sembra però che la locuzione possa inscrivere in modo più calzante nella serie di esempi proposti da Denniston.

¹⁶³ Vd. LSJ *s.v.*, cfr. Soph. *El.* 718.

¹⁶⁴ ἵππους χρεμετίζοντας καὶ ταύρους μυκωμένους καὶ ποταμοὺς ψοφοῦντας καὶ θάλατταν κτυποῦσαν καὶ βροντᾶς καὶ πάντα αὖ τὰ τοιαῦτα ἢ μιμήσονται;

¹⁶⁵ Sulla diversa accentazione vd. Hutchinson 1985,84.

“*sentendo*, però, non dare troppa enfasi al tuo sentire”

La scelta di tradurre il participio in forma implicita è dovuta alla precisa volontà di conservare l’ambiguità di questa forma che addensa significati potenzialmente ben diversi in base alla scelta del valore da attribuirvi. Si tratta infatti di decidere se assegnare al participio un valore ipotetico o, viceversa, un valore causale/temporale. Nel primo caso si avrebbe una traduzione del tipo: “se anche sentite (qualcosa), non datelo a vedere”. È palmare che in questo modo Eteocle starebbe quasi mettendo in dubbio che sia possibile avvertire qualcosa. Nel secondo caso, invece, la traduzione suonerebbe: “quando sentite/dal momento che sentite, non datelo a vedere”. In tal modo il sovrano non negherebbe che sia possibile percepire dei rumori dal campo di battaglia, ma stigmatizzerebbe l’eccessiva enfasi data dalle donne a questi rumori. In questa direzione punta la riflessione di Marinis 2012, 39: “what the women hear is objectionable to the king not merely because it is ‘clearly’ heard but primarily because it is ‘manifestly’ expressed”; il sovrano contesta “the women’s mode of perception and its verbalization”¹⁶⁶. Sembra che rafforzi quest’ultima interpretazione anche quanto segue. Al v. 249, infatti, il coro fa l’ultima allusione di marca sonora all’interno di questa sezione:

δέδοικ’, ἀραγμὸς δ’ ἐν πύλαις ὀφέλλεται.

“ho paura, si infittiscono i colpi martellanti alle porte”

Si noterà l’impiego di un ulteriore sinonimo ad indicare un rumore dal profilo acustico non ben determinato: ἀραγμὸς. Si tratta di un termine dall’etimo incerto, per il quale, come spesso accade in questi casi, si ipotizza un’origine onomatopeica¹⁶⁷. Certezza si ha sulla sorgente del rumore: una percussione, un colpo ripetuto (per questo si è scelto di tradurre “colpi martellanti”, quantunque possa non soddisfare il riferimento a un timbro metallico,

¹⁶⁶ Interessante anche l’osservazione successiva: lo studioso vede nell’espressione di Eteocle ἐμφανῶς ἄκου’(ε) un richiamo al processo di visualizzazione delle percezioni sonore insito nella sinestesia del v. 103: ἐμφανῶς ἄκου’(ε) “captures the women’s implicit equation of perception with vision”.

¹⁶⁷ Vd. Frisk 1973, 129 e Cuzzolin 1999, 108.

dunque non esclusivamente cupo). Per ciò che pertiene al timbro, sembra che prevalgano i toni cupi, sordi¹⁶⁸: altrove in tragedia è associato alla sassaiola, alla pioggia di pietre¹⁶⁹; se anche per questo *locus* fosse ipotizzabile qualcosa di simile, anche questo verso potrebbe alludere alle precedenti notazioni di v. 158 e vv. 212-213. In caso contrario si potrebbe più genericamente immaginare che le coreute odano i colpi dei nemici che si accalcano alle porte¹⁷⁰.

A questa notazione risponde Eteocle, v. 250:

οὐ σῖγα μηδὲν τῶνδ' ἐρεῖς κατὰ πτόλιν;

“taci: non dire nulla di ciò in città”

Questa risposta va nella direzione che è stata sin qui prospettata, a corroborare l'ipotesi che il sovrano non neghi la possibilità che i rumori citati dalle coreute effettivamente si avvertissero, ma ne rimproveri l'eccessiva risonanza che hanno nell'animo delle fanciulle.

Con questa notazione mi sembra si possano dire conclusi tutti quei riferimenti a rumori che appaiono cuciti in un tessuto di allusioni corredato dall'occorrenza di verbi di percezione e che può quindi presupporre l'effettiva riproduzione di tali rumori *offstage*. Altre notazioni acustiche sono incluse nel primo stasimo (vv. 287-374), ove tuttavia proprio l'assenza di qualsiasi riferimento alla percezione, la tipologia di immagini evocate dal coro, di stampo per lo più poetico-metaforico, il dettato spiccatamente epicheggiante che lascia intravedere in filigrana diverse reminiscenze omeriche, definiscono il canto come una *prefigurazione* della fine di Tebe, una πόλεως πέρις, secondo una felice espressione di Novelli¹⁷¹. In questa cornice d'insieme si possono a mio avviso inquadrare i “clamori sinistri sulla rocca”

¹⁶⁸ Vd. Cuzzolin 1999, 108: “Il termine, insomma, pertiene al senso dell'udito ma il parametro prevalente è senz'altro quello del timbro, associato con fonti di rumore piatte, dal rimbombo piuttosto cupo”.

¹⁶⁹ Eur. *Phoen.* 1144: πέτρων τ' ἀραγμοῖς.

¹⁷⁰ Questa è la probabile interpretazione alla base della calzante traduzione di Cuzzolin 1999, 108: “s'infittisce la gragnuola di colpi alla porta”.

¹⁷¹ Novelli 2005, 187.

(κορκορυγαὶ δ' ἄν' ἄστν) di v. 345 e “i belati insanguinati dei lattanti” (βλαχαὶ δ' αἱματόεσσαί) di v. 348.

Ancora impregnate di sonorità le descrizioni dei guerrieri nella celeberrima scena finale degli scudi. Si veda la descrizione di Tideo, in particolare i vv. 378, 382, 386, 391-94 (in cui Tideo viene paragonato a un cavallo ansimante che scatta non appena sente il segnale della tromba). Si noti che Eteocle irride alla sonorità dell'armatura di Tideo, al v. 399: “creste e sonagli non mordono”. Si veda infine la descrizione di Eteoclo e delle sue puledre dal βάρβαρος βρόμος (vv. 458 ss.) per cui vd. *supra*.

Un ultimo riferimento a rumori non umani ai vv. 838-840 potrebbe nascondere un indizio a favore della effettiva riproduzione dei suoni. Nel terzo stasimo (vv. 822-874), che precede il commo (con ogni probabilità il finale originario del dramma), dopo l'invocazione iniziale a Zeus, le fanciulle esclamano:

ἦ δύσορνις ἄ-
δε ξυναυλία δορός.

“certamente di cattivo augurio
questo concerto di lance”

Il sostantivo δύσορνις afferisce chiaramente all'ambito della religiosità superstiziosa ed è parola rara¹⁷², ma colpisce soprattutto l'impiego metaforico ancora di un termine musicale: ξυναυλία, che indica propriamente un concerto di αὐλός. Ieranò (1999, 351) interpreta questo passo come vertice di un processo di inversione e sovversione dell'armonia che ci si attenderebbe dal lessico musicale spesso messo in campo, uno sconvolgimento imperniato su un uso paradossale del lessico del suono¹⁷³. Quello che tuttavia colpisce in vista dell'analisi che qui conduco è la presenza del deittico ἄδε. È noto che il deittico ha una funzione specifica, tecnica, in ambito teatrale: rivelare la presenza di un oggetto o un personaggio sulla scena. Si potrebbe dunque analogamente supporre in questo caso che possa far riferimento all'effettiva riproduzione del frastuono delle lance fuori scena? Suggestivo ovviamente prospettarlo, più difficile dimostrarlo con certezza.

¹⁷² Vd. Lupas-Petre 1981, 256.

¹⁷³ “Lance e carri pongono in atto un vero e proprio concerto, si mutano in strumenti musicali ... la cui melodia si sovrappone al frastuono guerriero, lo trasfigura e lo trasforma dall'interno”

Un riferimento, infine, ad un'altra categoria di rumori che rientra a pieno titolo in questa analisi. Si tratta del κοπετός che viene qui evocato ai vv. 854 ss., ove si trova il canonico invito a percuotere il capo, di cui si è già detto *supra* e nella Parte Prima:

ἀλλὰ γόων, ὦ φίλαι, κατ' οὐρον
ἐρέσσειτ' ἀμφὶ κρατὶ πόμπιμον χεροῖν
πίτυλον, ὅς αἰὲν δι' Ἀχέροντ' ἀμείβεται
τὰν ἄστολον μελάγκροκον θεωρίδα

“Coraggio, mie care, al vento dei lamenti
remate sul capo con le mani l'inafausto
battito di remi, che sempre accompagna attraverso l'Acheronte
la squallida nave dalle vele nere carica di pellegrini”

Se si colloca qui il reale finale della tragedia¹⁷⁴, si potrebbe immaginare che proprio questo rumore pervasivo fosse la colonna sonora d'uscita di un dramma come i *Sette*, che rappresenta un *unicum* assoluto di eccezionale densità sotto il profilo acustico.

È palese che Eschilo abbia deciso di utilizzare questo *Leitmotiv* in modo massiccio e che dunque esso abbia una funzione e un peso specifici in termini drammaturgici ma anche semantici: non è solo un dispositivo drammatico ma anche un motivo ricorrente nel testo, su cui va appuntata un'attenzione diversa rispetto agli isolati riferimenti a rumori rintracciabili negli altri drammi superstiti. Si tratta, non a caso, di uno dei pochi testi che è stato analizzato *anche* sotto questo aspetto da diversi studiosi e dai vari commentatori.

In seconda battuta è opportuno ricordare che la mia indagine anche se la mia indagine è rivolta solo ai suoni non verbali, è stata altresì rilevata una trama fittissima di riferimenti al lessico del suono anche vocale, che ci consente di inserire questa particolare categoria in una cornice più ampia.

Come si sarà notato, diverse osservazioni di ordine drammaturgico, tecnico e di semantica scenica hanno trovato spazio a margine del commento puntuale del testo. Esse erano di

¹⁷⁴ Per il fitto dibattito sull'autenticità, ormai negata dai più, sul finale del dramma, si vedano i quadri aggiornati di Novelli 2005 e Palmisciano 2017, 224-25.

volta in volta necessarie per integrare il quadro delle nostre argomentazioni. Proprio un'analisi complessiva di questo tipo ci ha consentito di mettere in luce la pregnanza a vari livelli della dimensione acustica, vero e proprio perno del dramma.

2. Il prologo del *Prometeo Incatenato*

Uno dei casi più rilevanti e più articolati, ma al contempo più affascinanti, che ho incontrato nel corso della mia indagine è quello del *Prometeo Incatenato*. Se la *vexatissima quaestio* della paternità è ancora *sub iudice* ma Eschilo è sempre meno quotato, una disamina degli ingredienti sonori del dramma può mettere in luce elementi utili in questa prospettiva. Si può innanzitutto osservare che in questa tragedia le notazioni di suoni e rumori marcano momenti scenicamente significativi: il prologo (vv.1-87), l'ingresso del coro (v.125), il finale (vv.1080-87). In questa sede ho scelto di soffermarmi sul prologo.

Il prologo del *Prometeo Incatenato* è uno degli elementi che ha contribuito a gettare dubbi sulla paternità eschilea di questo dramma: esso presenta, difatti, una struttura che è parsa anomala all'interno della produzione eschilea superstite (duplice scena composta da un dialogo – vv. 1-87 – e da un monologo del protagonista – vv. 88-127 –), e che viceversa mostra significative analogie con articolazioni drammaturgiche documentate in momenti successivi (per lo più nella produzione sofoclea e in parte in quella euripidea)¹⁷⁵. Questa *ouverture* non contiene gli elementi di scenografia acustica nella canonica struttura che ho sin qui delineato (riferimenti a rumori più o meno espliciti accompagnati da verbi uditivi) ma ha un profilo acusticamente rilevante, ed ha, a mio giudizio, un forte potere psicagogico, determinante nel fornire un primo *imprinting* dell'ambientazione e dell'atmosfera di questa tragedia. La disamina degli elementi sonori che emergono in questi primi versi può costituire, inoltre, un utile supporto alla ricostruzione della messa in scena di questo segmento drammaturgico, per molti versi dubbia. Griffith (1983, 31) è tra i pochissimi che evidenzia esplicitamente – in una cursoria notazione – le potenzialità mimetiche dei suoni nella messa in scena del dramma (limitatamente ad alcuni versi)¹⁷⁶; potenzialità che sembrano meritare una valorizzazione e una focalizzazione ulteriori attraverso una indagine più puntuale e capillare su questi versi.

La prima parte del prologo è, come si diceva, occupata da un dialogo tra Kratos ed Efesto, alla presenza di Bia κωφὸν πρόσωπον (come si deduce dall'allocuzione diretta del v.12): il

¹⁷⁵ Vd. Thomson 1932, 15; Griffith 1983, 80-81; Taplin 1977, 240-243; Susanetti 2010a, 146.

¹⁷⁶ «All in all, however, *Prom.* must have been one of the most spectacular and visually sensational tragedies ever presented on the fifth century stage; the unexpected sights (*and sounds*; cfr. 64-65, 1082-3nn.) provide relief and variety to a rather static and monotonous series of scenes».

primo, emissario feroce di Zeus, si assicura che il dio del fuoco esegua gli ordini del padre degli dei, pur riluttante nella sua *pietas* di consanguineo, ed incateni Prometeo, reo del furto del fuoco e della sua clandestina consegna agli uomini, ad una rupe della Scizia, affinché subisca la punizione che Zeus ha stabilito per lui.

Il movimento dei personaggi *προλογίζοντες* si intuisce dal verbo del v.1: ἤκομεν. Si tratta di un verbo che si può definire ‘tecnico’ in ambito drammaturgico¹⁷⁷, poiché compare altrove in *incipit* di dramma¹⁷⁸ e costituisce in sostanza una didascalia scenica: in un orizzonte recitativo di impronta naturalistica, descrive un ingresso presumibilmente in movimento seguito immediatamente dalle ragioni dell’arrivo che individuano gli antefatti. Oltre alla struttura del prologo, altro *unicum* nel panorama tragico a nostra disposizione è l’ingresso contemporaneo di quattro personaggi dotati di identità (Kratos, Efesto, Bia e Prometeo): una singolarità di un qualche rilievo anche nell’ambito della produzione eschilea, ove non è infrequente, nel pur ristretto numero di drammi superstiti, una articolazione prologica del tutto peculiare: è ben noto, difatti, che le *Supplici* e i *Persiani* si aprono con un canto del coro (e dunque con una scena abbastanza ‘affollata’). Per cercare, forse, di attenuare, stemperare questa apparente irregolarità drammaturgica, dalla metà circa dello scorso secolo, alcuni studiosi¹⁷⁹ hanno ipotizzato che Prometeo non facesse effettivamente la propria comparsa sulla scena in vesti ‘umane’ ma che al suo posto vi fosse un fantoccio ‘doppiato’ da un attore fuori scena che veniva trascinato in catene e successivamente inchiodato al celeberrimo πάγος (di cui si dirà in seguito). A corroborare questa ipotesi, ormai da più parti criticata, interverrebbero altri elementi: il silenzio del protagonista nel corso di tutta la prima sezione, l’ordine di Kratos ad Efesto di conficcare un cuneo d’acciaio nel petto del Prometeo (vv. 64-65), la difficoltà per un attore in carne ed ossa di interpretare l’intero dramma incatenato ad un supporto (di qualsivoglia natura si intenda il πάγος di v.20). Questo ventaglio di elementi non sembra essere, tuttavia, cogente e giustificare una messa in scena così patentemente antirealistica. In merito al silenzio del protagonista diverse potrebbero essere le giustificazioni e le soluzioni sceniche mimeticamente accettabili: si potrebbe pensare innanzitutto che il protagonista fosse portato di peso in scena, quasi privo di sensi, e che si risvegliasse dopo l’uscita di Kratos, Bia ed Efesto.

¹⁷⁷ Cfr. Griffith 1983,82; vd. anche Susanetti 2010a,147 .

¹⁷⁸ Come rileva Susanetti 2010a, 147: cfr. *Troad.* 1, *Bacch.*1; ma anche *Choe.* 3 e *O.C.* 12.

¹⁷⁹ Taplin 1977, 243-45 ripercorre la nascita e lo sviluppo della cosiddetta ‘dummy theory’.

Gli scoli inquadrono questo silenzio in una prospettiva peculiarmente eschilea¹⁸⁰, e lo giudicano un espediente dal precipuo valore drammaturgico, atto ad «acuire l'attenzione dell'uditore» (88b Herington) o finalizzato a caratterizzare ἦθος di Prometeo, che attaccherebbe a parlare dopo che gli altri dei si sono allontanati per non apparire stolto e superbo (88a Herington). Per ciò che concerne la scena del presunto inchiodamento al petto, nulla vieta di ipotizzare che essa fosse semplicemente mimata (proprio la produzione di effetti acustici potrebbe averne rafforzato il realismo) ed infine, relativamente alle difficoltà fisiche dell'attore nel rimanere in scena in piedi legato ad un supporto, diverse messe in scena moderne consentono di verificarne la praticabilità e la riuscita sceniche.

La scenografia e l'assetto della scena sono tra gli aspetti più problematici del *Prometeo Incatenato* e su di essi si sono a più riprese sperimentate l'acribia e le speculazioni degli studiosi, in particolare nel corso del secolo precedente, ma più complessivamente sin dalla seconda metà dell'Ottocento, quando si è fatto strada il dubbio sulla autenticità del dramma. Elementi di scenografia verbale compaiono sin dai primi versi; Kratos esordisce proprio con la descrizione del luogo in cui si ambienta il dramma: si tratta della Scizia¹⁸¹ (2: Σκόθην οἶμον), definita un τηλουρόν πέδον (1), una ἄβροτος ἐρημία¹⁸² in una sorta di *climax* che ne sottolinea la desolazione e la brulla asprezza. Appare immediatamente chiaro che la scenografia non presuppone la presenza di un fondale analogo a quello che sembra essere il più ricorrente nella produzione conservata (un edificio/tempio/grotta, rappresentato, almeno dal 458 a.C. sulla *scenae frons*), ma, in modo analogo ad ad altre poche tragedie superstiti¹⁸³, la scena è aperta e si svolge in un paesaggio roccioso. La nudità selvaggia del luogo viene delineata e ribadita a più riprese in questa prima parte: un numero elevato di riferimenti diretti e di aggettivi danno agli spettatori una chiara idea della conformazione dello sperone di roccia a cui sarà incatenato il titano e della solitudine del luogo, icastico riflesso dell'isolamento del protagonista. Dopo la definizione trimembre in apertura, al v.4 Kratos ordina ad Efesto di legare il colpevole πρὸς πέτραις ὑψηλοκρήμυνοις; al v.15 Efesto si arrende ad incatenare il proprio συγγενῆς φάραγγι πρὸς δυσχειμέρωι, e, solo cinque versi dopo, torna a ribadire che sarà costretto ad inchiodarlo τῶιδ' ἀπανθρώπωνι πάγωι, sottolineandone ora, da un punto di vista meno fisico e più etico, la desolazione; un ultimo ma

¹⁸⁰ Cfr. Aristoph. *ra.* 910 ss.

¹⁸¹ Sull'annosa questione della geografia del *Prometeo* vd. Finkelberg 1997.

¹⁸² Per la spinosa questione testuale vd. Griffith 1983, 81-82.

¹⁸³ Cfr. *Supplici* ma anche *Edipo a Colono*.

ancor più pregnante ed incisivo riferimento alla scena è nelle ultime battute della breve ῥῆσις incipitaria di Efesto, ai vv. 30-31: qui la roccia è definita con il frequente ἄτερπῆ, ma di essa si dice che costringerà il titano a una posizione verticale (ὀρθοστάδην), senza la possibilità di piegare le ginocchia (οὐ κάμπτων γόνυ), e che per questo lo renderà con ogni probabilità insonne (ἄυπνος), preziose didascalie che ci consentono di visualizzare la probabile posizione dell'attore in scena. Questi molteplici riferimenti – quasi martellanti nei primi trenta versi – fanno pensare ad una scenografia che non rappresentasse in modo del tutto realistico o illusionisticamente efficace il paesaggio, e possono forse rientrare in quella tipologia di scenografia verbale nota per la πάροδος dello *Ione* euripideo, in cui le battute degli attori aiutano lo spettatore a mettere a fuoco in modo più preciso la scena, un'esigenza tanto più avvertita in un caso come questo in cui l'ambientazione riveste un'importanza del tutto particolare nel veicolare un certo tipo di contenuto. La rupe prometeica viene definita più volte πάγος (vv. 20,117,130,270), ma anche πέτρα (come ai citati vv. 4,31,56) e φάραγξ (v.15): di cosa si tratta? Gli studiosi si sono divisi tra quanti hanno creduto si trattasse di un complemento scenico, una struttura provvisoria, collocata davanti alla σκηνή o anche nell'orchestra; quanti hanno immaginato l'impiego dell'ἐκκύκλημα (che avrebbe avuto un ruolo cardine anche nella scena finale) e quanti, infine, hanno supposto lo sfruttamento da parte di Eschilo di un costone roccioso naturale, che sarebbe stato utilizzato dal poeta anche in altri drammi (tra i più antichi tramandati a suo nome, come le *Supplici*¹⁸⁴, i *Persiani*, i *Sette a Tebe*) e che sarebbe stato livellato solo in un momento successivo, nella seconda metà del V secolo¹⁸⁵. L'assenza di evidenze archeologiche o di altri elementi interni ed esterni al testo che possano fornire ulteriori indizi sulla veridicità dell'una o dell'altra ipotesi, nonché l'esulare della questione dallo specifico tema di cui intendo interessarmi, scoraggiano da speculazioni ulteriori su questo aspetto, se non per un dettaglio: qualunque fosse il supporto in gioco, a mio avviso, proprio su questo – e anche contro questo – supporto veniva realisticamente e sonoramente mimata la scena dell'incatenamento del protagonista; doveva trattarsi, dunque, di un complemento scenico che si prestasse ad essere energicamente colpito dal martello di cui era provvisto Efesto, e che facesse così risuonare in teatro il rumore vibrante delle decise martellate del dio.

Il presupposto fondamentale da cui parte questa analisi, è, pertanto, come si è già anticipato, quello di una messa in scena mimetica e quanto più realistica possibile del prologo; non

¹⁸⁴ Salvo poi la scoperta della *hypóthesis* che ha portato alla sorprendente ridatazione.

¹⁸⁵ Per una panoramica aggiornata sulle soluzioni ipotizzate dagli studiosi vd. Davidson 1994.

si tratta di un assunto infondato, se qualche anno fa Susanne Saïd si mostrava assolutamente convinta dell'altissimo grado di simbolismo di questa prima scena, sulla scorta di una lettura generale del dramma e del teatro antico nel suo insieme, in cui alla parola scenica veniva assegnata la funzione di descrivere, compensando con le parole ciò che non avveniva nella prassi. La studiosa, facendo tesoro di considerazioni di ordine generale sul realismo nel teatro greco espresse da Taplin, e applicando in maniera rigorosa un principio individuato anni prima dalla Dale¹⁸⁶, per il quale nel teatro antico quanto più una descrizione risulta puntuale e precisa, tanto più si riferisce a qualcosa che non era visibile agli spettatori, sostiene che la descrizione dell'incatenamento di Prometeo occupava un numero elevato di versi per «compenser l'absence de spectacle»¹⁸⁷. Stupisce tuttavia constatare che, nonostante una presa di posizione inizialmente così forte, la Saïd si risolva poi a concludere che «l'acteur était sans doute simplement fixé par des liens maintenus par des clous à une planche dressée verticalement ou à un poteau»: una sintesi della scena che tutto sommato non sembra troppo distante da una rappresentazione realistica dell'incatenamento e che potrebbe essere ricostruita, io credo, seguendo mimeticamente il tracciato del testo.

In questa prospettiva utili a mettere in luce gli elementi acusticamente pregnanti così come potevano essere percepiti dallo spettatore antico sono le spie verbali che ci consentono di individuare gli strumenti di scena e l'analisi lessicale dei verbi impiegati, che permette di valutarne anche probabili risonanze e similarità con altri *loci*, segnatamente drammaturgici. Fondamentale appare ripercorrere preliminarmente il prologo nel suo svolgimento e nella sua struttura drammatica. Kratos è il primo ad entrare in scena e, come si è detto, descrive l'ambientazione, in una pennellata icastica (vv. 1-2) per poi richiamare sinteticamente gli antefatti (vv.3-10): Prometeo si è macchiato del furto del fuoco, che ha sottratto agli dèi per farne dono agli uomini. Zeus ha dunque deciso di punirlo affidando ad Efesto, al quale Kratos si rivolge direttamente, il compito di legarlo ad una brulla rupe della desolata Scizia. Sin qui lo spettatore, pur avendo di fronte due personaggi dall'aspetto assai truce (come si evince dalle parole di Efesto al v.78)¹⁸⁸, non conosce l'identità di chi ha parlato, ma solo quella del dio a cui è indirizzata la prima allocuzione, Efesto appunto, forse il più familiare, dati gli attributi¹⁸⁹ e la tipica andatura claudicante con cui presumibilmente faceva

¹⁸⁶ Dale 1969, 119.

¹⁸⁷ Saïd 1985b, 47.

¹⁸⁸ Vd. da ultimo Wyles 2011.

¹⁸⁹ Cfr. Griffith 1983, 81.

il proprio ingresso in scena¹⁹⁰. Segue una breve ῥῆσις del dio (vv.12-35)¹⁹¹ che, in qualità di συγγενής¹⁹² del condannato, esprime la propria partecipazione al dolore di Prometeo, pur vedendosi costretto ad eseguire gli ordini del sovrano degli déi. Le prime parole di Efesto sono un’apostrofe agli altri due personaggi in scena, grazie alla quale il pubblico ne conosce ora con certezza l’identità. In questi versi, come si è detto, si ritrovano svariati riferimenti all’ambientazione e descrizioni dei particolari del supplizio intrise di συμπάθεια (vv. 21-25; 31-32)¹⁹³; viene inoltre inserito un verso di presentazione stilizzata quanto anfibologica del protagonista (v.18)¹⁹⁴; interessante notare che il dio ripete per ben due volte l’odiato compito che Zeus gli ha affidato (vv. 15 e 20), quasi a voler prendere coraggio, a rassegnarsi. Il profilo di Zeus che viene tratteggiato sin da questi primissimi versi è stato uno degli elementi che maggiormente ha instillato dubbi sulla paternità eschilea dell’opera perché parso in opposizione netta con la teodicea del poeta.

Attraverso la canonica *base* di transizione (vv. 36-38), prende avvio una sticomitia che appare certamente unica nella produzione eschilea superstite e comunque piuttosto rara, caratterizzata dal rigido e costante alternarsi dei versi 2:1 (due versi assegnati a Kratos e

¹⁹⁰ In altre versioni del mito gli aguzzini di Prometeo sono altri: Hermes in Luciano, *dial. deo.*5,11; *Prom.* 1-2; Igino *fab.* 144; Esiodo *th.* 565-7. Kratos e Bia sono pertanto due figure appositamente create per la scena dal drammaturgo, che sia Eschilo oppure un poeta successivo. In Esiodo si ritrovano accoppiati tra i figli di Stige, la cui lealtà verso Zeus è opportunamente sottolineata da Susanetti 2010a,148.

¹⁹¹ Un discorso meticolosamente costruito come puntuale contraltare di quello di Kratos (Griffith 1983,85), che contribuisce a polarizzare ancor di più questa coppia scenicamente dicotomica.

¹⁹² Efesto è figlio di Era, che è nipote (perché figlia di sua figlia Rea) di Urano. Prometeo è qui figlio di Themis, anch’essa figlia di Urano. Di qui il legame di vera e propria συγγένεια che intercorre tra le due divinità, alla quale fa appello Efesto; si ricordi inoltre, che Efesto e Prometeo, entrambi associati al fuoco e alle arti e tecniche, condividevano un culto comune in Atene (cfr. Soph. *O.C.* 56 e Paus. 1,30,2 cfr. Griffith 1983, 85 e Susanetti 2010a, 149). In ogni caso, al di là del reale legame di parentela, la φιλία tra dei e la συμπάθεια che lega diversi di essi a Prometeo costituisce un *Leitmotiv* basilare di questo dramma.

¹⁹³ Contribuisce a delineare il rapporto di συμπάθεια di Efesto nei confronti di Prometeo la seconda persona che impiega il dio del fuoco e la terza che viceversa usa Kratos (Thomson 1932, 133; Griffith 1983,82).

¹⁹⁴ Griffith 1983,81 nota che in realtà il nome viene pronunciato esplicitamente per la prima volta solo al v.66.

uno ad Efesto) che presenta sporadici confronti; essa occupa più di quaranta versi (39-81)¹⁹⁵. Da questa disposizione delle battute del tutto peculiare deriva l'impressione di una sostanziale prevaricazione di Kratos su Efesto; questa impressione poteva essere altresì accresciuta dalla dizione recitativa che, come suggerisce il contenuto (invettive e aspri rimproveri nelle parole del primo, amara rassegnazione e risentita accondiscendenza in quelle del secondo), in un orizzonte naturalistico, doveva essere piuttosto violenta e a voce alta per Kratos (ve ne è esplicita conferma nel testo al v.73 ἤ μὴν κελεύσω κάπιθώξω¹⁹⁶ γε πρός) e viceversa amareggiata e più sommessa (ma pur sempre nei limiti dell'udibile sotto i colpi del martello) per il dio del fuoco. Nel corso del dialogo Prometeo viene incatenato e le operazioni sono scandite dagli ordini che Kratos impartisce imperiosamente ad Efesto e che quest'ultimo esegue.

Come si è già detto (vedi *supra*), una descrizione così puntuale e minuziosa, un così elevato numero di versi ha destato l'attenzione degli studiosi e ha portato persino a supporre che ciò potesse compensare una messa in scena in realtà molto più sommaria e sbrigativa. A mio avviso, invece, l'elevato numero di versi e l'accurata scansione della scena, anche da un punto di vista verbale, nascondono la precipua volontà del tragediografo di indirizzare e dirigere una messa in scena che poteva risultare particolarmente complessa. Il poeta si appunta, difatti, su un'operazione decisiva e focale per il dramma, e da un punto di vista drammaturgico (è di fatto essenziale per costituire l'assetto che la scena manterrà per tutta la durata dello spettacolo) e dal punto di vista del significato e dei contenuti. Questi versi hanno dunque, a mio giudizio, un valore *pragmatico*: consentono all'attore che aveva il compito di legare Prometeo alla struttura disposta allo scopo di farlo con la dovuta calma e con la debita attenzione: il tragediografo funzionalizza questo brano, che si configura dunque come una vera e propria didascalia scenica, inserendo una serie di parole chiave che introducono i temi nodali del dramma e rendendone protagonisti due personaggi (tre con Bia) che nella loro opposizione manichea stigmatizzano icasticamente ed efficacemente il confronto-scontro di valori su cui la tragedia è imperniata.

L'incatenamento doveva occupare i versi finali della prima parte del prologo (52-81). In essi si trovano dense tracce testuali che possono guidare una plausibile ricostruzione della

¹⁹⁵ Cfr. Soph. *Ai.* 791-802, ma qui nel *Prometeo* assai più prolungata e con un effetto dunque di maggiore rigidità.

¹⁹⁶ Sulla sfumatura 'ferina del verbo' cfr. Thomson 1932, 139; Griffith 1983, 97; Susanetti 2010a, 159.

messa in scena: riferimenti a oggetti che erano presenti concretamente (come suggerisce l'impiego della deissi e di locuzioni specifiche) e che avevano un profilo acustico molto rilevante, e verbi significativi (anche e soprattutto acusticamente) che possono rientrare nel modulo della didascalia scenica.

Nell'ambito della più generale tendenza degli studi degli ultimi decenni a valorizzare la dimensione performativa, l'attenzione degli studiosi si è recentemente focalizzata anche sugli oggetti che popolavano la scena teatrale ateniese o che venivano semplicemente evocati dai diversi personaggi, nella loro funzione drammaturgica e comunicativa¹⁹⁷. Nel pionieristico volume di Coppola-Barone-Salvadori 2016, la seconda parte è dedicata ad una schedatura completa del materiale tragico, per ciò che concerne i drammi integri, curata da Francesco Puccio¹⁹⁸. Anche in questo caso, come avviene in questa stessa sede, lo strumento principe per ottenere informazioni sugli oggetti è il testo delle tragedie: vengono dunque presi in considerazione solo i riferimenti testuali espliciti ad oggetti. Il materiale emerso viene inoltre classificato in base alla presenza più o meno certa sulla scena, anch'essa per come può essere desunta dal testo, facendo tesoro dell'indispensabile strumento della deissi: oggetti d'uso, che venivano con ogni probabilità effettivamente impiegati dagli attori; oggetti evocati, di cui si parla, ma non presenti in scena; oggetti di scena descritti con funzione drammaturgica e di cui si ipotizza una presenza scenografica (per lo più parti della σκηνή). Il *Prometeo* viene tradizionalmente collocato tra i drammi eschilei, e trova posto tra le *Supplici* e l'*Agamennone*. Nella sintetica introduzione alla schedatura che fa una concisa e generale panoramica sul valore degli oggetti scenici nei tre tragici, Puccio afferma che in Eschilo gli oggetti hanno «una loro forza materiale, un'intrinseca pragmaticità, dettata dal fatto di essere elementi legati alla guerra (*Persiani*) o a personaggi che sono stati in lotta contro gli uomini (*Agamennone*, *Sette contro Tebe*) e contro gli dei (*Prometeo*)»¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Il convegno internazionale *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese: funzione, rappresentazione, comunicazione*, svoltosi a Padova nei giorni 1 e 2 dicembre 2015, ha prodotto un volume (Coppola-Barone-Salvadori 2016) che consente di ripercorrere la funzione e il valore dell'impiego di oggetti di scena sia in ambito tragico, con escursioni nel teatro frammentario, sia in ambito comico, attraverso contributi che si giovano di prospettive diverse spesso integrate tra di loro (iconografia, drammaturgia, storia). Particolarmente utile ai fini della mia ricerca la schedatura del materiale relativo alla tragedia, a cura di Francesco Puccio, a cui faccio riferimento.

¹⁹⁸ Coppola-Barone-Salvadori 2016, 305-391.

¹⁹⁹ Coppola-Barone-Salvadori 2016, 306.

Appare chiaro dunque, che la tragedia viene considerata parte integrante della produzione eschilea a pieno titolo, e viene giudicata armonica nella composizione del più generale quadro di funzionalizzazione eschilea degli oggetti di scena; viene difatti sorprendentemente citata due volte in questa pur breve analisi generale. Pucci assegna un valore fondamentale all'aspetto simbolico degli oggetti in Eschilo. A tale proposito cita ancora il *Prometeo* in cui gli oggetti di scena «evidenziano la separazione tra i destini degli uomini, la loro volontà di potenza e la loro effettiva possibilità di azione». Come si cercherà di dimostrare, la funzione simbolica degli oggetti impiegati nel prologo – che a ben vedere esauriscono in sostanza la quasi totalità degli oggetti di scena effettivamente impiegati nell'intero dramma –²⁰⁰, è ben evidente: si tratta di catene e di strumenti atti ad incatenare il protagonista, che concretano vividamente, e anche acusticamente direi, il tema cardine del dramma (vd. *infra*). Tenderei altresì a sottolineare anche la reale funzione pratica, che doveva essere esplicita nella scena dell'incatenamento: se l'ipotesi per cui i vv. 52-81 possono essere letti come un'unica grande didascalia scenica coglie nel segno, la concreta funzione di questi strumenti doveva essere rilevante tanto quanto il loro valore simbolico. È nella scelta dell'autore di *questi* oggetti del tutto peculiari e fortemente connotati – come si vedrà –, che si manifesta la felice coniugazione di queste dimensioni: pratica e simbolica.

Il corredo degli oggetti di scena che dovevano essere concretamente visibili agli occhi degli spettatori in questa prima sezione è piuttosto ampio e comprende strumenti immediatamente riconoscibili e diffusi accanto a oggetti meno comuni e legati ad ambiti specifici, primo tra tutti, come si vedrà, quello equestre. Ai vv. 3 e ss. Kratos, nell'illustrare gli antecedenti, accenna all'ordine che Zeus ha impartito ad Efesto e che ora il dio sta per compiere:

Ἥφαιστε, σοὶ δὲ χρὴ μέλειν ἐπιστολάς
 ἄς σοι πατὴρ ἐφεῖτο, τόνδε πρὸς πέτραις
 ὑψηλοκρήμνοις τὸν λεωργὸν **ὄχμάσαι**
ἀδαμαντίνων δεσμῶν ἐν ἀρρήκτοις πέδαις

«Efesto, ora è necessario che tu compia i comandi
 che ti diede tuo padre: **incatenare**
 questo delinquente ad una rupe vertiginosa,
in ceppi indissolubili di catene d'acciaio».

²⁰⁰ Coppola-Barone-Salvadori 2016, 320-321.

Si tratta di una azione che viene solo descritta preliminarmente ma che ci fornisce alcuni indizi preziosi su quanto avverrà attraverso il verbo (ὄχμασαι) e quella che sembra un'enfatica perifrasi per indicare la strumentazione (ἀδαμαντίνων δεσμῶν ἀρρήκεις πέδα). Il verbo innanzitutto, è qui alla sua prima attestazione nota²⁰¹: rubricato dai lessicografi per lo più come sinonimo di δέω, συνέχω, χειρώ²⁰² registra, nell'ambito della produzione tragica, il maggior numero di occorrenze in Euripide ove in due *loci* descrive la precisa azione di trafiggere (*Cyc.* 484²⁰³ e *Or.* 265²⁰⁴), mentre in *El.* 817²⁰⁵ e in Sofocle *Ant.* 351²⁰⁶ indica propriamente il «domare un cavallo». Viene così sottilmente introdotto un riferimento metaforico alla dimensione della caccia e alla doma del cavallo che affiorerà a più riprese nel corso del prologo e del dramma²⁰⁷. L'elaborata perifrasi con cui si allude alle catene («ceppi indissolubili di catene d'acciaio») accumula quattro elementi – due nomi abbastanza comuni per indicare ceppi e catene (πέδη e δεσμά) corredati ciascuno da un proprio aggettivo (rispettivamente ἄρρηκτος e ἀδαμάντινος²⁰⁸) – che producono una espressione fortemente enfatica. Le radici della *iunctura* πέδη . . . ἄρρηκτος affondano in una *humus* omerica²⁰⁹, ma che la perifrasi (con l'inclusione di δεσμά) abbia un'allure tradizionale sembra confermato dalla forte analogia con Sem. 7,116-117:

²⁰¹ Di nuovo nel *Prometeo* al v. 618, nelle parole di Io che chiede al protagonista di rivelarle ὅστις ἐν φάραγγί σ' ὄχμασεν, con un richiamo netto a questa prima sezione anche nel sostantivo φάραγγξ.

²⁰² Cfr. Ael. Dion., Hesych., Phot., *Sud.*

²⁰³ ἄγε, τίς πρῶτος, τίς δ' ἐπὶ πρώτῳ/ταχθεὶς δαλοῦ κόπην ὄχμασαι.

²⁰⁴ μέθες· μί' οὔσα τῶν ἐμῶν Ἐρινύων/ μέσον μ' ὄχμάζεις, ὡς βάλῃς ἐς Τάρταρον

²⁰⁵ Ἐν τῶν καλῶν κομποῦσι τοῖσι Θεσσαλοῖς/ εἶναι τόδ', ὅστις ταῦρον ἀρταμεῖ καλῶς/ ἵππους τ' ὄχμάζει·

²⁰⁶ κρατεῖ/ δὲ μηχαναῖς ἀγραύλου/ θηρὸς ὀρεσσιβάτα, λασιάχενά θ' ἵππον ὄχμάζεται ἀμφὶ λόφον ζυγῶ

οὔρειόν τ' ἀκμῆτα ταῦρον.

²⁰⁷ Cfr. Thomson 1932, 137; Griffith 1983, 21 e 89; Susanetti 2010a, 156-57.

²⁰⁸ Per cui cfr. vv. 64 e 148; sul valore di questo aggettivo – «d'acciaio» piuttosto che «adamantino» – si veda Griffith 1983, 82-83.

²⁰⁹ *Il.* 13, 36-37: ἀμφὶ δὲ ποσσὶ πέδας ἔβαλε χρυσείας/ἀρρήκτους ἀλύτους, come rilevava BARONE 1915, 60.

Ζεὺς γὰρ μέγιστον τοῦτ' ἐποίησεν κακόν,
καὶ δεσμὸν ἀμφέθηκεν ἄρρηκτον πέδην.

«Zeus infatti fece questo grande male
e vi pose intorno una **catena, un ceppo indissolubile**».

In questi primissimi versi, dunque, accanto ad una allusione generale ad alcuni oggetti di scena (che dovevano essere già ben visibili al pubblico²¹⁰) si osserva il ricorso ad una locuzione di stampo pressoché tradizionale, del tutto confacente alla sede (iniziale e narrativa). Nella successiva risposta, Efesto (vv. 19-20) descrive le azioni che compirà, a ribadire gli ordini che, proprio malgrado, dovrà eseguire; egli, però utilizza termini molto diversi rispetto all'interlocutore:

ἄκοντά σ' ἄκων δυσλύτοις χαλκεύμασι
προσπασσαλεύσω τῶιδ' ἀπανθρώπων πάγῳ,

«contro il tuo e il mio volere, **con catene di bronzo indissolubili**
ti **inchiuderò** a questo promontorio deserto di uomini».

Agli antipodi della battuta di Kratos, in quella di Efesto viene messa in campo una *iunctura* inusitata, nella quale il sostantivo (χάλκευμα) è in buona sostanza un *hapax*²¹¹ in questo peculiare uso al plurale, ed è in coppia con un aggettivo (δύσλυτος) altrettanto raro in tragedia²¹² (e più in generale nella letteratura classica), che conoscerà un amplissimo uso in

²¹⁰ πέδαι e δεσμά ricorrono anche altrove (rispettivamente v. 76 e v.52) quindi dovevano essere in scena.

²¹¹ vd. LSJ s.v.

²¹² Se ne rileva l'impiego solo in due drammi euripidei, in maniera figurata: *Andr.* 121 (εἴ τί σοι δυναίμαν/ἄκος τῶν δυσλύτων πόνων τεμεῖν) riferito ai πόνου della protagonista che il coro si augura di poter «sciogliere» e *Phoen.* 375 (καὶ δυσλύτους ἔχουσα τὰς διαλλαγὰς/ τί γὰρ πατήρ μοι πρέσβυς ἐν δόμοισι δρᾷ,/ σκότον δεδορκῶς), ove pure concorda con διαλλαγῆ. Il *locus* prometeico dunque, rappresenta il solo impiego proprio dell'aggettivo in tragedia.

medicina, segnatamente nel *corpus* galenico. Il verbo προσπασσαλεύω²¹³, propriamente «inchiodare a qcs.», «fissare con chiodi a qcs.», denominativo da πάσσαλος, «chiodo», è un composto di πασσαλεύω, che conta ben due esempi in questo torno di versi (vv. 56 e 65). Si tratta, a ben vedere, di un verbo che, nelle due forme (composta e di base) registra il maggior numero di occorrenze e il solo insieme a θείνω che eccezionalmente si ripete in bocca a Kratos, che altrimenti si distingue per la specificità e la varietà dei verbi utilizzati. L'azione espressa da questo verbo appare dunque fondamentale, centrale nell'economia della scena e, a meno di non ipotizzare una recita antirealistica, doveva essere con ogni probabilità mimata dagli attori. L'elemento che doveva risultare determinante nella realizzazione di questa scena, ausiliario fondamentale di una mimesi che in ogni caso non poteva essere integrale, era proprio il rumore: l'azione descritta dal verbo implicava un rumore molto forte, una sonorità cadenzata e pervasiva che doveva riecheggiare a più riprese nel corso della prima scena e che contribuiva a impressionare il pubblico, distraendolo, forse, dai dettagli meno realistici della messa in scena.

La presenza concreta di strumentazione atta a condurre le operazioni di incatenamento nominata sin dai primi versi potrebbe trovare conferma nel deittico di v. 51 (τοῖσδε): in risposta ad un'affermazione sentenziosa di Kratos, ἐλεύθερος γὰρ οὔτις ἐστὶ πλὴν Διός, «nessuno è libero se non Zeus», Efesto, infatti, ammette amaramente

ἔγνωκα τοῖσδε, κούδ' ἐν ἀντειπεῖν ἔχω.

«ho capito da questi, e non posso opporre nulla»

Il verso, nella lezione del Laurenziano e delle famiglie poziori, così come stampato da West e da Sommerstein, può essere interpretato appunto come un riferimento pragmatico alle catene che Efesto sta mettendo a Prometeo: «o so da queste [appunto: *le* catene], e non posso opporre nulla» (così, ad esempio, Susanetti, che traduce: «Lo so, basta guardare queste catene»). Più in generale alcuni studiosi sostengono che il τοῖσδε di mezzo²¹⁴ si riferisca «not to the chains only, but to the whole of the present circumstances» (Verdenius 1976, 452), e che Efesto «points to the rock, the chains, and his tools» (Griffith 1983,93).

²¹³ Si tratta di un verbo che conosce un impiego per lo più in ambito comico: Cratin. fr. 1,3; Tim. 2,2; Aristoph. *Pl.* 943; Men. fr. 718,1.

²¹⁴ Per cui cfr. Hom. *Il.* 5,182; Eur. *Ion* 1344.

Partendo da una lezione della famiglia μ , invece, ἔγνωκα τοῖσδε τ'οὐδὲν, altri studiosi – tra i quali Murray e Page – pongono una pausa dopo ἔγνωκα, e interpretano il verso in questo senso: «lo so; non posso opporre nulla a queste cose»²¹⁵: va ricordato, tuttavia, come fa West, che la famiglia μ conosce un momento di particolare sviluppo all'interno dello *scipitorium* Tricliniano²¹⁶; una fase nella quale il testo è stato certamente sottoposto a interventi dotti miranti, in questo caso, a chiarire un verso di non facile comprensione. Il nesso ἔγνωκα τοῖσδε, in conclusione, appare *difficilior*, e in tal senso potrebbe a buon diritto far riferimento agli strumenti dell'incatenamento. Per converso, il successivo invito di Kratos:

οὐκουν ἐπίξῃ τῶιδε δεσμὰ περιβαλεῖν

«Non esitare dunque a gettargli attorno **catene**»

ove il sostantivo δεσμὰ appare privo di qualsiasi elemento di determinazione (ad esempio il deittico o anche l'articolo), potrebbe far pensare che il τοῖσδε del verso precedente, che non viene in alcun modo richiamato, non faccia riferimento a questi strumenti di scena. In altre parole: se ἔγνωκα τοῖσδε si potesse interpretare come un'allusione diretta agli oggetti di scena che Efesto teneva tra le mani («lo so da *queste* (*sc.* catene)»), ci si aspetterebbe che la successiva battuta di Kratos, in cui le catene vengono esplicitamente menzionate, richiamasse in qualche modo il deittico del verso precedente, corredando i δεσμὰ menzionati di un elemento connotativo (ad esempio: «Non esitare dunque a gettargli attorno *le tue/queste* catene») che invece è assente. Constatata la presenza di elementi contrastanti e di non univoca interpretazione, appare pertanto preferibile sospendere il giudizio in questa sede.

Numerosi saranno, nei versi immediatamente successivi, i termini impiegati per indicare oggetti scenici, tecnicamente ben definiti e connotati, e altrettanto precisi i verbi. A fronte della successiva intimazione di Kratos a darsi da fare, Efesto replica (54):

²¹⁵ Singolare il testo stampato da Mazon: ἔγνωκα· τοῖσδε κούδὲν ..., che, per usare le parole di Thomson 1932, 137, «is not Greek».

²¹⁶ West 1992, III.

καὶ δὴ **πρόχειρα ψάλια**²¹⁷ δέρκεσθαι πάρα

«ecco: ho dei **barbazzali in mano**, li puoi vedere».

La locuzione rende certa la presenza in scena degli ψάλια²¹⁸: il termine ha una precipua connotazione nel lessico equestre; si tratta infatti dei cosiddetti barbazzali o sottogola, parte fondamentale del freno del cavallo (Xen. *hipp.* 7,1; Poll. 1,148; Aristoph. *Pax* 155; Eur. *Herc.* 381)²¹⁹. Ancora dunque un richiamo alla dimensione della doma di cui si è detto *supra*. Il vocabolo conosce anche un uso più esteso nel senso di «giogo», «catena», «vincolo» (cfr. *Choe.* 962). La potenzialità sonora di questo elemento in ferro, facilmente deducibile, viene altresì sottolineata dagli stessi autori antichi, in particolare da Eliano (*nat. an.* 6,10,20):

ἵππος δὲ ἄρα ὅταν ἀκούσῃ ψαλίων κρότον καὶ χαλινῶ κτύπον . . . φριμάττεται ἐνταῦθα

«quando un cavallo sente il rumore dei barbazzali . . . allora diventa frenetico».

Altrettanto rumorosa doveva dunque essere la presenza degli ψάλια sulla scena del *Prometeo* e particolarmente significativa, quasi un *correlativo oggettivo* della condizione di sottomissione del protagonista. A tal proposito il suono emesso da questi oggetti in ferro, così vividamente associato anche nell'immaginario collettivo ad un'operazione di addomesticazione, doveva risultare assai efficace e rendere la comunicazione immediata, sfruttando anche il canale acustico.

L'aggettivo impiegato in riferimento a tale oggetto, πρόχειρος, -ον, vale «sotto mano», «a portata di mano» e dunque «accessibile» e «facile» (anche in senso deterioro)²²⁰. Nei testi

²¹⁷ ψάλια è lezione del Laurenziano, promossa concordemente a testo da tutti gli editori a preferenza della *varia lectio* ψέλια, propriamente «braccialetti», «armille», che pure qualche edizione datata prova a difendere, cfr. BARONE 1915, 67-68.

²¹⁸ Coppola-Barone-Salvadori 2016, 320-321.

²¹⁹Cfr. Anderson 1961, 60-61; Cascarino 2007, 83.

²²⁰ Vd. Chantraine s.v. χεῖρ; LSJ s.v.

tragici sono documentate diverse occorrenze dell'attributo con accezioni sensibilmente differenti²²¹.

A mio avviso, però, nel *Prometeo* l'aggettivo descrive un gesto scenico che collima maggiormente con l'uso che ne fa Euripide. Nei drammi euripidei (cfr. *Her.* 726; *El.* 696; *Hel.* 1564²²²) πρόχειρος, per lo più riferito ad armi (τέυχη ο ἔγχος), è impiegato nella duplice accezione di «impugnare» e allo stesso tempo «tenere pronta», «a disposizione» l'arma in questione: si tratta dunque di oggetti effettivamente afferrati e 'branditi' con evidenza dall'attore. A mio giudizio dunque Efesto, rispondendo con una certa impazienza agli ordi-

²²¹ In Eschilo si trova in quest'unico *locus*; Dindorf (1876, 315, s.v.) glossava: *ante manus positus, paratus*; lo studioso, perciò, non sembra pensare ad un Efesto che afferrasse effettivamente gli ψάλια e li scuotesse con decisione. In Sofocle si registrano alcune occorrenze riconducibili ad un ventaglio semantico ampio. In *El.* 1494 l'aggettivo è riferito ad Oreste: nelle sue ultime battute, Egisto cerca provocatoriamente di dissuadere Oreste dall'omicidio, accusandolo di non essere in realtà *pronto* (πρόχειρος) a commetterlo e di cercare per questo protezione nell'oscurità della reggia: τί δ' ἐς δόμους ἄγεις με; πῶς, τόδ' εἰ καλὸν τοῦργον, σκότου δεῖ, κοῦ πρόχειρος εἶ κτανεῖν; in *Phil.* 747 il protagonista in preda allo strazio del dolore chiede a Neottolemo di colpire la punta del piede se ha una spada *tra le mani* (πρόχειρον): πρὸς θεῶν, πρόχειρον εἶ τί σοι, τέκνον, πάρα ξίφος χεροῖν, πάταξον εἰς ἄκρον πόδα. Particolarmente significativo, infine, l'impiego in Soph. *El.* 1115-1116: οἶ γὰρ τάλαινα, τοῦτ' ἐκεῖν', ἤδη σαφές: πρόχειρον ἄχθος, ὡς ἔοικε, δέρκομαι «Ahimè infelice, è tutto chiaro ormai; io vedo questo fardello *proprio qui davanti alle mie mani/a portata di mano*, a quanto sembra». Si tratta della scena in cui Oreste, nei panni del mercante focese, annuncia la propria presenta morte e porta con sé le proprie presunte ceneri in un'urna. Appunto a questo fondamentale oggetto di scena²²¹ Elettra fa riferimento con la locuzione metaforica πρόχειρον ἄχθος, abbinata allo stesso verbo visivo che ricorre nel *Prometeo* (δέρκεσθαι). Finglass 2007, 442 commenta l'aggettivo riportandone la definizione di Ellendt 1872 «*quod presens adest, quasi in manus sumendum*» che predilige al senso di «held in the hand» proposto da Campbell 1881. Appare evidente che in questo specifico contesto πρόχειρον non indichi un contatto diretto con l'oggetto, dal momento che pochi versi dopo Elettra chiede ad Oreste(-mercante focese) di poter stringere l'urna tra le mani (vv. 119-1120: ὦ ξεῖνε, δός νυν πρὸς θεῶν, εἴπερ τόδε/ κέκευθεν αὐτὸν τεῦχος, ἐς χεῖρας λαβεῖν). Che tuttavia possa esservi un'allusione alla possibilità di toccare materialmente l'urna, che concreta agli occhi della sorella la morte di Oreste, è ben evidenziato dalla felice traduzione di Tonelli 2013: «Ohimè infelice! È tutto chiaro, adesso: a quanto sembra, lo vedo, qui, e posso anche toccarlo, quel fardello doloroso».

²²² Ove tuttavia compare tra *crucis*.

ni di Kratos, afferrava gli ψάλια con decisione e li scuoteva, producendo un fragore ben riconoscibile e sinistro, come si è detto, nell'immaginario acustico degli spettatori.

Un ulteriore indizio in grado di gettare luce sulla gestualità che accompagnava questo verso è il καὶ δὴ in *incipit* qui e al v. 75. Denniston 1954, 250-251 individua una funzione peculiarmente *drammatica* di questa *iunctura*: «signifies, vividly and dramatically, that something is actually taking place at the moment»; si tratta dunque di un nesso che imprime vividezza e che conosce un impiego estensivo nella letteratura greca²²³. Appare del tutto in linea con quanto detto l'impiego in ambito segnatamente teatrale, come marcatore dell'ingresso di un nuovo personaggio²²⁴ e come risposta affermativa ad un ordine disposto dalle circostanze o da un altro personaggio (per cui vengono riportati ad esempio da Denniston innanzitutto i *loci* prometeici)²²⁵. L'utilizzo di questo nesso accompagna, nella mia opinione, un gesto mimeticamente pregnante, dunque estremamente efficace sul piano drammaturgico e comunicativo.

Il successivo ordine di Kratos ai vv. 55-56 fornisce ulteriori dettagli su quanto avviene in scena:

βαλὼν νιν ἀμφὶ χερσὶν ἐγκρατεῖ σθένει
ῥαιστῆρι θεῖνε, πασσάλευε πρὸς πέτραις

«Legalo ai polsi, **batti con il martello** con tutta la forza possibile,
inchiodalò alla roccia».

Accanto al verbo θεῖνω, «colpire», che è parola poetica estremamente diffusa, e allo iussivo πασσάλευε πρὸς πέτραις²²⁶, un *pastiche* con le parole iniziali di Kratos ed Efesto (vv. 4-5 e 19), colpisce la presenza in scena di un ῥαιστήρ²²⁷, propriamente «distruttore», da

²²³ Denniston precisa che l'impiego più generale ha a che fare con verbi di percezione, anche visiva ed uditiva: «marking vivid perception by mind, ear or eye»: cfr. *e.g.* Eur. *Herc.* 867; Aristoph. *Thesm.* 769.

²²⁴ Soph. *Aj.* 544; Eur. *Med.* 118; *Cyc.* 488; *Suppl.* 1114; Aristoph. *Av.* 268; *ran.* 604, etc.

²²⁵ Denniston 1954, 252-253.

²²⁶ Per il non comune asindeto cfr. Griffith 1983, 94.

²²⁷ Coppola-Barone-Salvadori 2016, 320-321.

ραΐω, «fracassare», «distruggere», ma sin da Omero «martello»²²⁸. Callimaco descrive appieno le potenzialità sonore di questo strumento inserendolo nel caotico frastuono della fucina dei Ciclopi che atterrisce Artemide e le sue giovanissime compagne nell'omonimo *Inno callimacheo* (*Hymn.* 3,51-60):

αἰ νύμφαι δ' ἔδδειςαν, ὅπως ἴδον αἰνὰ πέλωρα
πρησίον Ὀσσαίοισιν εἰκότα (πᾶσι δ' ὑπ' ὀφρύν
φάεα μουνόγληνα σάκει ἴσα τετραβοεΐῳ
δεινὸν ὑπογλαύσσοντα) καὶ ὀπότε δοῦπον ἄκουσαν
ἄκμονος ἠγήσαντος ἐπὶ μέγα πουλύ τ' ἄημα
φυσάων αὐτῶν τε βαρὺν στόνον· αἶε γὰρ Αἴτνη,
αἶε δὲ Τρινακρὴ Σικανῶν ἔδος, αἶε δὲ γείτων
Ἰταλίη, μεγάλην δὲ βοῆν ἐπὶ Κύρνος αὖτει,
εὖθ' οἴγε ῥαιστῆρας ἀειράμενοι ὑπὲρ ὤμων
ἢ χαλκὸν ζείοντα καμινόθεν ἢ σίδηρον
ἀμβολαδὶς τετύποντες ἐπὶ μέγα μυχθίσσειαν.

«Ebbero paura le ninfe, come videro i mostri terribili,
simili alle balze dell'Ossa (a tutti di sotto il ciglio
lume di solitaria pupilla, come scudo di quattro pelli,
soggiungeva tremendo), e quando udirono il tonfo
d'incudine echeggiante lontano, e il gran vento
dei mantici e il loro gemito grave: perché urlava l'Etna,
urlava la Trinacria sede dei Sicani, e urlava vicina
l'Italia e rispondeva Cirno con grido possente,
quando quelli, i magli sollevati sulle spalle,
il bronzo bollente dalla fornace o il ferro
a ritmo colpendo fortemente sbuffavano»

[trad. G. B. D'Alessio]

²²⁸ *Il.* 18,477; cfr. Griffith 1983, 94.

Nei versi successivi, tra gli ordini impartiti da Kratos, che, come si è detto, imprinono una scansione ben definita e puntuale alla scena, che ricorda *de facto* un ἀποτυμπανισμός²²⁹, alcuni verbi rivestono una particolare rilevanza in prospettiva acustica. Innanzitutto ἀράσσω di v.58; il significato pressoché univoco è quello di «colpire», in una accezione prettamente fisica: percuotere, battere, vibrare un colpo²³⁰. È un verbo estremamente metrico, che in teatro registra numerose occorrenze²³¹, spesso legate al rituale del lamento (che costituirà un capitolo importante in questo lavoro)²³² e all'azione del battere/bussare alla porta, anche in contesti comici²³³ (anch'esso uno dei rumori trasversalmente più diffusi). Ancora al v.61 πορπάω – denominativo da πόρπη/ πόρπαξ. Generalmente nel significato di «fibbia», «fermaglio»²³⁴, questo sostantivo ha una declinazione semantica eccezionale proprio in un altro *locus* teatrale (Eur. *Rhes.* 384), in cui indica una cinghia del finimento della testa del cavallo²³⁵. Tradotto variamente dagli studiosi come «fissare» (Griffith), «agganciare» (di Branco) «inchiodare» (Susanetti), «stringere» (Tonelli), viene rubricato dai lessicografi come sinonimo di «legare con una fibbia»²³⁶. Una azione che doveva produrre un rumore certo meno fragoroso dell'inchiodamento ma che possedeva sicure potenzialità da evidenziare, specialmente in una prospettiva di diversificazione dei rumori prodotti, con un effetto di maggior realismo.

Ai versi successivi (64-65), uno dei passaggi che, come si è accennato *supra*, ha fatto dubitare che Prometeo potesse essere interpretato da un attore in carne ed ossa:

²²⁹ Un aspetto rilevato a più riprese dagli studiosi: cfr. Griffith 1983, 88 e 96; Saïd 1985b, 49-50; Susanetti 2010a, 156.

²³⁰ Cfr. TLG e LSJ *s.vv.*

²³¹ Si ricordi che è il verbo impiegato nell'*Edipo re* (1276) in riferimento all'accecamento del protagonista. In Euripide a formare quasi un nesso formulare con βάλλων: una *iunctura* che si ripete nella stessa sede metrica in ben tre drammi della fase matura: *Andr.* 1154 (τίς οὐ σίδηρον προσφέρει, τίς οὐ πέτρον, βάλλων ἀράσσω; πᾶν δ' ἀνήλωται δέμας/τὸ καλλίμορφον τραυμάτων ὕπ' ἀγρίων); *Hec.* 1175 (ἅπαντ' ἐρευνῶν τοῖχον, ὡς κυνηγέτης/βάλλων ἀράσσω.); *I.T.* 310 (πᾶς ἀνήρ εἶχεν πόνον/ βάλλων ἀράσσω.)

²³² Cfr. *e.g.* Aesch.*Pers.* 1054; Eur. *Troad.* 279; 1235.

²³³ Cfr. *e.g.* Eur. *Hec.* 1044; *I.T.* 1308; Aristoph. *Ec.* 977; Herond. 1,1.

²³⁴ Cfr. TLG e LSJ *s.vv.*

²³⁵ Un nuova allusione alla metafora di cui *supra*, cfr. Susanetti 2010a, 157.

²³⁶ cfr. Ps.Zon. 1539,2: Πεπορημένον. συνεχόμενον περόνη ἢ πόρπη; Phot. 444,21: Πορποῦσθαι. φιβλοῦσθαι; Hesych. 1497,1: πεπορημένη· τῇ περόνη συνεχόμενη.

Κρ. ἀδαμαντίνου νῦν σφηνὸς αὐθάδη γνάθου
στέρνων διαμπὰξ πασσάλευ' ἔρρωμένως.

«**Inchiodagli** da parte a parte nello sterno
la **mascella** crudele di un **cuneo** d'acciaio».

Su questi versi, che probabilmente rappresentano il vertice di efferatezza dell'intera scena, Wilamowitz (1914,114) ha fondato la cosiddetta *dummy-theory* di cui si è detto *supra*, ritenendo che la mimesi di questa azione non potesse essere sufficientemente realistica se Prometeo fosse stato interpretato da un essere umano. Se la 'teoria del manichino' non trova più sostegno oggi tra gli studiosi, è perché a partire da Thomson (1932, 138) è fondamentalemente prevalsa, come si è detto, la convinzione che la mimesi di questa prima scena fosse sostanzialmente sommaria e simbolica. Tra gli studi e i commenti che hanno dedicato spazio al realismo di questa scena e hanno preso posizione in favore o contro di esso, solo Griffith (1983, 31 e 96 cfr. n.2 *supra*) ha accennato alla possibilità che i suoni e i rumori potessero rappresentare un efficace stratagemma nella realizzazione scenica. Un'ipotesi che, alla luce dell'analisi che ho sin qui condotto, potrebbe trovare ulteriore conferma: se Kratos impartisce ad Efesto un ordine che non poteva essere effettivamente compiuto, non c'è ragione di credere che la puntualità della descrizione fosse una compensazione per ciò che il pubblico non poteva vedere; si potrebbe viceversa immaginare che le parole di Kratos aiutassero gli spettatori a mettere a fuoco una azione non *compiuta effettivamente*, bensì *mimata realisticamente* anche grazie all'intervento di semplici effetti acustici.

Su questo specifico segmento si è concentrato Dyson (1994) che ha individuato uno schema ricorrente e analogo per l'incatenamento di braccia e gambe (comando di Kratos-risposta accondiscendente di Efesto-richiesta di vincoli ancora più stretti), che subirebbe una modifica per il petto. Qui l'ordine di conficcare un cuneo d'acciaio nello sterno di Prometeo, viene seguito, dopo le proteste di Efesto, non già dà un ordine di rinforzo come negli altri casi, bensì da una richiesta di stringere delle cinghie intorno ai fianchi, molto più blanda rispetto alla precedente. In altri termini, se per braccia e gambe è possibile individuare uno schema per cui Kratos impartisce un ordine e, ottenuta l'accondiscendenza di Efesto, richiede un rinforzo, per il petto si assisterebbe ad un'inversione: ad un ordine

estremamente duro segue una richiesta più banale. Questa presunta deroga ad uno schema fisso spinge Dyson a postulare una corruzione: lo studioso crede difatti, che l'ordine relativo al cuneo fosse successivo a quello delle bende. Per ripristinare la *climax* che distingue le sequenze contigue, lo studioso tenta una redistribuzione dei versi: ipotizza (francamente con una poco probabile sorta di *saut du même au même* tra la fine del v.62 e quella del v.73) che i versi 72,73,71, in questo esatto ordine, si debbano collocare tra il verso 62 e il verso 63 e che questi versi debbano essere espunti dalla loro sede originaria (per cui dopo il verso 70 si collocherebbe l'attuale verso 74). Se appare di certo opportuno rilevare la meticolosità della descrizione e l'accurata articolazione della scena in generale, come si è detto, sembra tuttavia eccessivo definire una rigidità inderogabile e postulare un *ordo versusuum* nuovo a dispetto del *consensus codicum*.

Per l'assetto finale, Dyson pensa a bande metalliche semicircolari, una sorta di morsetti (da cui l'utilizzo del termine «mascella» γνάθον), bloccati da chiodi la cui estremità liscia è abbastanza ampia perché possano essere chiamati cunei. Il cuneo dunque, secondo l'interpretazione di Dyson, deve essere messo in relazione con le bande che vengono nominate in precedenza (come i δεσμά di v. 52 e gli ψάλια di v. 54): esso dovrebbe fungere da elemento di rinforzo della banda applicata al petto, seguendo lo schema analogo individuato per braccia e gambe. Questo schema implica infatti un primo riferimento a bande esterne (vv. 55,71,74) e un successivo verbo di comando che indica una infissione, un inchiodamento (vv. 61, 64-65, 76). Lo studioso crede che per il petto sia stata impiegata una pericope così esplicita e cruda con finalità patetiche; a mio avviso si può inoltre motivare una particolare enfasi per questa parte del corpo con la vicinanza al fegato destinato al celebre supplizio, qui non nominato ma di certo ben presente nell'immaginario collettivo del pubblico.

Un ultimo oggetto completa la panoplia degli strumenti di scena fin qui menzionati: al v. 71 Kratos intima ad Efesto:

ἀλλ' ἀμφὶ πλευραῖς **μασχαλιστήρας** βάλε,

«Forza, gettagli le **cinghie** intorno ai fianchi».

Il termine impiegato è *μασχαλιστήρ*²³⁷ «cinghia», è tutt'altro che generico e banale. Esso designa difatti un tipo particolare di cinghia che trovava – di nuovo – impiego in ambito equestre: si tratta della cinghia legata sotto il petto del cavallo e connessa al giogo²³⁸. Un verbo ancora al v. 74 potrebbe celare un rumoroso e stridente attrito di matrice ferrosa: *κικκῶ*, letteralmente «legare con un cerchio», «circondare» e di qui in generale «legare», riferito alle gambe, l'ultima parte del corpo del titano che viene immobilizzata. Il verbo è denominativo da *κίρκος* l'«anello» che rientra nella struttura del tradizionale carro di ascendenza omerica²³⁹, l'ennesima allusione alla dimensione equestre che ha costituito il sottile *fil rouge* di questi versi.

In base a questa pur breve, parziale e circoscritta analisi, mi sembra di poter concludere che la funzionalità e il valore psicagogico delle notazioni sonore in questi versi siano denunciati *apertis verbis* e che il testo sia ancora lo strumento principe che consenta di rintracciarli e valorizzarli. Si tratta di un *exemplum* da inserire in una prospettiva globale e comparativa. Proprio la comparazione, io credo, una volta ultimato lo spoglio di tutto il materiale offertoci dal teatro tragico, potrà offrirci ulteriori utili elementi di valutazione ed eventualmente di conferma. Resta fermo il principio cui si ispira e continuerà a ispirarsi la nostra ricerca: la costante aderenza dell'analisi al dato testuale e alle evidenze della prassi scenica.

Un'ultima prova della pervasività della dimensione acustica di questa scena ci è fornita dalle parole del coro al suo ingresso del coro (secondo un modulo su cui vd. Parte Prima), vv. 132 ss.

κτύπου γὰρ ἄ-
χῶ χάλυβος διῆιξεν ἄν-
τρων μυχόν, ἐκ δ' ἔπληξέ μου
τὰν θεμερῶπιν αἰδῶ·

²³⁷ Coppola-Barone-Salvadori 2016, 320-321.

²³⁸ cfr. Hdt. 1,215; *Esych.* 380,1. Barone 1915, 69 sottolineava che l'uso del plurale potesse essere legittimato dal fatto che lo strumento era composto da più parti d'acciaio; vd. anche Griffith 1983, 97 e Susanetti 2010a, 156-157.

²³⁹ cfr. *Il.* 24,272.

«L'eco di colpi
battuti sul ferro percorse
i penetrali della grotta e cacciò via da me
il riserbo degli occhi verecondi»

[trad. D. Susanetti]

Il decisivo riscontro testuale che dà evidenza ad un imprescindibile e significativo connotato (semanticamente quanto drammaturgicamente) della scena iniziale.

3. Il finale dell'*Edipo a Colono*

L'*Edipo a Colono* fu rappresentato postumo, un lustro dopo la morte di Sofocle, nel 401 a.C., dal nipote del tragediografo, Sofocle il Giovane. Si tratta dunque di un dramma che anche nella sua prima messa in scena non fu seguito dall'autore in persona.

La scena che presenta delle caratteristiche a mio giudizio rilevanti sotto il profilo acustico si colloca all'interno del quarto episodio (1456-1517).

Si è appena conclusa la prima parte dell'episodio, che ha visto protagonista l'aspro scontro tra Polinice ed Edipo, connotato dalla profonda durezza di quest'ultimo che, esacerbato dalle lunghe sofferenze, inveisce contro il figlio prorompendo nelle celeberrime maledizioni ai due figli maschi (1375-96). Subito dopo l'uscita di Polinice, il coro intona un *kommòs*, articolato in due coppie strofiche (1447-56:1462-71; 1477-85:1491-99) che si alternano a tre gruppi di cinque trimetri, equamente suddivisi tra Edipo ed Antigone (1457-61; 1472-76; 1486-90). Il canto del coro sembra segnare uno spartiacque tra due comportamenti polarmente opposti del protagonista: dapprima la profonda rabbia che riversa sdegnosamente sul figlio e che lo rivela nella "sua indole terrena"; poi, dal v.1457, la benevolenza e la solenne ieraticità di un Edipo, che, ormai prossimo all'elezione da parte degli dèi e grazie alla veggenza di cui essi gli fanno dono, guida l'amata Antigone e l'amico Teseo nel luogo in cui dovrà essere posta la propria tomba, rivelandogli i segreti per un governo giusto e duraturo.

In questo momento chiave, intriso di sacralità²⁴⁰, all'*akmé* del *páthos*, quando nell'orizzonte del pubblico deve essere impressa una svolta al dramma, per far sì che esso si avvii a conclusione, il coro lancia un grido affermando chiaramente al v.1456: "rimbomba l'etere", ἔκτυπεν αἰθήρ e invocando Zeus (ὦ Ζεῦ). Occorre innanzi tutto rilevare un dato significativo: l'assenza di verbi di percezione uditiva. I coreuti sostengono che l'etere è stato scosso da uno κτύπος in modo netto, diretto e per così dire 'drastico'²⁴¹. Appare così legittimo interrogarsi sulla *mise en scène* di questo passo: le parole del coro costituiscono una sorta di *acustica verbale* oppure si può supporre che siano stati messi in campo

²⁴⁰ Rodighiero 1998, 225 sottolinea, appunto, che la dimensione sacrale a partire da questo terzo *kommòs* in poi diviene "essenziale".

²⁴¹ Rileva puntualmente Kamerbeek 1984, 201 che questo passo documenta l'impiego dell'aoristo (qui epico) in riferimento ad un evento che si è appena verificato.

degli artifici scenici per tentare almeno di riprodurre mimeticamente in modo accettabile il rumore del tuono?

Gli studiosi moderni si sono schierati su fronti opposti in merito alla realizzazione drammaturgica di questa scena. Alcuni non sembrano aver appuntato la loro attenzione sulla dimensione della messa in scena, a volte negando quasi *tout court* l'eventualità che il suono si avvertisse (spesso accennando appena a tale aspetto). Altri, invece, sono parsi favorevoli ad una resa realistica del rumore del tuono.

Sul versante di coloro che hanno negato qualsiasi forma di riproduzione sonora si trova Albini 1991, 101 il quale accostava questi versi ai vv. 1080-90 del *Prometeo Incatenato* rifiutando per entrambi il ricorso a mezzi tecnici per imitare la sonorità del tuono: si riferiva nel caso specifico al βροντεῖον, la macchina del tuono descritta da Polluce (per cui si rimanda alla Parte Prima § 3.3). Sulla scorta del medesimo accostamento al finale del *Prometeo*, è contrario all'impiego della macchina anche Marzullo 1993, 164. A giudizio di Albini, che pure non esclude del tutto una "rappresentazione realistica", la parola tragica sarebbe stata sufficiente a far sì che il pubblico "udisse" il suono. Più possibilista Arnott 1962, 89, che, descrivendo tra le macchine teatrali il βροντεῖον, non individuava una "conclusive evidence" per il suo impiego nel teatro di V secolo, ma ammetteva diversi *loci*, tra cui questo, per i quali era possibile ipotizzare il ricorso ad esso. Sembra non prendere in considerazione la questione Wunder 1867, 124, che a proposito dell'*incipit* della prima strofe nota: "Subito tronitrua audiens chorus videtur sibi iam videre nova denuo mala ab Oedipo, . . .". Favorevole ad una riproduzione sonora già Jebb 1889, 223-24, che fornisce anche una breve ricostruzione della messa in scena per questi versi. Con lui si schierano nell'ultimo secolo Reinhardt 1947, Linforth 1951, Kamerbeek 1984, Rodighiero 1998 e tra gli ultimi Avezzi-Guidorizzi 2008.

Fra gli studiosi che ammettono la mimesi del tuono, non esiste tuttavia un accordo unanime sul momento in cui si sarebbe dovuto udire il primo tuono. Reinhardt 1947, 291 e Avezzi-Guidorizzi 2008, 163, suppongono si sia udito poco tra l'uscita di Polinice e l'inizio della prima strofe, al v.1446; d'altro canto Kamerbeek 1984, 201, per il quale: "a thunderclap is heard (or supposed to be heard)", il già citato Jebb, Linforth 1951, 166-67 ipotizzano che il primo rombo sia percepito *nel corso* della prima strofe, subito prima del v.1456 in cui il coro prorompe in ἔκτυπεν αἰθήρ.

Siamo, come si è detto, in un momento chiave del dramma. Τὸ συνεκτικώτατον τοῦ δράματος glossa lo scolio al verso (*schol. LMR ad v.1456*). L'aggettivo συνεκτικός, di

uso per lo più filosofico (Arist. *Mund.*397b, Plut. *Mor.* 946c, Clem. Alex. *Strom.* 8,5, a proposito degli Stoici: II,121 von Arnim) e medico (Gal. 15,111), vale “che tiene insieme”, “che tiene unito” e, nella forma sostantivata al grado superlativo τὸ συνεκτικώτατον, “elemento essenziale”. A giudizio dello scoliasta, dunque, il tuono è l’*elemento essenziale* del dramma, ciò che lo tiene unito. A legittimare questa affermazione e ad illuminarci sulle attese del pubblico in merito il compilatore continua:

ἐν τούτῳ, καθὰ προεῖπεν ὁ Οἰδίπους
σημεῖα δ’ ἤξειν τῶνδέ μοι παρηγγύα
ἢ σεισμόν, ἢ βροντὴν τιν’, ἢ Διὸς σέλας.

“in cui, come aveva **già** detto Edipo:

«e garantì che segni me ne sarebbero venuti:

un terremoto, o forse un tuono, o un fulmine di Zeus»”.

Lo scoliasta afferma che al v. 1456 si verifica ciò che lo stesso Edipo aveva anticipato in due versi precedenti. Si tratta dei vv.94-95: all’inizio della tragedia, nell’ultima parte del prologo (la sede in cui più spesso viene rivelato l’esito dell’intera vicenda cfr. *e.g.* Eur. *Alc.*, *Hipp.*, etc.), Edipo invoca le Eumenidi, alle quali è sacra la terra in cui si trova, affinché gli concedano il riposo promessogli dall’oracolo di Apollo e in questi due versi svela che il dio ha inoltre garantito che gli invierà dei *segni* (σημεῖα) ad indicargli il termine ultimo delle sue peregrinazioni. A conferma di ciò lo scoliasta così glossa il verso (*schol.* LR *ad v.*95): ταῦτα ἐπὶ τέλους τοῦ δράματος γίνονται “queste cose si verificano alla fine del dramma”. È chiaro dunque, che il poeta in questi primi versi ha creato uno specifico orizzonte di attesa nel pubblico; gli spettatori attendono il momento in cui un sisma, un tuono o un fulmine si abbattano sulla scena e sanno che il manifestarsi di uno qualsiasi di questi σημεῖα coinciderà con uno snodo drammaturgicamente denso: il passaggio dalla δέσις alla λύσις, un passaggio chiave che riceve una marca ancor più netta da una segnalazione sonora.

Proprio perché questo momento appare così drammaturgicamente pregnante, sembra assai probabile che le parole del coro, al v.1456, più che sostituire *in toto* un eventuale effetto acustico che tentasse di riprodurre il fragore del tuono, vadano a sottolineare e ad evidenziare un fragore che si sia effettivamente appena udito in scena, fungendo così da sorta di

memento per il pubblico, ovvero riportando alla memoria della platea scossa dal rombo abbattutosi *ex abrupto*, la previsione dei vv. 94-95.

Che la scena prevedesse la riproduzione di un tuono, è convinto certamente lo scoliasta, il quale continua così a commentare il v.1456 (*schol. LMR ad v.1456*):

μεταξὺ οὖν τῶν τοῦ χοροῦ λόγων γίνεται τοῦτο, ἐφ' ᾧ ὁ χορὸς ἀναβοᾷ, ὅπερ ἦν σύμβολον τοῦ τὸν Οἰδίποδα τεθνάναι· ὅπερ γνωρίσας ὁ Οἰδίπους, ἀξιοῖ τὸν Θησέα ἐν τάχει παραγενέσθαι.

“a metà delle parole del coro si verifica ciò, dopo il coro leva il grido, era proprio questo il segnale della morte di Edipo; avendolo riconosciuto anche Edipo, manda a chiamare in fretta Teseo”.

Due elementi, il verbo γίνεται ed ἐφ'ᾧ, rivelano la convinzione dello scoliasta che gli spettatori potessero avvertire un suono che imitasse il tuono.

L'accezione di γίνομαι è, come si sa, fattuale e concreta; esso è impiegato propriamente nel significato di “accadere”, “verificarsi” (si pensi al participio τὰ γινόμενα “i fatti”, “gli eventi”). Per ciò che concerne ἐφ'ᾧ la connotazione temporale sembra la più convincente: si noti che lo scoliasta apre il periodo dando le coordinate temporali in cui si verificherebbe il tuono cui fa riferimento il coro in questo verso; in seguito, con il breve inciso e il tipico stile scoliastico spezzato, torna a precisare anche il momento in cui, in relazione al tuono che si presuppone sia avvenuto, il coro pronuncia queste parole.

Proviamo a ricostruire la scena in base alle indicazioni dello scolio. Μεταξύ nella funzione di preposizione con genitivo, vale: “nel mezzo di”, “tra”; è altresì attestato l'uso idiomatico con τῶν λόγων nel significato di “interruzione di un discorso”. Il tuono interromperebbe dunque le parole del coro, si scatenerebbe dopo l'inizio della prima strofe, ovvero dopo il v. 1447, forse subito dopo il v. 1455. Lo scoliasta riferisce infatti che *dopo* il tuono (ἐφ'ᾧ), in risposta ad esso, i coreuti avrebbero levato il grido (v. 1456).

La scena prosegue: Edipo, udito il tuono e le urla dei Colonii, come anticipava anche lo scoliasta, incalza le figlie affinché richiamino Teseo il prima possibile. Alla richiesta della motivazione da parte di Antigone, il padre risponde (v.1460-61):

Διὸς πτερωτὸς ἦδε μ' αὐτίκ' ἄξεται
βροντὴ πρὸς Ἄϊδην. ἀλλὰ πέμψαθ' ὡς τάχος.

“Sulle sue ali ormai il [questo] tuono di Zeus
mi porta all’Ade . . . fatelo venire”

[Trad. A. Rodighiero]

In questi versi si può notare la presenza di un elemento che conosce un impiego estremamente canonizzato in teatro: il deittico. Come si sa esso ricorre sempre in riferimento a cose e/o persone visibili agli spettatori, ai quali potevano essere dunque *mostrate* e, con ogni probabilità, *indicate*. Di qui il fondamentale uso dei deittici in due contesti drammatici peculiari: nei classici *annunci* (ove consente al *lettore moderno* di comprendere il momento esatto in cui l’attore che faceva il proprio ingresso in scena era visibile allo *spettatore antico*) e in funzione, in particolar modo nei prologhi, di *scenografia verbale*, tramite la quale il *προλογίζων* forniva allo spettatore specifiche coordinate spaziali, ovviando in tal modo alla povertà della scena tragica.

Il deittico ἦδε di v. 1460 è riferito a βροντή collocato, in forte iperbato, all’inizio del verso successivo. Il tuono qui menzionato è quello che si presuppone si sia avvertito subito prima del v. 1456, segnalato anche dallo scolio; è relativo dunque a qualcosa che, a mio avviso, gli spettatori hanno realmente udito. Questa funzione di indicazione fisico-locativa concreta che la deissi riveste nell’ambito delle convenzioni sceniche, potrebbe essere applicata anche alla dimensione acustica? Si potrebbe indicare in tal modo un suono che il pubblico ha realmente avvertito?²⁴²

Alle parole di Edipo fa eco il coro nei versi immediatamente successivi (vv. 1462-67), la prima porzione dell’antistrofe del *kommós*:

ἶδε μάλα· μέγας ἐρείπεται
κτύπος ἄφατος ὅδε διόβολος, ἐς δ’ ἄκραν
δεῖμ’ ὑπῆλθε κρατὸς φόβαν.
ἔπταξα θυμόν· οὐράνια
γὰρ ἀστραπὰ φλέγει πάλιν.

“Ecco, questo fragore
che non so dire . . . enorme

²⁴² Vd. *supra* gli analoghi casi dei *Sette a Tebe*.

precipita, scagliato
da Zeus. Ora mi prende una paura
dentro, qui, in testa,
fino sopra ai capelli.
Ho spaventato il cuore. In alto
brilla di nuovo il lampo”

[Trad. A. Rodighiero]

In questi versi si possono rintracciare vari elementi a suffragare l’ipotesi che poco prima, tra il v. 1461 e il 1462 sia stato di nuovo riprodotto un tuono. In tale sede peraltro lo collocano – questa volta – concordemente tutti gli studiosi favorevoli alla riproduzione artificiale del rumore.

All’*incipit* del passo si incontra ἴδε²⁴³: “guarda”²⁴⁴, ma anche “ecco”²⁴⁵ nello sclerotizzato uso avverbiale: elemento che sottolinea con un’incisiva evidenza scenica il richiamo del coro ad un evento che deve essersi appena verificato.

Di nuovo un deittico: ὄδε al v. 1464, anch’esso – come il precedente ἦδε di v. 1460 – in iperbato con il sostantivo di riferimento κτύπος, ancora ad inizio verso.

Il verbo ἐρείπω compare qui al medio, nel significato di “abbattersi”, “cadere”²⁴⁶.

Infine, a ribadire che si tratta del *secondo* tuono, due avverbi richiamano l’attenzione degli spettatori γάρ e πάλιν, “infatti” e “di nuovo”. Si noti inoltre che il soggetto di questa ultima frase è οὐράνια ἀστραπά: in realtà sono folgori celesti quelle che il coro in questi versi dice di veder brillare: si può forse immaginare che venisse messo in campo anche il κεραυνοσκοπεῖον?

La prima antistrofe si conclude ancora con un’invocazione a Zeus (ὦ Ζεῦ). Successivamente Edipo esorta di nuovo Antigone a chiamare Teseo, certo che la sua vita sta per fini-

²⁴³ Non così in Jebb 1889, 226, che, ancora preoccupato dalla mancata responsione strofica con l’*incipit* della rispettiva strofe (v.1448), congetture un’inversione nell’*ordo verborum* e tenta così di ripristinare l’esatta configurazione dei v. 1462-63: μέγας, ἴδε, μάλ’ὄδ ἐρείπεται /κτύπος ἄφατος διόβολος· ἐς δ’ἄκραν.

²⁴⁴ Si noti l’ironica *point* di Wunder 1867, 125: “pro ἴδε exspectes verbum audiendi”.

²⁴⁵ Kamerbeek 1984, 201 interpreta μάλια come rafforzativo di ἴδε più che del successivo μέγας : “ecco ancora”.

²⁴⁶ Al riguardo Kamerbeek 1984,201: “the peal of thunder is felt as a *ruina*”.

re: è chiaro che tra i personaggi in scena è il solo a comprendere ed interpretare nella loro giusta valenza i tuoni che viceversa sconvolgono e perturbano tanto il coro quanto sua figlia.

Ancora dai coreuti terrorizzati apprendiamo che la scena era stata scossa, molto verosimilmente dopo le ultime parole di Edipo (v. 1476), da una terza βροντή (vv. 1477-78):

ἔα ἔα, ἰδοὺ μάλ' αὖθις· ἀμφίσταται
διαπρύσιος ὄτοβος.

“Oh, ecco ancora ristagna
un rumore, qui intorno,
che mi rimbomba dentro”

[Trad. A. Rodighiero]

Questo terzo intervento lirico è contrassegnato da un'espressione del tutto simile alla precedente, quasi un 'modulo' per la percezione del tuono da parte del coro, ignaro del suo significato e dunque atterrito (vd. v. 1465 δεῖμα e le interiezioni ἔα ἔα al v. 1477).

Gli elementi sono pressappoco i medesimi: il richiamo ἰδοὺ μάλ'α equivalente ad ἴδε μάλ'α di v. 1462; l'avverbio che sottolinea l'iterazione del rumore: qui αὖθις, analogo al πάλιν di v. 1467.

Ancora una volta, inoltre, l'intervento lirico si conclude con l'invocazione al re degli dèi (v.1485: Ζεῦ ἄνα σοὶ φωνῶ).

I cinque trimetri occupati dallo scambio successivo tra Edipo ed Antigone vertono ancora sulla necessità che Teseo giunga al più presto (vv. 1486-90). Una preghiera al re di Atene perché si affretti a raggiungere la 'scena' è espressa anche dalla seconda antistrophe (vv. 1491-99).

Finalmente al v. 1500 Teseo fa il proprio ingresso, attraverso il consueto modulo di un personaggio che sopraggiunge sulla scena richiamato dal frastuono da essa proveniente, (vv. 1500-04)²⁴⁷:

τίς αὖ παρ' ὑμῶν κοινὸς ἠγεῖται κτύπος,
σαφῆς μὲν αὐτῶν, ἐμφανῆς δὲ τοῦ ξένου;

²⁴⁷ Un modulo per cui si vd. Parte Prima § 4.3.

μή τις Διὸς κεραυνός, ἢ τις ὀμβρία
χάλαζ' ἐπιρράξασα; πάντα γὰρ θεοῦ
τοιαῦτα χειμάζοντος εἰκάσαι πάρα.

“Cos’è questo gridare che risuona
insieme, in alto e chiaro, il vostro e il suo?
. . . Un fulmine di Zeus? Sono cadute
grandine e pioggia? Tutto può succedere
se un dio scatena simili tempeste”

[Trad. A. Rodighiero]

Teseo entra in scena interrogandosi sul motivo dello κτύπος che ha avvertito nello spazio *extrascenico* e che lo ha condotto *in scena*. Uno κτύπος che a prima vista non coincide con l'ἔκτυπεν prodotto dall'etere prima del v. 1456 che apre questa sezione “sonora”, ovvero il fragore del tuono. Il clamore qui menzionato è invece la mistione di voci concitate e di grida innalzate da Edipo e dai coreuti: è questo tipo di rumore che attira Teseo in scena. L'ultimo tuono, il *terzo*, si sarà avvertito, come credo, subito dopo il v. 1476, a distanza di una coppia strofica divisa da cinque trimetri: si tratta di un tempo sufficiente a supporre che Teseo fosse *extrascenicamente* ad una distanza tale da non poterlo udire?

Ai vv. 1503-04 l'eroe fa riferimento ad una tempesta, ad un fulmine, a della grandine che possono aver scosso il coro, Edipo ed Antigone: vi fa riferimento solo perché si può presupporre che ci fosse una tempesta in corso²⁴⁸ o invece perché ha effettivamente avvertito da uno spazio contiguo a quello scenico un rumore indistinto paragonabile a un tuono o alla grandine²⁴⁹? Gli studiosi propongono diverse soluzioni al riguardo ma sono per lo più propensi a credere alla seconda ipotesi²⁵⁰: si può supporre che Teseo entrando in scena abbia avvertito dei rumori indistinti assimilabili a quelli prodotti da una tempesta, ma non

²⁴⁸ Avezzù-Guidorizzi 2008, 363 sostengono però che almeno il primo tuono scoppi ‘a ciel sereno’, elemento che ne amplificherebbe l'ominosità.

²⁴⁹ Ancora Avezzù-Guidorizzi 2008, 364 ricordano l'ominosità insita anche nella grandine, per cui rimandano ad Aristoph. *Nub.* 580.

²⁵⁰ Secondo Wunder 1867, 128 “vehementiam fulminum et tronitruum . . . ipse . . . animadvertit”; Jebbe 1889, 231 è convinto che Teseo abbia udito il tuono entrando in scena; complesse le due proposte avanzate da Kamerbeek 1984, 206.

vi abbia attribuito il *giusto valore*. Si osservi infatti come nel dialogo con Edipo dei versi seguenti Teseo sembri del tutto ignaro del fatto che egli abbia ricevuto un segno divino di natura ominosa: è Edipo stesso che, alla sua domanda su come abbia compreso che è giunto il momento della sua morte, gli rivela ai vv. 1514-15: “molti continui tuoni e molto balenare di folgori dell’invincibile mano”. Questi sono i *σημεῖα* prodigiosi “e non mendaci” (*κοῦ ψευδόφημα*) che persuadono istantaneamente Teseo della veridicità delle parole di Edipo, e lo spingono a dichiararsi pronto al da farsi.

I vv. 1446-99 costituiscono la zona liminare tra le due diverse sezioni che compongono l’episodio: la prima, molto più lunga, che vede protagonisti Polinice e lo scontro con suo padre (vv. 1251-46), e la seconda di estensione molto più limitata, incentrata su Teseo (vv. 1500-55). Questo *limes* rappresentato dai vv. 1446-99 è scandito dinamicamente e musicalmente dal *kommós* del coro, articolato in due coppie strofiche (intervallate da tre sequenze di cinque trimetri). In tre dei quattro interventi lirici si è ipotizzato, in base alle parole dei coreuti, che spettatori e attori potessero udire un suono che imitasse il rombo di un tuono. Questi *artifici scenici* sonori si collocherebbero dunque il primo durante la prima strofe, il secondo e il terzo appena prima dell’antistrofe α e della strofe β . Le sezioni musicali sono sedi forse tra le più adatte ad ospitare degli effetti acustici, che ben si integrerebbero e si armonizzerebbero con la musica, enfatizzandone le capacità di imprimere un ritmo alla scena²⁵¹. Una scena che abbiamo visto coincidere con lo snodo chiave del passaggio dalla *déσις* alla *λύσις*, un momento di *pàthos* estremo che grazie a questa articolazione ritmicamente martellante risulterebbe ulteriormente amplificato.

Per la realizzazione tecnica si può supporre, come si è accennato, all’utilizzo del *βροντεῖον* e, forse in un caso (quello del secondo tuono dei vv. 1461-62), al concorso del *κεραυνοσκοπεῖον*. Si è appena notato che i tre supposti effetti acustici sono adiacenti o nel primo caso all’interno di tre sezioni musicali: da non sottovalutare dunque l’eventualità che fossero realizzati da strumenti musicali a percussione, come tamburi.

Si è notato che le tre sezioni liriche ‘interessate’ dal tuono si concludono con un’invocazione, un’epiclesi a Zeus (v. 1456 e 1471: $\hat{\omega}$ Ζεῦ; v. 1485: Ζεῦ ἄνα σοὶ φωνῶ). Uno sguardo alle tradizioni ominose (anche moderne) potrebbe consentire di avvalorare ulteriormente l’ipotesi dell’effettiva percezione di un tuono sulla scena: nel Meridione italiano, ancora oggi si usa invocare apotropaicamente il nome della divinità che si crede le-

²⁵¹ Sulle potenzialità mimetiche della musica e sugli “effetti speciali sonori” che essa consente vd. Rocconi 2014, che ne valorizza le capacità rappresentative.

gata al tempo atmosferico per allontanare il tuono e il cattivo tempo (vedi per tutti Pitrè 1889, 57-66: Santa Barbara, ma anche Gesù e Maria). Zeus era il dio al quale i Greci associavano le manifestazioni atmosferiche del tuono e del fulmine: si potrebbe supporre dunque che il coro lo invocasse apotropaicamente in modo del tutto analogo a quello attestato in diverse tradizioni popolari moderne?

Un'ultima riflessione sul numero dei tuoni che si abbattono in scena: *tre*. Il valore magico-esoterico-ominoso del numero tre è ben noto. Attraverso i millenni e le civiltà esso ha conservato un'idea sì di perfezione connessa alla divinità e alla triade divina (dapprima pagana e poi Capitolina), ma anche di indizio ominoso (basti pensare a Pietro che rinnega tre volte Cristo prima del canto del gallo in Matteo 14, 27-31).

Gli elementi sin qui messi in luce – lo snodo chiave del dramma, l'impiego della deissi, il ricorso di elementi linguistici quasi formulari, l'invocazione a Zeus, il numero dei tuoni – fanno assumere ai tre tuoni di Zeus, $\sigma\eta\mu\epsilon\iota\alpha$ già predetti da Apollo ad Edipo (vd. vv. 94-95), che questi riconosce ed interpreta nel loro giusto valore di segni sensibili dell'approssimarsi del suo destino, una fondamentale pregnanza drammaturgica e di semantica scenica, in una sezione in cui l'elemento sacrale e divino assumono un "valore essenziale".

PARTE TERZA

Lessico

1. απαγ-

Il semantema comprende, per il periodo preso in esame, due sostantivi (maschile e neutro: ἀραγμός, -οῦ e ἄραγμα, -ματος) e un verbo (ἀράσσω). Il verbo conosce una discreta diffusione ed è più diffusamente impiegato in riferimento all'azione del “battere”/ “colpire”, con una certa reiterazione (2). Cuzzolin 1999, 108 nota, tuttavia, che gli usuali significati associati a questa famiglia lessicale, quelli di “colpo” e di “bussare/battere”, non risultano del tutto appropriati nei diversi contesti e conclude che l'interpretazione di questi termini è tutt'altro che ovvia: “il significato di ‘battere, colpire’ è poco soddisfacente perché troppo generico”, come pure incerta è l'etimologia, per cui il linguista rimanda a Frisk 1973² I,129, che ipotizza un'origine onomatopeica¹.

Interessanti differenze, documentate anche per gli altri semantemi esaminati, riguardano il profilo acustico dei sostantivi (1): mentre il neutro ἄραγμα si focalizza sul rumore prodotto, il maschile ἀραγμός indica piuttosto le modalità di produzione dello stesso, in maniera analoga ai composti. Per quest'ultimo nome, difatti, Cuzzolin propone come traduzione il termine “gragnuola”, che preferisce ad un vocabolo che pertiene al lessico del suono.

Nei diversi composti, che pure sono documentati per i secoli in questione (alcuni di essi ricorrono in tmesi in Omero e nello *Scudo* pseudoesiodeo, ad esempio), la dimensione sonora non riveste grande importanza: tali verbi e sostantivi (e.g. ἐξάραγμα, ἀνταράσσω, ἀπαράσσω, διαράσσω, συναράσσω) sono maggiormente focalizzati sulle modalità in cui il rumore viene prodotto piuttosto che sul timbro o sul profilo stesso della sonorità emessa e per questo non sono presi in considerazione in questa sede².

Alla luce del significato complessivo del semantema, dunque, corretta è la conclusione di Cuzzolin per il quale: “Il termine, insomma, pertiene al senso dell'udito ma il parametro prevalente è senz'altro quello del timbro, associato con fonti di rumore piatte, dal rimbombo piuttosto cupo”.

¹ Sulle cui incongruenze vd. Cuzzolin 1999, 108 n.21.

² Vd. Cuzzolin 1999, 108 nota: “I termini derivati da questa radice indicano piuttosto il tipo di meccanismo che produce il rumore”.

1. **Rumore/strepito generalmente prodotto da un urto/percossa:**
 - a. di soggetti inanimati
 - b. di uomini
2. **Battere/colpire ripetutamente (*lim. verbo*)**
 - a. di esseri umani: 1. con diversi oggetti
 2. a mani nude
 - b. di animali
 - c. di oggetti
3. **colpire (*fig.*)**
4. **urtare/essere scagliato (per lo più *med. e pass.*)**

1. Rumore/frastuono generalmente prodotto da un urto/percossa:

a. di soggetti inanimati: In associazione a porte in Aesch. *Sept.* 249: δέδοικ', ἀραγμός δ' ἐν πύλαις ὀφέλλεται³ e, diversamente *di* porte in Plut. *gen. Soc.* 594e: τῆς θύρας ἀραγμός. Svariati gli impieghi euripidei. In riferimento a strumenti musicali, segnatamente timpani, in Eur. *Cyc.* 205: οὐ κρόταλα χαλκοῦ τυμπάνων τ' ἀράγματα⁴. In associazione al cottabo in Eur. fr. 631 K.: πολὺς δὲ κοσσάβων ἀραγμός; cfr. κτυπ-(5). In associazione a pietre in Eur. *Phoen.* 1143: ἐμαρνάμεσθα σφενδόνας θ' ἐκηβόλοις/ πέτρων τ' ἀραγμοῖς⁵. Delle briglie dei cavalli in Ps. Eur. *Rh.* 569: δεσμῶν ἀραγμὸν ἵππικῶν. Di martelli in Ap. *Rh.* 4,762: ἄκμονες Ἥφαιστοιο/ χάλκαιοι στιβαρῆσιν ἀράσσονται τυπίδεσσι. Di armi in Ael. *hist. an.* 16,25: τοὺς τῶν πανοπλιῶν ἀραγμοὺς. Più genericamente della battaglia in Hellan. fr. 17c J.: καὶ τοὺς ἀραγμοὺς τῶν μαχῶν συνεκρότει e Demad. fr. 78 de Falco: οὐ στέργω μάχης ἀραγμοὺς.

b. di uomini: Del *kopetós* in Soph. *O.C.* 1609: στέρνων ἀραγμοὺς. Di rumore prodotto dalle mani in Lyc. *Al.* 940: ἀραγμοῖς πρὸς κασίγητον χεροῖν.

2. Battere/colpire ripetutamente (verbo):

a. di esseri umani:

³ Su cui vd. il commento nella sezione riservata ai *Sette a Tebe* nella Parte Seconda.

⁴ Su questo verso vd. ancora Cuzzolin 1999, 108 n.20.

⁵ In riferimento a questo *locus* ancora Cuzzolin 1999, 108 propone la traduzione “con una sassaiola”.

1. con diversi oggetti: Hom. *Od.* 5,248: γόμοφοισιν δ' ἄρα τήν γε καὶ ἀρμονίησιν ἄρασσεν (cfr. Plut. *fort. Rom.* 321d: σφύραις καὶ ἥλοις ἀρασσομένη καὶ γομφώμασι καὶ πρίοσι καὶ πελέκεσι); Aesch. *Pers.* 459-60: πολλὰ μὲν γὰρ ἐκ χερῶν/πέτροισιν ἠράσσοντο Ps. Aesch. *Prom.* 58: ἄρασσε μᾶλλον, σφίγγε (per cui vd. Parte Seconda); Eur. *Andr.* 1054: τίς οὐ πέτρον,/ βάλλων ἀράσσω; *I.T.* 327: αὐθις τὸ νῦν ὑπεῖκον ἤρασσεν πέτροις.

Battere, percuotere, in: Ar. *Byz. hist. an.* 2,120: πρὸς τὰς ἀσπίδας ἀράττοντες τὰ δόρατα; Nic. *ther.* 506: ὅτε δ' ἔγγλοον ὄλμῳ ἀράξας; 842: φηγοῦ τε βαθὺν περὶ φλοῖον ἀράξας; Dion. Hal. *ant. rom.* 1,79,14: κυκλωσάμενοι δὲ αὐτοὺς καὶ πολλοῖς ἀράττοντες λίθοις λαμβάνουσιν ὑποχειρίους; Aristocl. fr. 12 M.: καὶ ἀρασσομένου τοῦ ὕδατος ὑπὸ τινος νεανίσκου.

Particolare uso in Sofocle, ove viene a più riprese impiegato in riferimento all'accecamento: Soph. *O.T.* 1276 di Giocasta: τε κοῦχ ἄπαξ/ ἤρασσ' ἐπαίρων βλέφαρα; della medesima azione di accecamento, riferita specularmente ad Edipo, in *Ant.* 52: διπλᾶς/ ὄψεις ἀράξας αὐτὸς αὐτουργῶ χερί· ancora di un accecamento al v. 975 su congettura di Seidler: ἀλαστόροισιν ὀμμάτων κύκλοις/ ἀραχθέντων ὑφ' αἵματηραῖς/ χεῖρεςσι [ἀραχθέν ἐγχεων *ferre codd.*].

2. a mani nude: nei tragici ricorre in riferimento al *kopetós* (per cui cfr. 1 e Parte Prima 4.3.a) e al gesto autolesionistico di battersi il capo codificato nel rituale del lamento funebre: in Aesch. *Pers.* 1054: καὶ στέρν' ἄρασσε κάπιβόα τὸ Μύσιον; Eur. *Troad.* 279: ἄρασσε κρᾶτα κούριμον; 1235: ἄρασσ' ἄρασσε κρᾶτα. Così pure, comprensibilmente, in Luc. *luct.* 12,7: οἱ μὲν γὰρ χαμαὶ κυλινδοῦνται πολλάκις καὶ τὰς κεφαλὰς ἀράττουσι πρὸς τὸ ἔδαφος.

A.P. 6,217 [Sim.]: ὁ πεπταμένη μέγα τύμπανον, ὃ σχέθε, χεῖρὶ/ ἤραξεν. Eur. *Hec.* 1175: ὡς κυνηγέτης/ βάλλων ἀράσσω; *iunctura* che ricorre nella medesima sede metrica in *I.T.* 310: πᾶς ἀνὴρ εἶχεν πόνον/ βάλλων ἀράσσω.

Ancora in associazione alla porta (per cui vd. *supra* 1.a e cfr. Parte Prima 4.3.c.1) in Eur. 1044: ἄρασσε, φείδου μηδέν, ἐκβάλλων πύλας· *I.T.* 1307-08: τίς ἀμφὶ δῶμα θεᾶς τόδ' ἴστησιν βοήν,/ πύλας ἀράξας καὶ ψόφον πέμψας ἔσω; così pure in Ar. *Ec.* 977: καὶ τὴν θύραν γ' ἤραττες e in Theocr. 2,6: οὐδὲ θύρας ἄραξεν e 2,160: αἱ δ' ἔτι κά με/ λυπῆ, τὰν Αἶδαο πύλαν, ναὶ Μοίρας, ἀραξεῖ. Ancora del bussare alla porta, ma con il piede “buono”, ovvero il destro, in Call. *hymn.* 2,3: καὶ δὴ που τὰ θύρετρα καλῶ ποδὶ Φοῖβος

ἀράσσει; Herond. 1,1: ἀράσσει τὴν θύρην τις· di nuono in Charit. 1,3,4: ἤρασσε μετὰ σπουδῆς.

Propriamente “picchiare” in Ar. *nub.* 1359: οὐ γὰρ τότ’ εὐθύς χρῆν σ’ ἀράττεσθαί τε καὶ πατεῖσθαι; *Lys.* 460: οὐχ ἔλξετ’, οὐ παιήσετ’, οὐκ ἀράξετε;

b. di animali: Pind. *Pyth.* 4, 226: βόας, οἷ . . . χαλκείαις δ’ ὀπ’λαῖς ἀράσσεσκον χθόν’ ἀμειβόμενοι.

c. di oggetti: *propr.* “colpire”: Nic. *ther.* 905-06: σόλος ἔμπεσε κόρση/ πέτρου ἀφαλλόμενος νέατον δ’ ἤραξε κάλυμμα.

3. colpire (fig.): con insulti in Soph. *Aj.* 725: εἶτ’ ὀνειδέσιν/ ἤρασσον; *Phil.* 374: εὐθύς ἤρασσον κακοῖς/ τοῖς πᾶσιν; Ar. *nub.* 1373: ἀλλ’ εὐθέως ἀράττω/ πολλοῖς κακοῖς καίσχροῖσι [lezione incerta]. In riferimento al δοῦπος delle rupi che colpisce le orecchie in Ar. *Rh.* 2,553: ἤδη δέ σφισι δοῦπος ἀρασσομένων πετράων. Di malattia in Nic. *ther.* 777: καὶ ὀπότε γυῖον ἀράξη φρῖκας ἐπιπροΐησι.

4. urtare/essere scagliato (per lo più med. e pass.): Hdt. 6,44: οἱ δὲ πρὸς τὰς πέτρας ἀρασσόμενοι; *Lyc. Al.* 15: πρώτην ἀράξας νύσσαν, ὡς πτηνὸς δρομεύς; Dion. Hal. *comp. verb.* 16,78: ἀραττομένων δὲ περὶ πέτρας ἀνθρώπων ψόφον; Arr. *an.* 6,19,2: αἱ δὲ πρὸς τῇ γῆ ἀρ[ρ]αχθεῖσαι συνετριβήσαν; App. *bell. civ.* 5,9,85: πρὸς τε τὰς πέτρας ἀρασσόμεναι καὶ πρὸς ἀλλήλας; 5,10,88: περὶ τραχεῖαν ἀκτὴν καὶ δύσορμον ἀρασσόμεναι; 5,10,89: ὅτε τις αὐτῶν ἐκπέσοι κύματι καὶ κλύδωνι καὶ ξύλοις ἀρασσομένων; Luc. *anach.* 11,20: πρὸς τὴν γῆν ἀραττομένους καὶ συντριβομένους ὑπ’ ἀλλήλων; *dial. mer.* 15,2: ἐν τοσοῦτῳ δὲ κτύπος ἠκούετο καὶ βοή καὶ ἡ αὔλειος ἠράσσετο.

2. δουπ-:

Il semantema viene messo spesso in relazione con **κτυπ-** che è considerato una forma assimilata da **γδουπ-**. Anche i grammatici antichi osservano l'alternarsi di queste forme sin da Omero e in diversi dialetti, e definiscono il **γ** un pleonasma. Vd. *e.g.* Eraclide grammatico (I-II d.C.), secondo la testimonianza di Eust. 1064, 2A(= fr. 28,8): ὡς οἱ Ἑπειῶται προστιθέασι καὶ αὐτοὶ τὸ γ ταῖς λέξεσιν τὸν δοῦπον γδοῦπον λέγοντες, ὅθεν „ἐρίγδουπος πόσις Ἑρῆς“, καὶ ἀπὸ τοῦ νέφος <νόφος> καὶ γνόφος. λέγει δὲ καὶ ἐν τῇ γνώμῃ πλεονάζειν τὸ γ, ὡς ἀπὸ τοῦ νοῶ νοήσω <νοήμη> νόμη καὶ γνώμη.

Nel periodo esaminato la famiglia lessicale comprende un verbo (δουπέω), un sostantivo maschile (δοῦπος, -ου, ὅ) uno neutro (δούπημα, -ματος, τό); molto sporadici e legati a contesti specifici i composti.

A. Attivo: 1. Suono cupo, rumore sordo, tonfo:

a. di uomini:

1. di corpo senza vita che cade abbattuto
2. nel significato di cadere fragorosamente, producendo rumore → da questo *prob.* Κατάδουποι
3. altri contesti

b. di divinità

c. di animali:

1. degli zoccoli dei cavalli
2. del gracchiare di rane
3. nel contesto di lotta tra due tori/ capre selvatiche

d. di oggetti

1. di armi/ oggetti in contesto militare
2. del portico
3. di tegola
4. di porta
5. di incudine
6. di strumenti di bronzo, assimilabili a crotali
7. di martelli che battono su legno

e. elementi naturali

1. di mare

2. di scogli

3. di fiumi

4. sconvolgimento naturale

5. di venti

6. delle rocce Simplegadi (cfr. κτυπ/)

7. genericamente rumori naturali

f. rumore generico

g. altro

B. Con valore passivo: essere abbattuto, caduto, morto, *freq.* participio perfetto

A. Attivo:

1. Suono cupo, rumore sordo, tonfo;

a. di uomini:

1. di corpo senza vita che cade abbattuto: Omero conta moltissime attestazioni (a differenza di κτύπος: una prova della recenziarietà di questo termine?). Il significato non è univoco, come già i primi commentatori notarono: Apion. *lex. hom.* 7,232,6: δουπήσαι β'· ψοφήσαι, ἤγουν ἐκκτυπεῖν (Δ 504). καὶ τελευτήσαι (N 426). In Omero (ed in particolare nell'*Iliade*) indica un rumore sordo, un tonfo, prodotto dal corpo senza vita che cade:

a. formulare come primo emistichio: δούπησεν δὲ πεσών (*Il.* 5,617; 11,449; 13,373; 13,442; 16,401; 16,599; 16,822; 17,580; 20,388; *Od.* 22,94; 24,525, cfr. Tryphon. *trop.* 26,1,5).

b. all'interno di un intero verso formulare: in cui il secondo emistichio è quello del rumore delle armi che risuonano cadendo a loro volta sul corpo: δούπησεν δὲ πεσών, ἀράβησε δὲ τεύχε' ἐπ' αὐτῶ (*Il.* 4,504; 5,425; 5,540; 13,187; 15,421; 15,524; 17,50; 17,311) e in *Batrach.* 205; δούπησεν δὲ πεσών, τὸν δὲ σκότος ὄσσε κάλυψεν (15,578; 16,325). Cfr. la *iunctura* di *Od.* 15,479 in cui una donna fenicia cade nella stiva, colpita da Artemide: ἄντλω δ' ἐνδούπησε

πεσοῦσα. Cfr. inoltre su questa *iunctura* poetica Luc. *hist. conscr.* 22,4: Τοὺς δὲ καὶ ποιητικοῖς ὀνόμασιν, ὧ καλὲ Φύλων, ἐν ἱστορίᾳ χρωμένους, ποῦ δ' ἄν τις θεῖη, τοὺς λέγοντας, “ἐλέλιξε μὲν ἡ μηχανή, τὸ τεῖχος δὲ πεσὸν μεγάλως ἐδούπησε,”; I'immagine verrà ripresa da Ap. Rh. 4,1688: ὕστερον αὐτ' ἀμενηνὸς ἀπείρονι κάππεσε δούπῳ.

2. nel significato di cadere fragorosamente, producendo rumore: il verbo δουπέω è così spesso associato al corpo che cade in battaglia che può essere persino omesso e sottinteso il verbo πίπτω: *Il.* 13, 426: ἢ αὐτὸς δουπήσαι “oppure cadere con fragore lui stesso”; Odisseo che precipita tra le assi della nave nel vortice di Cariddi: *Od.* 12,443 μέσσω δ' ἐνδούπησα παρἔξ περιμήκεα δοῦρα.

→ **da questo significato ha origine probabilmente il nome Κατάδουποι**, nome delle prime cateratte del Nilo: Hdt. 2,17: ὁ γὰρ δὴ Νεῖλος ἀρξάμενος ἀπὸ τῶν Καταδούπων; Theophr. *lap.* 34.; Megasth. fr.18a,15 J.; Arr. *Ind.* 4,5,2; Ael. Arist. *Aegypt.* 343,32; 348,17; 348,24; Philostr. *Ap.* 2,18,10; 3,20,3; 6,1,7; 6,17,2; 6,23,5

3. altri contesti:

a. uomini che corrono: *Il.* 10,354: τῶ μὲν ἐπεδραμέτην, ὃ δ' ἄρ' ἔστη δοῦπον ἀκούσας.

b. che si radunano: *Il.* 23,234: τῶν μιν ἐπερχομένων ὄμαδος καὶ δοῦπος ἔγειρεν (N.B. in endiadi con ὄμαδος cfr. *Il.* 9,573)

c. in movimento: *Od.* 10,556: κινυμένων δ' ἐτάρων ὄμαδον καὶ δοῦπον ἀκούσας; cfr. con il precedente per il contesto: il rumore dei compagni in movimento sveglia qualcuno.

d. confusione generale: Xen. *an.* 2,2,19 causata dalla paura: θόρυβος καὶ δοῦπος ἦν οἷον εἰκὸς φόβου ἐμπεσόντος γενέσθαι; Ap. Rh. 2,194 di un gruppo di uomini: δοῦπον ὀμίλου

4. parti del corpo:

a. di piedi: *Od.* 16,10: ποδῶν δ' ὑπὸ δουῦπον ἀκούω (cfr. Dion. Hal. *comp. verb.* 3,44 e Aristonic. *sign.* *Od. ad.loc.*); Hes. *th.* 70: ἐρατὸς δὲ

ποδῶν ὑπο δοῦπος ὀρώρει; fr. 158 M.-W.: νοῦθος δὲ ποδῶν ὑπο
δοῦπος ὀρώρει (N.B. ὄρνυμι); Theocr. *id.* 25,69: δούπω τε ποδοῖν;
Ap. Rh. 3,954: δοῦπον/ἦ ποδός; 3,1038

b. di ossa rotte in Pind. fr. 169a,25 M.: ὀστέ[ων] δοῦπος
ἐ[ρ]<ε>ικομένων.

5. sfera del lamento e del lutto: Aesch. *Pers.* 119: ἀντίδουπον ἄισεται; 1040,
1048, 1066: βόα νυν ἀντίδουπά μοι; *Choe.* 375-76: ἀλλὰ διπλῆς γὰρ τῆσδε
μαράγνης/δοῦπος ἰκνεῖται; al percuotersi petto/ testa sono riferibili: Eur. *Alc.*
104: δουπεῖ χεῖρ γυναικῶν; *Bacch.* 514: ἦ χεῖρα δούπου τοῦδε καὶ βύρσης
κτύπου /παύσας; Soph. *Aj.* 634: χερόπληκτοι δ'έν στέρνοισι
πεσοῦνται/δοῦποι καὶ πολιᾶς ἄμυγμα χαίτας.

b. di divinità: ἐρίγδουπος (variante di ἐρίδουπος, con valore intensivo, vd.
Apollon. Soph. *lex. hom.* 76,8: ἐρίγδούπου μεγαλοδούπου) è spesso epiteto di
Zeus: Ζεὺς ἐρίγδουπος “dal grande fragore/altitonante” (cfr. βαρύκτυπος e
associato ad animali): *Il.* 5,672; 12,235; 15,293; *Hymn. Hom.* 11,3; Hes. *th.* 41;
ἐρίγδουπος πόσις Ἥρης (in *iunctura* fissa di fine verso): *Il.* 7,411; 10,329;
13,154; 16,88 (cfr. Tryphon. *trop.* 20b,1,5); *Od.* 8,465; 15,112; 15,180 e ripreso
da Pind. fr. 70b,12 M. per i gemiti delle Naiadi: Ναϊδῶν ἐρίγδουποι στοναχαί.
Curiosamente, però, a differenza di κτύπος il sostantivo molto raramente viene
associato al tuono: solo nell'*hapax* δούπημα che compare, tra l'altro, accanto a
βαρύκτυπος in Or. *Sib.* 8,432: πρηῖνει τε βαρυκτυπέων δούπηματα βροντῶν; cfr.
la spiegazione di Corn. *nat. deor.* 9,5: ὡς οἱ πατέρες γεννῶσι τὰ τέκνα.
νεφεληγερέτην δ' αὐτὸν καὶ ἐρίγδουπον καλοῦσι. Il composto si ritrova di nuovo
associato a Zeus come epiteto in Luc. *Tim.* 1,2; *Per.* 29,5.

Altri epiteti: βαρύγδουπος per Zeus: Pind. *Ol.* 6,81; 8,44; nella variante
βαρύδουπος di Poseidone: Mosch. *Eur.* 120; ἀλίγδουπος, epiteto di Zeus in Opp.
hal. 5,423: Ζηνὸς ἀλιγδούποιο.

Interessante la glossa omerica in *Il.* 11,45: ἐπὶ δ' ἐγδούπησαν Ἀθηναίη τε καὶ
Ἥρη “Atena ed Era rumoreggiarono”, probabilmente nel significato di “tuonare”,

cf. μέγα δ' ἔκτυπε μητίετα Ζεύς (s.v. κτυπ- 1,a) ed. Eust. 3,147; ἐπὶ δ' ἐγδούπησαν è una tmesi per ἐπεγδούπησαν, composto con i preverbi ἐπὶ ed ἔκ che non registra altre occorrenze. I commenti e gli scolii interpretano questa forma come glossa omerica e giudicano il γ una inserzione *metri gratia* (cf. e.g. Herodian. 284,21: ἐγδούπησεν (Λ 45)· ἐδούπησε καὶ πλεονασμῶ τοῦ γ; Aristonic. *sign.* II. *ad loc.*; Sud. 2285; Eust. 2,277; *E.M.* 308,54; per la relazione con κτυπ- vd. *supra* introduzione). L'omerismo è ripreso da Nonn. *Dionys.* 1,243;36,218: ἐπεγδούπησαν; comparirà anche in Agazia Scolastico ove però si trova l'imperfetto: (AG 9,664 ἐπεγδούπει).

In Hes. *th.* 705 il sostantivo è riferito genericamente agli dei: τόσσοσ δοῦπος ἔγεντο θεῶν ἔριδι ξυνιόντων cf. *infra* di elementi naturali.

Del canto delle Muse in Sim. fr. 26,12 F.: “che suona insieme: ὁμόδουπον” *varia lectio* μονόδουπον “che ha un unico suono”: Πτερίδων ὁμόδουπον/ μονόδουπον αὐδάν.

c. di animali:

1. degli zoccoli dei cavalli: ἐρίγδουποι (altrove associato a divinità cf. *supra* di dei): Hom. *Il.* 11,152 ἐρίγδουποι πόδες ἵππων.

2. del gracchiare delle rane: Aesop. 202 *aliter*, 2 Λέων βάτραχον ἀκούσας κεκραγότα, τὸν δοῦπον ὡς ἤκουσεν μέγαν.

3. nel contesto di lotta tra due tori, detto del fragore prodotto dal cozzare delle loro corna che si diffonde nell'etere in Opp. *cyn.* 2,69: ἐς αἰθέρα δοῦπος ἰκάνει; qualche centinaio di versi dopo in un contesto molto simile, quello di lotte tra **capre** selvatiche che combattono ancora una volta affrontandosi con le loro potenti corna, viene impiegata la medesima *iunctura* nella stessa sede metrica: *cyn.* 2,334: κρατερὸς δὲ πρὸς αἰθέρα δοῦπος ἰκάνει; genericamente a **bestie feroci** è riferito nel libro successivo: *cyn.* 3,366 δοῦπον πολυχηά θηρῶν.

d. di oggetti:

1. di armi/ di oggetti in contesto militare: (spesso in associazione con ὄρνυμι)

Hom. *Il.* 4,449 ss. in similitudine: il grande fracasso (ὄρυμαγδος) prodotto dalla mescolanza delle grida di esultanza dei vincitori con i gemiti degli sconfitti viene paragonato al rimbombo (δοῦπος) prodotto da due fiumi montani che mescolano le proprie acque (τῶν δέ τε τηλόσε δοῦπον ἐν οὔρεσιν ἔκλυε ποιμήν· “di questi il pastore ascoltava il fragore lontano sui monti”). Utile il confronto con la similitudine di *Il.* 16,633 ss.: il rumore (δοῦπος) prodotto dal bronzo e dal cuoio delle pelli percosse dalle spade e dalle aste dei guerrieri viene paragonato al fracasso (ὄρυμαγδος) prodotto dai boscaioli (sc. che percuotono gli alberi): τῶν δ’ ὥς τε δρυτόμων ἀνδρῶν ὄρυμαγδὸς ὀρώρει / οὔρεος ἐν βήσσης, ἕκαθεν δέ τε γίγνεται ἀκούη/ὥς τῶν ὄρνυτο δοῦπος ἀπὸ χθονὸς εὐρυοδείης/χαλκοῦ τε ῥινοῦ τε βοῶν τ’ εὐποιητάων. In entrambe vengono impiegati ὄρυμαγδος e δοῦπος come termini equivalenti per indicare il rumore.

- **di torri abbattute:** *Il.* 9,573: τῶν δὲ τάχ’ ἀμφὶ πύλας ὄμαδος καὶ δοῦπος ὀρώρει / πύργων βαλλομένων·

- **di pietre scagliate dai due eserciti lungo il muro:** *Il.* 12,289: τὸ δὲ τεῖχος ὑπερ πᾶν δοῦπος ὀρώρει (verbo ὄρνυμι)

- **di giavellotti, spesso con/su scudi:** la *iunctura* δοῦπον ἀκόντων conosce un impiego estensivo: *Il.* 16,361; nei versi formulari νῦν αὐτὲ σ’ ἐρύσατο Φοῖβος Ἀπόλλων,/ὧ μὲλλεις εὐχεσθαι ἰὼν ἐς δοῦπον ἀκόντων: *Il.* 11,364; 20,451; Archil. fr. 139,6 W.; Callin. fr. 1,14 W.; Dion. Hal. *comp. verb.* 16,10; Dio Chrys. *or.* 74,25,6; Dion. Perieg. *orb. descr.* 1046: δοῦπος ἀκόντων. Xen. *an.* 1,8,18 scudi battuti su lance per spaventare i cavalli: ὥς καὶ ταῖς ἀσπίσι πρὸς τὰ δόρατα ἐδούπησαν φόβον ποιοῦντες τοῖς ἵπποις; in Arist. Byz. in Ael. *N.A.* 2,120, in contesto di caccia le lance sono battute sugli scudi: δοῦπόν τε καὶ κτύπον ἐργάζονται καὶ πρὸς τὰς ἀσπίδας ἀράττοντες τὰ δόρατα; così anche in Plut. *Eumen.* 14,11 ove tuttavia è in contesto bellico: τὰς τ’ ἀσπίδας ἀνείλοντο καὶ ταῖς σαρίσαις ἐπιδουπήσαντες ἀνηγάλαξαν, προκαλούμενοι τοὺς πολεμίους (per il sintagma in Plutarco cfr. Rumore prodotto da campanelli appesi a tamburi concavi che i Parti usano per incitare a battaglia); molto simile il contesto e l’impiego in Arr. *an.* 1,6,4: ὁ δὲ καὶ ἐπαλαλάξει ἐκέλευσε τοὺς Μακεδόνας καὶ τοῖς δόρασι δουπῆσαι πρὸς τὰς ἀσπίδας; molto simile –spade contro scudi – il rumore cui allude Ael. *nat. an.* 16,25,5:

τῶν ξιφῶν τὸν πρὸς τὰς ἀσπίδας δοῦπον; cfr. anche Philostr. *her.* 23,22,4 per cui vd. *infra*.

- **di soli scudi:** Ap. Rh. 2,1067: σὺν κελάδῳ σακέεσσι πελώριον ὄρσετε δοῦπον. (N.B. verbo ὄρνυμι); Philostr. *Ap.* 2,11,20 ὅτε δουπήσειεν ἀσπίς: quando gli scudi producono questo tipo di frastuono il cavaliere dovrebbe curare di non far intimorire il cavallo; anche in *her.* 23,22,4 i cavalli si imbizzarriscono al rumore prodotto da giavellotti contro scudi (vd. *supra*): μετὰ τῆς αἰχμῆς πρὸς τὴν ἀσπίδα ἐδούπησε ταραχῆς ἕνεκα τῶν ἵππων· rumore di scudo come in battaglia anche in 53,11,2: ἀσπίς μὲν ὥσπερ ἐν πολέμῳ ἐδουπεῖτο.

- **Composti Pindarici:** di corse oplitiche: “con fracasso di scudi” *Isthm.* 1,23: ἀσπιδοδοῦποισιν ὀπλίταις δρόμοις; fr. 17,1 (*Isthm.*) ἀρμασίδουπος “che risuona di carri”.

- **Rumore prodotto da campanelli appesi a tamburi concavi che i Parti usano per incitare a battaglia:** ἅμα πολλαχόθεν ἐπίδουποῦσι dice Plut. *Crass.* 23,9. Il verbo composto ἐπίδουπέω è il solo esito del sintagma utilizzato da Plutarco cfr. *supra* Rumore di scudi.

2. del portico: In Hom. ἐρίδουπος epiteto tipico del portico: in verso formulare: ἐκ δ’ ἔλασε (/ἔλασαν) προθύροιο καὶ αἰθούσης ἐριδούπου “dal portico che fa eco” *Il.* 24, 323; *Od.* 3,493; 15,146; 15,191; τρητοῖσ’ ἐν λεχέεσσιν ὑπ’ αἰθούσῃ ἐριδούπῳ *Od.* 3,399; 7, 345; ὑπ’ αἰθούσῃ ἐριδούπῳ *Od.* 20,176; 20,189 cfr. Aristonic. *sign.* *Od. ad* 3,399.

3. di tegola che cadendo fa rumore e dà l’allarme: Thuc. 3,22: κεραμίδα, ἥ πεσοῦσα δοῦπον ἐποίησεν: oggetto inanimato che cade e produce un tonfo sordo ricorda corpo senza vita che cade in Omero.

4. di porta: Eur. *Ion.* 515 τῶνδ’ ἀκούομεν πυλῶν δοῦπον

5. di incudine: nella fucina dei Ciclopi (vd. κτυπ-): Call. *hymn.* 3,54: ὀππότε δοῦπον ἄκουσαν /ἄκμονος ἠγήσαντος; ancora in Dion. *Perieg. orb. descr.* 770: βαρυγδούποισιν ἐπ’ ἄκμοσιν.

6. strumenti di bronzo, assimilabili a crotali, utilizzati da Eracle per allontanare gli uccelli della palude Stinfalide: Ap. Rh. 2,1056: ἀλλ’ ὃ γε χαλκείην πλαταγὴν ἐνὶ χερσὶ τινάσσων /δούπει; medesimo contesto e mito in

Apollod. 2,93. Può essere associato a questa tipologia il rumore dal grande frastuono di tavole (πίνακες) prodotto da un pescatore, che attira un particolare tipo di pesce (gli anzii) in Opp. *hal.* 3,214: δουρὶ δ' ἀναπλώσας πινάκων ἐρηγέα (cfr. l'aggettivo analogo di 5,248 δυσηγέα) τεύχει δοῦπον ἐπικροτέων.

7. di martelli che battono sulle assi di una nave: in una similitudine di Ap. Rh. 2,81: ἐπ' ἄλλῳ δ' ἄλλος ἄηται/ δοῦπος ἄδην “risuona uno sull'altro/ il colpo”, relativa allo scontro fra Amico e Polluce.

e. di elementi naturali:

1. di mare: *Od.* 5,401: δοῦπον ἄκουσε ποτὶ σπλάδεσσι θαλάσσης; *Od.* 12,202 nei pressi di Scilla: μέγα κῦμα ἴδον καὶ δοῦπον ἄκουσα; in composto: Opp. *hal.* 1,75: ἐριγδούποιο θαλάσσης

2. di scogli: *Il.* 20,50: ἐπ' ἀκτάων ἐριδούπων

3. di fiumi: *Od.* 10,515: ζύνεσίς τε δύο ποταμῶν ἐριδούπων

4. sconvolgimento naturale: Hes. *th.* 703: τοῖος γάρ κε μέγας ὑπὸ δοῦπος ὀρώρει (*sc.* se cozzassero terra e cielo: prima parte di una comparativa cfr. v. 705: τόσσοι δοῦπος ἔγεντο θεῶν ἔριδι ξυνιόντων vd. “associato a divinità”) nella sezione che narra la Titanomachia, tutta estremamente rumorosa. La formula (ὑπὸ δοῦπος ὀρώρει) è quella impiegata altrove (cfr. rumore associato a uomini (d): di passi).

5. di venti: composto βαρύγδουπος; Pind. *Pyth.* 4,210: βαρυγδούπων ἀνέμων στίχες

6. delle rocce Simplegadi (cfr. κτυπ/): Ap. Rh. 2,553 σφισι δοῦπος ἀρασσομένων πετράων

7. genericamente rumori naturali: Dio Chrys. 12,68,8 elenca quanto Omero abbia imitato di tutti i rumori del mondo naturale: καναχάς τε καὶ βόμβους καὶ κτύπον καὶ δοῦπον καὶ ἄραβον πρῶτος ἐξευρών.

f. rumore generico: Soph. *Aj.* 871: δοῦπον αὖ κλύω τινά; Nic. *ther.* 164: ὅταν ἢ δοῦπον νέον οὔασιν ἢ τίς ἀύγην ἀθρήσῃ; Opp. *hal.* 3,292: ἀλλ' ὅτε δοῦπον /ἀνθίαι εἰσαῖοντες ἀναθρώξωσι θαλάσσης

g. Altro:

1. *hapax* composto μετάδουπος riferito ai giorni: Hes. *op.* 823: αἱ δ' ἄλλαι (*sc.* ἡμέραι) μετάδουποι, ἀκήριοι, οὗ τι φέρουσαι, solitamente interpretato, anche alla luce dei successivi aggettivo e participio, come: “che cadono in mezzo”, “mutevoli”, “né buoni né cattivi”. Nei versi precedenti si parla dei giorni importanti, che recano presagi per il lavoro (Αἶδε μὲν ἡμέραι εἰσὶν ἐπιχθονίοις μέγ' ὄνειαρ·), diversi da questi (αἱ δ' ἄλλαι), che sono connotati da aggettivi neutri: ἀκήριοι, “privi di destino”, “senza presagi” (forse più calzante se si relaziona al μέγ' ὄνειαρ del verso precedente), οὗ τι φέρουσαι, “che non portano qualcosa” *sc.* un presagio, in questo caso. μετάδουποι, dunque, in linea con gli altri attributi, potrebbe significare “oltre il δουπος” dunque “senza δουπος”, contrapposto a ἐρίγδουπος/ βαρύγδουπος, spesso epiteti di divinità (vd. *supra*) che si riferiscono probabilmente al tuono come mezzo di comunicazione tra il dio e l'uomo (analogamente a κτυπ-).

2. *hapax* composto μελίγδουπος “dal dolce δουπος”, composto sembra avere la connotazione più neutra di “suono”: di canti Pind. *Nem.* 11,18: μελιγδούποισι δαιδαλθέντα μελίζεν ἀοιδαῖς.

3. epiteto di passioni/desideri in Ione di Chio fr. 86 Leurini=3Sutton=5 (744) Page: in questo frammento il vino viene definito giovane dispensatore di passioni βαρύγδουποι: ἥδιστον πρόπολον/ βαρυγδούπων ἐρώτων.

4. detto dell'ascolto come senso contrapposto alla vista in Emped. fr. 3,11 B.: ἀκοὴν ἐρίδουπον

5. rumore prodotto dai pescatori con i remi contro la superficie dell'acqua per spaventare e far salire in superficie gli anzi (particolare tipo di pesce) in Opp. *hal.* 4,572. κοντοῖς τε καταἰγδὴν κτυπέουσιν·αἱ δ' ὑπὸ μαρμαρυγῆς ταχυήρεος ἡδ' ὀμάδοιο/ φυζαλέαι θρώσκουσι, λίνου δ' εἰς κόλπον ἔενται /ἀτρέμας ἐστηῶτος, οἰόμεναι σκέπας εἶναι,/ νήπια, αἱ δούποιο φόβῳ μόρον εἰσεπέρησαν. (cfr. semantema κτυπ- usato in riferimento al remo); analogamente, in negativo, in 5,157 è il rumore di remi che i pescatori evitano: φυλασσόμενοι μάλα δοῦπον.

6. rumore prodotto dalla caccia alla balena che risuona all'interno e viene udito anche da caprai, taglialegna, cacciatori: Opp. *hal.* 5,248: τῶν μὲν τις καὶ τῆλε δυσηχέα δοῦπον ἀκούσας / αἰπόλος ἢ βαθύμαλλον κτλ. (si noti l'epiteto per cui cfr. 3,214).

7. in contesto musicale – sembra con funzione mimetica – in un'unica occorrenza (diversamente da κτυπ-): Claud. Ptol. *harm.* 1,3,28: περιποιεῖ δὲ διὰ μὲν τοῦ σχήματος ἐπὶ μὲν τῶν τὸ τοιοῦτον ἐπιδεχομένων, οἷον τῶν γλωσσῶν καὶ τῶν στομάτων, σχηματισμοὺς ὥσπερ τινὰς νόμους τοῖς ψόφοις, παρ' οὓς ὀνοματοποιοῦνται **πάταγοι καὶ δοῦποι καὶ φωναὶ καὶ κλαγγαὶ καὶ μύρια** ὅσα τοιαῦτα, μιμουμένων ἡμῶν ἐκάστους τῶν σχηματισμῶν τῷ λογικώτατον καὶ/τεχνικώτατον ἡγεμονικὸν ἔχειν τὸν ἄνθρωπον.

B. Con valore passivo: essere abbattuto, caduto, morto, freq. participio perfetto:

Hom. *Il.* 23,679: ὅς ποτε Θήβας δ' ἦλθε δεδουπότος Οἰδιπόδαο: “che un tempo venne a Tebe di Edipo caduto” (cfr. Aristonic. *sign.* *Il.* ad 13,426: δεδουπότος ἀντὶ τοῦ τεθνηκότος; Apollon. Soph. *lex. hom.* 60,12: δουπήσαι ψοφήσαι, ἐκ δὲ τοῦ παρακολουθοῦντος ἀποθανεῖν πεσόντα ἐν πολέμῳ. ὅθεν καὶ τὸ “δεδουπότος Οἰδιπόδαο” ἀκούει ὁ Ἀρίσταρχος ἐν πολέμῳ ἀνηρημένου); Aesch. fr. 26,c,250 R: Τροία δέδουπεν Ἐκτορος τύχης διαί.; Lyc. *Al.* 285: ἐπεγκαχάζων τοῦ δεδουπότος μόρῳ; 919: τύμβους ὄψεται δεδουπότος ma eccezionalmente al verso 492 è usata per la zanna del cinghiale: ὁ δ' αὐτὸς ἀργῶ πᾶς φαληριῶν λύθρῳ /στόρθυγξ, δεδουπῶς τὸν κτανόντ' ἡμύνατο; Ap. Rh. 1,1304: Πελίαο δεδουπότος “morto”; 4,557: δεδουπότος Ἀψύρτοιο; Eurphor. fr. 40,2 P: δεδουπότος Αἰακίδαο; Nic. *alex.* 15: ἄστυρά τε Πριόλαο καταστρεφθέντα δέδουπε; 313: στρευγεδόνι προδέδουπε δαμαζόμενος καμάτοισιν; 447: ἀπὸ μύσχου/σκήνεος ἐξεγένοντο δεδουπότος; composto *hapax* νεοδουπής: “caduto da poco/appena morto” fr. 64,73 (*via* Athen. 15,31,67= fr. 74 G.): ὅσσα τε τύμβοι/φάσγανα παρθενικαῖς νεοδουπέσιν ἀμφιχέονται; 383: δήποτε τειρόμενος καμάτοις κάρφουσι δέδουπε γυῖα δαμεῖς.

3. κελαδ-

Per il periodo esaminato il semantema comprende un verbo (κελαδέω), un sostantivo maschile (κέλαδος, -ου, ό), un sostantivo neutro (κελάδημα, -ματος, τό), un aggettivo a tre uscite (κελαδεινός, -ή, -όν), un aggettivo ad una uscita sviluppato dal participio del verbo (κελάδων, -οντος, ό), due aggettivi a due uscite composti con prefisso positivo e negativo (εὐκέλαδος, -ον e δυσκέλαδος, -ον). Se ne documenta un uso per lo più poetico.

La connotazione sonora è già sottolineata dai lessicografi antichi: cfr. Herodian. *part.* 62,8-9: κελαδῶ, τὸ ἦχῶ· κέλαδος, ὁ ἦχος· κελαρύζω, τὸ ἦχῶ.

Il semantema definisce due tipologie di rumori: un **primo** di natura **non vocale**, un secondo di natura vocale. Nell'ambito della prima accezione il semantema presenta un numero di associazioni piuttosto limitato, che si possono così riassumere in base al numero di occorrenze decrescente: **elementi naturali** (l'impiego più diffuso) con particolare riferimento all'acqua e solo in misura minore al vento (**a**); **strumenti musicali (b)**; **concetti** astratti in un uso molto vicino al traslato (**c**); **oggetti**, che sono per lo più inseriti in un contesto militare/di caccia (**d**); in una sola occorrenza l'aggettivo è accordato ad ἔπος, in Pindaro (**e**), autore in cui è possibile rintracciare una specifica area semantica, "cantare, celebrare con un canto" (su cui vd. *infra*) nella quale deve essere inserito questo *locus* isolato. La **seconda** tipologia di suono è **di natura vocale**: in questa categoria rientrano le occorrenze registrate in riferimento a **divinità (a)**, **uomini (b)**, **animali (c)**. Nei contesti relativi a uomini si può distinguere un riferimento generico per lo più alla **voce (b 1)**, una specializzazione del semantema in **ambito musicale (b 2)**: come attributo di canti, di cori e nel significato di cantare), e *loci* in cui si riferisce a persone e indica una **mescolanza di rumori e grida (b 3)**. Tra i rumori di natura vocale sono stati infine inclusi i numerosi riferimenti a versi di animali (c).

1. Rumore di natura non vocale:

a. di elementi naturali

b. di strumenti musicali

c. di concetti

d. di oggetti:

1. di fruste

2. di armi

3. di incudine

e. di elementi verbali/retorici

2. Emissione di natura vocale:

a. di divinità

b. di esseri umani

1. di uomo

2. in contesti musicali:

- attributo di canti/inni

- di cori

- nel significato di cantare/intonare un canto/celebrare con canti

3. di esseri umani *prob.* mescolanza di rumori e grida

c. di animali

1. Rumore di natura non vocale:

- a. **di elementi naturali:** Si tratta dell'ambito in cui si registra il maggior numero di occorrenze per questo semantema, che viene associato in particolare all'acqua (fiumi, mare, onde) e in misura minore al vento; in un'unica dubbia occorrenza può essere messo in relazione con l'etere. Questo impiego è estremamente diffuso in poesia, da Omero al secondo secolo d.C. Hom. *Il.* 18,576: *πὰρ ποταμὸν κελάδοντα*; *Od.* 2,421: *κελάδοντ' ἐπὶ οἴνοπα πόντον*; Hes. *th.* 852 in un contesto di totale sconvolgimento degli elementi naturali nel corso della lotta tra Zeus e i Titani, in questo caso con particolare riferimento al mare: *ἀσβέστου κελάδοιο καὶ αἰνῆς δημοτῆτος*; Sapph. *fr.* 2,5: *ἐν δ' ὕδωρ ψῦχρον κελάδει δι' ὕσδων /μαλίνων*; di vento in Hom. *Il.* 23,208: *Ζέφυρον κελαδεῖνον*; in Eur. *Phoen.* 213 *κάλλιστον κελάδημα* è impiegato ancora in riferimento a Zefiro; di gole montane: *Hymn. Hom.* 4,95: *αὐλῶνας κελαδεινοῦς*; di fiume in Bacchyl. *epin.* 9,65: *ποταμοῦ κε[λ]άδοντος*. In riferimento ancora al fiume in Aristoph. *nub.* 283: *ποταμῶν ζαθέων κελαδήματα* e al verso successivo il medesimo semantema è impiegato per il mare: *πόντον κελάδοντα βαρύβρομον*; detto più in particolare dell'onda del mare in *thesm.* 44: *κῦμά τε πόντου μὴ κελαδεῖτω*. Impiegato ancora per l'onda da Aeschn. *Ctes.* 112,7 (*οὐ πρὶν τῆσδε πόλης ἐρείψετε πύργον ἐλόντες*), *πρὶν κεν ἐμῷ τεμένει κυανώπιδος Ἀμφιτρίτης/κῦμα ποτικλύζη κελαδοῦν ἱερῆσιν ἐπ' ἀκταῖς*, un oracolo tramandato anche da Diod. *Sic.* 9,16,1

e da Paus. 10,37,6); per i fiumi in Theocr. *id.* 17,92 e Ap. Rh. 1,501: ποταμοὶ κελάδοντες. Dei venti in Arat. *phaen.* 1,152: κελάδοντες ἐτησίαι; ancora per i fiumi in Ap. Rh. 3, 532: ποταμοὺς ἴστησιν ἄφαρ κελαδαινὰ ῥέοντας e in particolare per il fiume Arasse in 4,133: ποταμοῦ κελάδοντος Ἀράξεω; del mare, invece, nel fr.8,2: δυσκελάδου δεδαῶς θοὰ βένθεα πόντου (*via* Athen. 7,19,16); ancora associato al fiume in Posidip. *ep.* 15,1 A.-B.: οὐ ποταμὸς κελάδων e in Corn. Alex. fr. 9,25 M.: ποταμοῦ κελάδοντος; negli Or. *Sib.* il semantema sarà impiegato per l'oceano (5,201 K.: ὠκεανὸς κελαδῶν) e per l'etere, con particolare riferimento al tuono (5,345 K.: ἔσται δ' [αἰθέρος] οὐρανὸς εὐρὺς ὑπερθεν/ βροντηδὸν κελάδημα, θεοῦ φωνὴν [ἐπακοῦσαι]); la *iunctura* relativa al fiume ricorre ancora in Theodot. fr. 759,2: ποταμοῦ κελάδοντος. Plutarco, registra un unico impiego autonomo del semantema (escludendo la citazione di *suav. viv.* 1096a per cui vd. *infra*), in cui l'aggettivo è riferito al termine Ὀπλίτης. Si tratta di un contesto fortemente ambiguo in quanto è all'interno del testo di un oracolo che circolava su Lisandro. In esso, difatti, Ὀπλίτης è il nome di un fiume locale: *Lys.* 29,4: τὸ γὰρ παρὰ τὴν πόλιν ρεῖθρον Ὀπλίτην καλοῦσιν. . . *Lys.* 29,5: Λυσάνδρῳ δεδομένος χρησμὸς οὕτως ἔχων· Ὀπλίτην κελάδοντα φυλάξασθαί σε κελεύω / γῆς τε δράκονθ' υἱὸν δόλιον κατόπισθεν ἰόντα; tale uso documenta che l'aggettivo poteva ben adattarsi tanto ad un fiume (come è realmente in questo caso) quanto ad una persona. Dion. *Perieg. orb. descr.* 739 usa il participio/aggettivo in relazione al fiume Arasse: κελάδοντος Ἀράξεω. Nei *Cynegetica* di Oppiano si registrano due occorrenze in cui l'aggettivo è riferito al vento: *cyn.* 1,93,106 κελάδοντος ἀήτου, *cyn.* 4,409 κελάδοντος ἀήτεω. Negli *Halieutikà* è detto ancora del mare – in particolare Tirreno – : *hal.* 5,215 κελάδοντος / Τυρσηνοῦ πόντοιο e alcuni versi dopo (5,344) attribuito delle bufere marine (ἀέλλαι): αἰεὶ δυσκελάδοισι συνιππεύοντες ἀέλλαις. Interessante sotto il profilo acustico l'occorrenza del verbo in Philostr. *Ap.* 6,17,14 in cui il protagonista, parlando dell'Egitto, includerà tra le bellezze naturali di questa terra il Nilo, del quale si possono non solo ammirare le sorgenti ma anche ascoltare il κελαδεῖν: χαρίεν γὰρ τὸ μὴ μόνον ἰδεῖν τὰς τοῦ Νείλου ἀρχάς, ἀλλὰ καὶ κελαδοῦντος αὐτοῦ ἀκοῦσαι. Dell'esteso impiego in associazione con i fiumi sono attestazione anche i nomi di fiume Κέλαδος e Κελάδων: Hom. *Il.* 7,133; Call. *Hymn.* 3,107; Strabo 8,3,21; Herodian. *pros. cath.* 3,1,25; Κελάδων, ἔστι δὲ ὄνομα ποταμοῦ; Paus. 8,38,9; 112.

- b. di strumenti musicali:** Di non semplice interpretazione la prima testimonianza in cui il semantema è associato ad uno strumento musicale: si tratta di un verso del poeta Terpandro (fr. 363 adn. Page= 4 Gostoli) trádito per primi da Strabone (13,2,4), dal teorico di musica Cleonide (*introd. harm.* 12,7) e da Clemente Alessandrino (*strom.* 6,16,144): ἑπτατόνω φόρμιγγι νέουσ κελαδήσομεν ὕμους. La *iunctura* κελαδεῖν ὕμους, ha una propria frequenza (vd. *infra*) in contesti in cui il significato di “intonare un canto” è più perspicuo. Qui invece non è chiaro se il verbo sia associato ad un suono di natura vocale e debba essere inteso come “cantare” o sia piuttosto una allusione all’esecuzione, considerato anche il contesto tecnico-musicale in cui sembra si debba collocare, e vada quindi letto come “suonare”. L’associazione a strumenti musicali è molto diffusa in Euripide: in *El.* 716 è riferito all’azione del flauto (per metonimia loto, dal tipo di legno di cui era costituito): λωτὸς δὲ φθόγγον κελάδει/ κάλλιστον, Μουσᾶν θεράπων; riferito al suono prodotto dalla lira in *I.T.* 1129: κέλαδον ἑπτατόνου λύρας; impiegato in riferimento al suono pervasivo dei crotali in *Hel.* 1309: κρόταλα δὲ βρόμια διαπρύσιον/ ἰέντα κέλαδον ἀνεβόα (si noti l’uso del verbo di natura vocale); detto di trombe (e Peana) in *Phoen.* 1102: παιᾶν δὲ καὶ σάλπιγγες ἐκελάδουν ὁμοῦ; in *Bacch.* 160 εὐκέλαδος è attribuito ancora del flauto (λωτὸς). L’impiego del semantema in relazione a strumenti musicali continuerà in autori successivi registrando il maggior numero di occorrenze in testi in prosa. Negli epigrammi tramandati dall’*Antologia Palatina* sotto il nome di Platone εὐκέλαδος è attribuito della σύριγξ (26,3). *Luc. pod.* 37, riferisce l’azione al suono prodotto dai Coribanti con i cembali a ritmo cretese: παραπλήγες ἀμφὶ ρόπτροις /κελαδοῦσι Κρητὶ ρύθμῳ /νόμον εὐὰν Κορύβαντες. Nel romanzo di Caritone (6,2,4) il semantema è ancora riferito alla σύριγξ: αὐλὸς ἤχει καὶ σύριγξ ἐκελάδει. In *Opp. cyn.* 3,283 è detto del timpano: τύμπανον εὐκέλαδον; successivamente (4,398) viene riferito alla tromba: σάλπιγξ μὲν κελάδησε; negli *Halieutikà* viene impiegato l’aggettivo κελαδεινὴ in riferimento alla σύριγξ.
- c. di concetti:** particolarmente in composto con prefisso negativo δυσκέλαδος e pertanto di frequente associato a concetti negativi e spesso in contesti militari

(per cui cfr. **1 d**). Si tratta di un uso documentato solo in poesia per il periodo esaminato.

Hom. *Il.* 16,357 ne testimonia un primo impiego come attributo della paura (in composto con prefisso negativo): οἱ δὲ φόβοιο/ δυσκελάδου μνήσαντο, λάθοντο δὲ θούριδος ἀλκῆς; Hes. *op.* 196 (in composto con prefisso negativo) attributo dello ζῆλος: δυσκέλαδος κακόχαρτος ὀμαρτήσει στυγερῶπης; Pind. *hymn.* fr. 35c,1 M. lo usa in riferimento alle leggi: νόμων ἀκούοντες θεόδματων κέλαδον; della ὕβρις in *Isthm.* 4,14: τ' ἀμφικτιόνων κελαδεννᾶς τ' ὄρφανοί ὕβριος; attributo di contese in Aesch. fr. 337,8 (in composto): ἐρίδ]ων δυσκελάδων; della fama in Eur. *Med.* 420: οὐκέτι δυσκέλαδος φάμα γυναικας ἔξει; ancora delle zuffe di Ares in Opp. *hal.* 2,667: κυδοιμοὶ δυσκέλαδοι.

d. di oggetti:

- 1. di fruste:** detto del rumore sibilante prodotto dallo sprone per i cavalli in Soph. *El.* 737 ὄζυν δι' ὄτων κέλαδον ἐνσείσας θοαῖς / πῶλοις διώκει (unica occorrenza in questo autore); in Opp. *cyn.* 4,158 (εὐκέλαδοισι μάστιξιν) le fruste sono definite εὐκέλαδοι ma sono impiegate in un contesto di caccia come strumento per intimorire le fiere.
- 2. di armi:** Ps.-Eur. *Rh.* 384: κόμπους κωδωνοκρότους/ παρὰ πορπάκων κελαδοῦντας; Ap. *Rh.* 2,1067: σὺν κελάδῳ σακέεσσι πελώριον ὄρσετε δοῦπον;
- 3. di incudine:** una unica occorrenza del semantema impiegato in relazione ad oggetti può essere documentata nel periodo analizzato: Opp. *hal.* 5,153 in cui il composto con prefisso negativo, il più utilizzato dall'autore nell'ambito di questo semantema, è riferito alle incudini (ἄκμοσι δυσκελάδοις) con cui vengono fabbricate alcune armi impiegate anche in contesto di caccia.

e. di elementi verbali/retorici: Pind. *Pyth.* 3,113 ἐξ ἐπέων κελαδεννῶν

2. Emissione di natura vocale:

- a. di divinità:** κελαδεινὴ epiteto di Artemide in Hom. *Il.* 16,183; 20,70; 21,511 (che Apollon. *lex. Hom.* 97,31 glossa così: κελαδεινὴ ἐπίθετον Ἀρτέμιδος. σημαίνει

δὲ τὴν κυνηγόν· μετὰ γὰρ κελάδου, ὅπερ ἐστὶ κραυγῆς, κυνηγεῖ. “κελαδεινὴ Ἄρτεμις ἀγροτέρη); sempre accostato a χρυσηλάκατος in *Hymn. Hom.* 5,16; 118; 27,1 e in *Hes. fr.* 2,5; attributo delle Cariti in *Pind. Pyth.* 9,89; in *Eur. Ion* 93 è l’azione svolta da Apollo nell’ispirare gli oracoli alla Pizia: θάσσει δὲ γυνὴ τρίποδα ζάθειον/Δελφίς, ἀείδουσ’ Ἑλλησι βοάς,/ ἄς ἂν Ἀπόλλων κελαδήσῃ. In *Eur. Bacch.* 578 il sostantivo è impiegato per il grido di Dioniso: τίς ὄδε, τίς πόθεν ὁ κέλαδος/ ἀνά μ’ ἐκάλεσεν Εὐίου; *Dion. Hal. comp. verb.* 17,38 tramanda il composto πολεμοκέλαδος come epiteto di Bromio.

b. di esseri umani:

1. **di essere umano:** detto di voce in *Pind. fr.* 52e M., 46: κελαδεννῶ/σὺν μελιγάρυϊ παι-/ ἄνος ἀγακ’λέος ὁμοφᾶ; similmente di lingua: *Nem.* 4,86 γλῶσσαν εὐρέτω κελαδῆτιν; ancora in *Pyth.* 4,60 è il sostantivo che definisce la **voce** della Pizia (“ape delfica”) χρησμὸς ὄρθωσεν μελίσσας/Δελφίδος αὐτομάτω κελάδω· *Or. Chald.* 2,1: Ἐσάμενον πάντευχον ἀκμὴν φωτὸς κελάδοντος, /ἀλκῆ τριγλώχινι νόον ψυχὴν θ’ ὀπλίσαντα; 111,1: κέντρῳ ἐπισπέρχων σαυτὸν φωτὸς κελάδοντος. In *Aesch. Coeph.* 609 esprime il grido del nascituro nel momento in cui esce dal ventre materno ἐπεὶ μολῶν/ματρόθεν κελάδησε. Ancora al grido è accostato in *Eur. Hel.* 371: βοὰν βοὰν δ’ Ἑλλὰς/ ἐκελάδησεν; di nuovo al grido, chiaramente di spavento, è riferito da *Theocr. id.* 22,99: οἱ δ’ ἅμα πάντες ἀριστῆες κελάδησαν,/ὡς ἴδον ἔλκεα λυγρὰ περὶ στόμα τε γναθμούς τε; un grido diverso, nel contesto della pesca del tonno, è l’uso documentato in un frammento di autore ignoto tradito dallo *Ps.-Long. subl.* 23,2: αὐτίκα (φησὶ) λαὸς ἀπείρων/ θύννον ἐπ’ ἠιόνεσσι διστάμενοι κελάδησαν·

2. in contesti musicali:

- **attributo di canti/inni:** detto di inni (in composto con prefisso negativo) in *Eur. Ion* 1090: ὅσοι δυσκελάδοι-/σιν κατὰ μοῦσαν ἰόντες ἀείδεθ’ ὕμνοις; assimilabile a questo significato il δυσκέλαδος del successivo 1098; il composto positivo è attributo di inni in *Chrysipp. fr.* 180,67: εὐκελάδων ὕμνων; lo stesso aggettivo in un binomio simile in *Opp. cyn.* 4,13: ὑπ’ εὐκελάδοισιν αἰοδαῖς.

- **di cori:** in un frammento lirico anonimo citato da Plutarco viene riferito alla tecnica del coro (*suav. viv.* 1096a=fr. 74,5= *FMC* adesp. 14 vol. II p. 167 D.2= fr. 1008 P.): εὐρύοπα κέλαδον ἀκροσόφων ἀγνύμενον διὰ στομάτων φθεγγόμενος; Aesch. *Choe.* 341: ἀλλ' ἔτ' ἄν ἐκ τῶνδε θεὸς χρήζων/ θείη κελάδου εὐφθογοτέρους; Eur. *Cycl.* 489: ironico σίγα σίγα. καὶ δὴ μεθύων/ ἄχαριν κέλαδον μουσιζόμενος; dei cori sono gli εὐφημοὶ κέλαδοι che il coro rimpiaange in *Troad.* 1072; il composto *hapax* νεοκέλαδον è attribuito, assieme ad [ε]ὐειδέα di un coro in onore di Cipride in Bacchyl. fr. *dub.* 61 M.,2. Ancora attribuito di cori in Aristoph. *nub.* 312, in composto: εὐκελάδων τε χορῶν.

- **nel significato di cantare, intonare un canto, celebrare con un canto, significato ampiamente attestato in Pindaro:** *Ol.* 1,9; 2,2; 6,88; 10,79; 11,14; *Pyth.* 1,58; 2,15; 2,63; 11,10; *Nem.* 3,66; 9,54; *Isthm.* 1,54; 5,48; 8,62; fr. 52b M.,101; cfr. inoltre fr. 52g M.,17. Tale accezione si ritrova in Bacchyl. *dith.* 2,12; *epin.* 14,21 e in Eur. *Her.* 679; 792; assimilabile a questo il senso di *Troad.* 121 e Aristoph. *ran.* 1527. Ancora con il significato di celebrare con un canto in Strabo 1,2,14. La *iunctura* κελαδεῖν ὕμνους conosce diverse attestazioni: in Pind. *Nem.* 4,16: ὕμνον κελάδησε καλλίνικον cfr. *Peana* VIIb= fr. 52h M.,10; Aristoph. *ran.* 385: ἄγε νυν ἑτέραν ὕμνων ἰδέαν... κελαδεῖτε e ancora al v. 1527. Viene spesso impiegato in relazione specificamente al peana: in Aesch. *Pers.* 605: βοᾷ δ' ἐν ὧσὶ κέλαδος οὐ παιώνιος· di contro il composto con prefisso negativo usato per l'inno delle Erinni in *Pers.* 868: τὸν δυσκέλαδόν θ' ὕμνον Ἐρινύος. Di nuovo riferito all'azione di intonare un peana in Eur. *Her.* 694: παιᾶνας δ' ἐπὶ σοῖς μελάθοις/ κύκνος ὧς γέρων ἀοιδὸς/ πολιᾶν ἐκ γενύων/ κελαδήσω; *Phoen.* 1102: παιᾶν δὲ καὶ σάλπιγγες ἐκελάδουν ὁμοῦ (per le trombe vd. **1,b**). Ancora impiegato per il peana dal comico Timoth. fr. 15 col.5, 196: Παιᾶν' / ἐκελάδησαν ἰήιον / ἄνακτα.

3. di esseri umani *prob.* mescolanza di rumori e grida:

nel verso formulare omerico di *Il.* 8,542, 18,310: Ὠς Ἐκτωρ ἀγόρευ', ἐπὶ δὲ Τρῶες κελάδησαν; 9,547: ἦ δ' ἀμφ' αὐτῶ θῆκε πολὺν κέλαδον καὶ ἀϋτῆν/ἀμφὶ σὺδος κεφαλῆ καὶ δέρματι λαχνήεντι (su cui vd. la glossa di Apion. *gloss. hom.* 74,243); 18,530: οἱ δ' ὡς οὖν ἐπύθοντο πολὺν κέλαδον παρὰ βουσὶν; 21,16: πλῆτο ῥόος κελάδων ἐπιμιξ ἵππων τε καὶ ἀνδρῶν; 23,869: ἀτὰρ κελάδησαν Ἀχαιοί; infine in *Od.* 18,402 ove il frastuono è quello provocato dall'arrivo di Odisseo-mendicante tra i Proci: τῶ κ' οὐ τι τόσον κέλαδον μετέθηκε. Successivamente in *Hes. th.* 926: ἦ (sc. ad Atena) κέλαδοί τε ἄδον πόλεμοί τε μάχαι τε (cfr. *Gal. plac.* 3,8,10 e *Crisipp. fr.* 908,39); *Aesch. Pers.* 388: πρῶτον μὲν ἠχῆτι κέλαδος Ἑλλήνων πάρα/μολπηδὸν εὐφήμησεν; *Pratin. fr.* 3,2 (via *Athen.* 14,8,12): ἐμὲ δεῖ κελαδεῖν, ἐμὲ δεῖ παταγεῖν (parla il coro in un probabile iporchema); in *Eur. Hipp.* 576 misto di grida e frastuono che proviene dall'interno della reggia: ἀκούσαθ' οἷος κέλαδος ἐν δόμοις πίτνει; strepito che si leva da Troia nel racconto della tragica notte finale fatto da Ecuba in *Hec.* 927: ἀνὰ δὲ κέλαδος ἔμολε πόλιν. Assimilabile a questa accezione l'uso che ne fa *Ap. Rh.* in riferimento alle scorrerie dei pirati 3,593: δυσκελάδοισιν ἐπιδρομήησι. Particolare il contesto in cui viene impiegato da **Posidonio**, secondo la testimonianza di Ateneo (5,46,32=12,527f=fr. 157a *Theiler=FrGrH* 87 F 10), ad indicare il chiasso godereccio e gaudente che animava le città della Siria: ὥστε τὰς πόλεις ὅλας τοιούτοις κελάδοις συνηγεῖσθαι.

- c. **di animali:** verso della cicala in *Aesop. fab.* 2,2; 85 *aliter*, 4; di topi che imitano un esercito in armi che si accinge alla battaglia in *fab.* 239 *aliter*, 15; di rane, a cui vengono paragonati i retori ancora in *sent.* 22a,2 (altrove attribuita a Gorgia fr. 30,2); della rondine in *Stesich. fr.* 34 P.: ὅκα ἦρος ὦραι κελαδῆτι χελιδῶν; detto del lamento dell'alcione in *Eur. I.T.* 1093. Riferito alla rondine in *Aristoph. pax* 800: χελιδῶν ἠδομένη κελαδῆ. Di nuovo riferito al verso della cicala in *Theop. Pamph. fr.* 1,3: τέττιξ κελαδεῖ. *Theocr. id.* 18,57 lo impiega per il canto del gallo, in una immagine poetica in cui l'animale viene assimilato a un aedo: ἐπεὶ κα πρᾶτος ἀοιδός/ ἐξ εὐνᾶς κελαδήση ἀνασχῶν εὐτριχα δειράν. *Luc. pod.* 118 utilizza l'aggettivo πολυκέλαδος per il merlo (κόσσυφος). Genericamente al verso degli uccelli è associato il verbo nella *Vita et Sententiae Secundi* 72,25:

πετεινὰ τῇ δεδομένη αὐτοῖς φωνῇ κελαδεῖ; di galline in un frammento attribuito a Ael. fr. 196,2 J.: τὰς ἀλεκτορίδας δὲ αὐτὰς ἀπέκτειναν... κελαδούσας καὶ ὀδούσας; in *nat. an.* 1,19,5 sarà invece associato alle cicale: οἱ δὲ τέττιγες ... τὸν ἐξ ἑαυτῶν μεθιᾶσι κέλαδον.

4. κτύπ-:

Il semantema κτυπ- registra un elevatissimo numero di occorrenze nella letteratura greca. Per il periodo preso in esame esso comprende un verbo (κτυπέω), un sostantivo maschile (κτύπος, -ου, ó che risulta il morfema/l'esito maggiormente attestato) un sostantivo neutro (κτύπημα, -ματος, τό) e un numero considerevole di composti (per lo più verbi e aggettivi, quali βαρύκτυπος, -ον che appare il più diffuso). Per l'etimologia Kaimio 1977, 13 propone un'origine onomatopeica, alla stregua della maggior parte dei nomi e dei verbi che in greco definiscono suoni.

Il semantema indica un rumore che certamente doveva caratterizzarsi per una certa pervasività, stando alla testimonianza di Plut. *rect. aud.* 38a : ἀκουστικῆς αἰσθήσεως, ἦν ὁ Θεόφραστος παθητικωτάτην εἶναί φησι πασῶν. οὔτε γὰρ ὄρατὸν οὐδὲν οὔτε γευστὸν οὔθ' ἄπτὸν ἐκστάσεις ἐπιφέρει καὶ ταραχὰς καὶ πτοίας τηλικαύτας ἡλίκαι καταλαμβάνουσι τὴν ψυχὴν **κτύπων τινῶν** καὶ πατάγων καὶ ἤχων τῇ ἀκοῇ προσπεσόντων.

Generalmente indica un rumore prodotto da un urto o da una percossa (1). In questo senso è riferibile a divinità (**a**) ad esseri umani (**b**: con diverse specifiche) ad animali (**c**) a soggetti inanimati (**d**). Quest'ultima afferenza, quella di gran lunga più rappresentata, si articola in diversi ambiti: militare (**d.1**) naturale (**d.2**), domestico, con particolare associazione alla porta (**d.3**), musicale (**d.4**), numerosi altri impieghi singoli che testimoniano la duttilità del semantema (**d.5**).

Più raramente è utilizzato **transitivamente nel significato di far risuonare** (ancora tramite un urto, quindi) **un certo elemento (2).**

Da segnalare, infine, quattro composti con un primo **elemento di matrice atmosferica** nei quali si ravvisa un significato passivo (**3**).

1. Rumore/frastuono generalmente prodotto da un urto/percossa

a. di divinità

b. di esseri umani

1. di natura non vocale: a. di passi, b. colpo, c. corpo morto che cade,
d.e.f.g.h.i. usi particolari

2. di natura vocale: a. grida, b. inviti al silenzio

c. di animali

1. cavalli

2. altro

d. soggetti inanimati

1. ambito militare

2. elementi naturali

3. porta

4. strumenti musicali

5. altro

2. Uso transitivo nel significato di far risuonare

3. In composti con primo elemento di matrice atmosferica

1. Rumore/frastuono generalmente prodotto da un urto/ una percossa:

a. di divinità:

L'associazione del sostantivo o del verbo a personalità divine è documentabile sin da Omero. Più occorrenze di ogni altra divinità offre Zeus, in quanto personificazione del tuono: per incutere timore: *Il.* 7,478-479; 8,75; per dare un segnale positivo: *Il.* 8,170; *Od.* 21,413; per dare un segnale che viene interpretato in maniera opposta da Achei e Troiani: *Il.* 15,377; 17,595. In un'unica occorrenza (*Il.* 20,66) il sostantivo è riferito agli dèi in generale, ma indica in maniera diversa e più vicina all'uso (**1 b**), il rumore associato all'avanzare di qualcuno.

Interessante sotto il profilo acustico il composto βαρύκτυπος, frequente, ancora per Zeus, a partire dagli *Inni omerici* (*hymn.* 1, 3; 334; 441; 460) e da Esiodo (*th.* 388; *op.* 79). In Esiodo βαρύκτυπος (*th.* 818) ed έρίκτυπος sono attribuiti anche a Poseidone (*Hes. th.* 441; 456; 930; fr.17a, 15). Questo epiteto ritorna in due frammenti di Archiloco, ove però è riferito solo a Zeus (91,42; 94,2 W.), come in Semonide (fr. 1,1). Nello Scudo pseudo-esiodico il frastuono è associato sia ad Ares sia, tradizionalmente, a Zeus: ad Ares in persona in *Scut.* 98 (κτύπον Ἄρεος ἀνδροφόνοιο) e a Zeus in *Scut.* 318 Ζηνὶ βαρυκτύπω; ancora in *Scut.* 383 compare la *iunctura* omerica μέγα δ'έκτυπε detto di Zeus. In *Or. Sib.* 5,76; 8,432 si registra di nuovo βαρύκτυπος; in 1,219, infine, lo κτύπος è tra i *signa* atmosferici della divinità (σὺν δ' έβαλεν νεφέλας, κρύψεν δέ πυραυγέα δίσκον, σὺν δ' άστροις μήνην καὶ ούράνιον στεφάνωμα, πάντα περισκεπάσας μεγάλ' έκτυπε, δεῖμα βροτοῖσιν, πρηστῆρας πέμπων).

b. di esseri umani:

1. di natura non vocale:

a. Fin da Omero il semantema indica il rumore di *passi* (si potrebbe dire analogamente a quanto avviene per gli animali e in special modo per i cavalli) ed è quindi riferito in particolare ai piedi (*Il.* 19,363-364; *Od.* 16,6; piedi di uomini e cani: *Od.* 19,444, cfr. *Dion. Hal. comp. verb.* 3,40) (1). Antifrastricamente interessante notare che in *Hymn. Hom.* 3, 149 si sottolinei l'assenza di κτύπος del passo furtivo e silenzioso di Hermes che sgattaiola di nascosto nella culla dopo aver rubato il guscio di tartaruga (οὐ γὰρ κτύπεν ὧς περ ἐπ' οὐδέι). Detto più in generale di chi avanza, senza particolare riferimento ai piedi nel *Corpus Aesopicum* (*Fab. Aphth. rhet.* 23,6: προσιόντων δὲ τὸν κτύπον). In *Soph. Ichn.* fr. 314,218 R. il frastuono, che proviene dal suolo (πέδορτον), è quello di violenti calci e salti (π[η]δήμασιν κραιπνοῖσι καὶ λακτίσμασιν). Ancora rumore di passi in *Eur. Med.* 1180: delle ancelle solerti; *Or.* 1311: di qualcuno che si avvicina; *I.A.* 438: di danza, come in *Aristoph. Lys.* 1306; *Plut.* 758; mentre in *Ec.* 483: con valore apotropaico; 545: di Prassagora che imita il passo del marito; in *Soph. Phil.* 29 compare una lezione dubbia per cui vd. Parte Prima 4.3.b- e 201. Ancora in *Timoth.* fr. 15,col5, 200 passi di danza. Rumore di marcia che annuncia l'arrivo di qualcuno in *Philo Alex. prov.* 2,26,7. Flavio Giuseppe usa il sostantivo sempre in contesto bellico (cfr. (1,c,1) e (1,d,1)): i nemici che avanzano (*ant. Iud.* 9,78,1: προσιόντων γὰρ αὐτῶν ἐπακούειν τοῦ κτύπου). Il rumore è quello di una massa di uomini che fa irruzione in casa abbattendo anche la porta in *Plut. Pelop.* 11,7,1 e di giovani che salgono su una scala in 35,9,2. Battere a terra i piedi ancora con valore apotropaico (cfr. *supra*) in *Plut. Caes.* 33,5,2. **Luciano** lo usa in contesto di danza e musicale (cfr. (1,d,4)). In diverse occorrenze in specifica *iunctura*: (*salt.* 2,10) ποδῶν κτύπῳ (*salt.* 10,16) κτυπῶν τῷ ποδί (*salt.* 8,7), ποδῶν κτύπον, ma cfr. anche *salt.* 63,4; 83,10; 8,4.

b. In taluni casi il semantema allude al **colpo/battito** che genera il rumore pur contenendo in sé anche un riferimento al rumore prodotto. In queste occorrenze il sostantivo dovrebbe essere tradotto “colpo”/“colpire” o, più correttamente, ricorrendo a locuzioni che ne mettano in evidenza anche l'aspetto sonoro (es. “colpo fragoroso”/ “colpire fragorosamente”). Significativo rilevare che spesso nei tragici questa accezione si colloca nel contesto del *rituale del lamento funebre* e rimanda al *kopetós*; dunque viene per lo più riferito alle mani (lo strumento) o associato al

capo o al petto (sui quali vengono inferti i colpi): Aesch. *Choe.* 427: κτύπῳ δ' ἐπερρόθει/κροτητὸν ἄμῳν καὶ πανάθλιον κάρῃ) ma soprattutto Euripide: *Alc.* 87: χειρῶν κτύπον κατὰ στέγας; *Andr.* 1211: κάραι κτύπημα χειρὸς ὀλοόν; *Suppl.* 87: τίνων γόους ἤκουσα καὶ στέρνων κτύπον; 605: φόνοι μάχαι στερνοτυπεῖς τ' ἀνὰ πτόλιν/κτύποι φανήσονται; *Phoen.* 1351: ἐπὶ κάρῃ τε λευκοπήχεις κτύπους χεροῖν; *Or.* 963: κτύπον τε κρατός, 1467: κτύπησε κρᾶτα [testo dubbio]). Sarebbe forse possibile situare in tale contesto il composto χειρόκτυπος, -ον attestato in un frammento lirico di Teleste (1a,4 P.) tradito da Ateneo (14,7,20), che per la sua oscurità ha spinto alcuni studiosi ad emendare il testo. In taluni casi l'accezione di "colpo fragoroso" può collocarsi in contesti diversi (**b**): la rumorosa scena dell'incatenamento del protagonista è il presupposto delle occorrenze in Ps. Aesch. *Prom.* (132; 366: nel composto μυδροκτυπέω, cfr. μυδροκτύπον in Eur. *Her.* 992 in una similitudine con il fabbro). All'ambito del lutto e al κοπετός rimanda il composto στερνόκτυπος di Timoth. fr. 15, col.3,102.

c. In un'unica occorrenza omerica il sostantivo è associato esplicitamente al tonfo prodotto da un *corpo senza vita che cade* (Hom. *Il.* 23, 119-120); questa stessa tipologia di rumore potrebbe essere allusa in Hom. *Od.* 21,237, in cui Telemaco, all'approssimarsi della vendetta di Odisseo, raccomanda che le donne della sua reggia chiudano saldamente le porte della sala, senza mai riaprirlle, "anche qualora dovessero udire gemiti o frastuono di uomini" (ἦν δέ τις ἢ στοναχῆς ἢ κτύπου ἔνδον ἀκούση/ἀνδρῶν ἡμετέροισιν). In questo significato Flav. Joseph. *bell. Iud.* 3,248,1: ἐπάλληλοι δὲ ἐκτύπουν οἱ νεκροὶ κατὰ τοῦ τείχους ῥιπτόμενοι.

d. Particolarissimo l'uso di Eur. *Cycl.* 328, in cui il verbo indicherebbe i rumori e gli 'scoppiettii' prodotti dal *ventre*.

e. Interessante l'attributo che Bacchyl. *dith.* 17,1 impiega per Teseo **μενέκτυπος**, propriamente "chi resiste al fragore", un *hapax*, che Esichio (843,1) glossa: ὁ μὴ ψοφοδεής ("chi non teme il frastuono").

f. Rumore prodotto da cacciatori in Megastene *via Ael. nat. an.* 16,21 che mette in fuga una creatura che ha delle caratteristiche che ricordano l'uomo delle nevi o l'uomo salvadego: fr. 13b,49: ὅταν δὲ αἰσθῶνται κυνηγετῶν κτύπου. Si colloca ancora in ambito cinegetico l'impiego di Filarco, *via Eliano (NA 17,5)* ove indica il rumore prodotto dagli egiziani schioccando le dita per richiamare le aspidi. Si tratta, tuttavia, di schiocchi di dita che indicano comandi diversi e che produrrebbero suoni

diversi, che le aspidi sarebbero in grado di riconoscere (οὐκοῦν συνιᾶσιν καὶ ἐκεῖναι τὴν τοῦ κτύπου διαφορὰν καὶ ἐφ' ὅτῳ τοῦτο δρᾶται). Molto simile il contesto della pesca, ancora in Ael. *nat. an.* 13,17, in cui il sostantivo si riferisce ad un frastuono continuo prodotto dai pescatori di aulopie, pesce simile al tonno, per attirarli (συνεχῶς κτύπον τινὰ ὑποδρῶντες).

g. In Ap. Rh. 2,83 le **mascelle** e le **guance** risuonano per i colpi inferti: παρήγιά τ' ἀμφοτέρωθεν καὶ γένυες κτύπεον.

h. Herodian. *part.* 242,15 archivia un impiego non altrove attestato in riferimento **ai denti**, che sembra rimandare al rumore prodotto dal digrignare, bruxare: κτυπῶ τοὺς ὀδόντας.

i. Particolarissimo l'impiego in Poll. 2,197,5, ove si parla di una parte del piede, il tallone, πτέρνα, da cui il composto πτερνοκοπεῖν, “battere con il tallone”, detto del rumore che a teatro vien prodotto battendo i talloni contro il sedile per applaudire qualcuno: ἀφ' ἧς καὶ τὸ πτερνοκοπεῖν, ὅπερ ἐστὶ τὸ ταῖς πτέρναις κτυπεῖν πρὸς τὰ ἐδώλια ἐν τοῖς θεάτροις, ὁπότε τινὰ θορυβοῖεν.

2. di natura vocale:

a. Frastuono prodotto dalla **voce/da grida** in Eur. *Hec.* 113; *Bacch.* 129, ove si riferisce precipuamente al grido bacchico cfr. Strabo 10,3,13, in Soph. *O.C.* 1500, in Aristoph. *Ach.* 1072; *Thesm.* 995: eco; in Ap. Rh. 2, 1257 l'etere risuona per i lamenti e le grida di Prometeo straziato dall'aquila

b. Usato da **Euripide** in espressioni in cui si raccomanda a qualcuno di fare silenzio, di **non fare rumore**: *Her.* 1048-49: ἐκαστέρω πρόβατε, μὴ/ κτυπεῖτε, μὴ βοᾶτε; *Or.* 137: μὴ ψοφεῖτε, μηδ' ἔστω κτύπος, 141: μὴ κτύπει [μηδ' ἔστω κτύπος] (espunto come ripetizione da uno dei due versi), 170: πάλιν ἀνὰ πόδα σὸν εἰλίξεις/ μεθεμένα κτύπου, 183: κτύπον ἀγάγετ'· οὐχὶ σῖγα/σῖγα φυλασσομένα; speculare l'esortazione a fare rumore in *Or.* 1353-54: κτύπον ἐγείρετε, κτύπον καὶ βοᾶν / πρὸ μελάθρων, per coprire le grida di un assassinio al di là della scena.

c. di animali:

1. Fin da Omero κτυπ- sembra specializzato per il frastuono prodotto dai **cavalli** al galoppo, con particolare riferimento agli zoccoli (*Il.* 10,532, 535) o detto dei cavalli senza riferimenti specifici (17,175). Di matrice omerica le *iuncturae* di *Hymn. Hom.* 3,262 (κτύπος ἵππων ὠκειάων); 265 (ὠκυπόδων κτύπον ἵππων); 271 (ἵππων / ὠκυπόδων κτύπος). Ancora riferito ai cavalli in Aristoph. *eq.* 552. In Xen. *Hippar.*

11,12,4 il sostantivo è riferito al cavallo, sembra in particolare al trotto da parata. Ancora ai cavalli in Diod. Sic. 17,60,4 in contesto di battaglia. In Flav. Joseph. riferito ai cavalli in ambito bellico (soli cavalli: *ant. Iud.* 7,179,2; cavalli e carri: *ant. Iud.* 9,76,3) (cfr. 1,d,1). In Ael. Aristid. *or.* 46, 180,27: τῶν ἵππων τὸν κτύπον, usuale *iunctura* e in Paus. 10,23,7: οὗτοι κτύπου τε ἐπελαυνομένων ἵππων.

Poll. 1,188,4 inserisce il verbo tra i sinonimi di ψοφέω, che Xen. *Hippar.* 1,3 usa per definire il rumore prodotto da un particolare zoccolo del cavallo, quello cavo (φησὶν ὁ Ξενοφῶν πρὸς τὸ δάπεδον ψοφεῖ. εἵποις δ' ἄν καὶ κροτεῖ καὶ ἡχεῖ καὶ κτυπεῖ.). Ancora nel paradossografo Publio Elio Flegonte (II d.C.) *mir.* 3,10,5 ἵππων τε κτύπον (= 257F fr.36,263), accostato a δοράτων τε ψόφον.

2. Altri animali. Nel *corpus Aesopicum*: in riferimento alla corsa della lepre (*fab.* 143, vers. 3,8).

In Aristoph. *av.* 779 con il verbo composto ἐπικτυπέω si definisce il rimbombo dell'etere per il grido straziante dei cigni; particolarissimo l'uso di *Av.* 1156 in cui κτύπος è riferito ai colpi di becco con cui i pellicani per preparare il legname della mura di Nubicuculia: assimilando i loro becchi ad asce (αὐτῶν πελεκώντων), i loro colpi producono un forte κτύπος, “come in un cantiere navale” (ὥσπερ ἐν ναυπηγίῳ). Dion. *Perieg. Ixeut.* 1,8,9 parla degli uccelli memnoni e riferisce l'ation della loro specie connesso con la morte dell'eroe etiope Memnone durante la guerra di Troia. Parla dei loro movimenti migratori e dice: πρὸς τὸν βορρᾶν καὶ τὴν Θράκην ὀρμῶσιν· εἰς δὲ τὸν Ἑλλάσποντον ἀφικόμενοι καὶ τὴν Τροίαν, ἐπὶ τοῦ τάφου τοῦ Μέμνονος ἀγωνίζονται πρὸς ἀλλήλους, καὶ τὸν ἀπὸ τῶν πτερύγων ἦχον ἀσπίδων ἄν τις ἀπεικάσειε κτύπῳ: “si potrebbe riprodurre il rumore che proviene dalle loro ali con uno κτύπος di scudi”. Ancora lui lo associa al volo della gru (3,11,5: τῷ κτύπῳ δ' ἡ γέρανος προσδραμοῦσα). Strepito di uccelli in 3,12.9.

Ael. *nat. an.* 2,11,53 nella sezione dedicata agli spettacoli con gli elefanti lo usa per descrivere una danza che un gruppo di dodici elefanti era stata addestrata ad eseguire in teatro, battendo contemporaneamente le zampe (μέτρῳ καὶ φειδοῖ δρῶντες, αὐτίκα δ' ἐπεκτύπουν τοῖς ποσὶ, χόρειόν τι καὶ συμμελὲς ὁμοροθοῦντες οἱ αὐτοί)

d. di soggetti inanimati:

1. Una specializzazione del semantema appare chiaramente quella di **ambito militare** (per la quale già *supra* sono stati archiviati diversi passi, riferiti specificatamente a uomini e cavalli in situazioni belliche). Già in Omero ricorre in descrizioni di battaglia

in riferimento a scudi (*Il.* 12, 338). Ancora in contesto bellico e probabilmente riferito a scudi nell'elegia parenetica di Tyrt. fr. 19,14 P. Uno degli autori in cui questa associazione appare più evidente e più pregnante ai fini drammaturgici è **Eschilo**: l'autore impiega spesso il semantema in serrata associazione ad un contesto bellico, sia in forma di sostantivo semplice (*Sept.* 83: detto di scudi; *Sept.* 103: la celeberrima sinestesia κτύπον δέδορκα), sia nei tradizionali composti eschilei (*Sept.* 83: ὀπλόκτυπος, spesso misinterpretato dalla critica; 204: ἄρματόκτυπος). Negli storiografi di età classica, sorprendentemente, questo semantema non viene sfruttato, ad eccezione di pochi ed isolati casi: in Tucidide, nel racconto della rovinosa battaglia di mare tra la flotta ateniese e quella siracusana, κτύπος ricorre ad indicare il frastuono prodotto dalle navi che urtavano le une contro le altre per la ristrettezza degli spazi, un frastuono che produceva un grande sbigottimento nei soldati andando a coprire gli ordini impartiti dai comandanti (7,70,6: ναυσὶν ἐπιβαίνειν. ξυνετύγχανέ τε πολλαχοῦ διὰ τὴν στενοχωρίαν τὰ μὲν ἄλλοις ἐμβεβληκέναι, τὰ δὲ αὐτοὺς ἐμβεβλήσθαι, δύο τε περὶ μίαν καὶ ἔστιν ἧ καὶ πλείους ναῦς κατ' ἀνάγκην ξυνηρτηῖσθαι, καὶ τοῖς κυβερνήταις τῶν μὲν φυλακὴν, τῶν δ' ἐπιβουλήν, μὴ καθ' ἕνα καστον, κατὰ πολλὰ δὲ πανταχόθεν, περιεστάναι, καὶ τὸν κτύπον μέγαν ἀπὸ πολλῶν νεῶν ξυμπιπτουσῶν ἔκκληξιν τε ἅμα καὶ ἀποστέρησιν τῆς ἀκοῆς ὧν οἱ κελευσταὶ φθέγγονται παρέχειν; cfr. Dion. Alic. *Thuc.* 26,53); in Senofonte si registrano tre occorrenze: due nella *Ciropeia*, all'interno di descrizioni di battaglia di una certa ampiezza, ove la narrazione sembra avere grande peso (*Cyr.* 7,1,35: ἦν δὲ πολὺς μὲν ἀνδρῶν φόνος, πολὺς δὲ κτύπος ὄπλων καὶ βελῶν παντοδαπῶν; 7,5,28: ὡς πολεμίοις ἐχρῶντο αὐτοῖς. ὡς δὲ κραυγὴ καὶ κτύπος ἐγίνετο, αἰσθόμενοι οἱ ἔνδον τοῦ θορύβου in una situazione che ricorda da vicino quella del coro dei *Sette a Tebe* eschilei), la terza in cui il sostantivo è riferito al cavallo (vd. **(1,c,1)**). Ancora in ambito militare il generico rumore di armi in Ps. Eur. *Rh.* 566 (τευχέων τινὰ κτύπον) e l'attributo che Bacchyl. *dith.* 18,59 impiega per la battaglia (χαλκεόκτυπος; forse anche in *Od.* 14,16). Aen. *Tact. poliorc.* 20,4,3 di martello. Torna in Ap. *Rh.* 1,1136 detto di scudi e spade: καὶ σάκεα ξιφέεσσιν ἐπέκτυπον; 2,1080-81: ἀλλ' ὅτε νήσω/χρίμψαντες σακέεσσιν ἐπέκτυπον). Ancora in Ar. *Byz. hist. an.* 2,120,29) dove la caccia agli elefanti viene descritta come una battaglia: ἐν τῇ τοιαύτῃ μάχῃ... σάλπιγγες ἄδουσι, καὶ δοῦπόν τε καὶ κτύπον ἐργάζονται καὶ πρὸς τὰς ἀσπίδας ἀράττοντες τὰ δόρατα καὶ πῦρ τὸ μὲν τι ἐπὶ τῆς γῆς ἐξάπτοντες τὸ δὲ ὑποῦ μετέωρον αἴροντες; *HA* 2,595,2: i cavalli fanno

intendere il frastuono delle armi (ὄπλων κτύπους συνιᾶσιν.). Ancora in Ps. Hom. *Batrach.* 200: καὶ τότε δὴ κώνωπες μεγάλας σάλπιγγας φέροντες /φοβερὸν ἤχησαν κτύπον πολέμου καὶ μάχης· ἐκ τοῦ οὐρανοῦ δὲ /Ζεὺς, ὁ υἱὸς τοῦ Κρόνου, ἐβρόντησε, σημεῖον πολέμου χαλεποῦ). La *iunctura* ὄπλων κτύπος è impiegata spesso da Dionigi di Alicarnasso (*ant.* 7,72,7; 8,66,2; 9,70,2; 12,10,7) 14,9,4 τῶν θυρεῶν κτύποι: particolare tipo di arma. In Flavio Giuseppe il sostantivo compare sempre in contesto bellico: nella *iunctura* già menzionata κτύπος τῶν ὄπλων (*bell. Iud.* 4,20,4), detto di cavalli e cavalli e carri [cfr. (1,c,1)], dell'esercito che avanza [cfr. (1,b,1)], del frastuono dei colpi (*bell. Iud.* 3,525,3), del frastuono dell'abbattimento delle mura (*bell. Iud.* 6,299,4). In Polyæn. 4,2,20 indica il rumore meccanico per la costruzione di macchine da guerra che venne fatto strategicamente imitare da Filippo: Φίλιππος πολιορκῶν χρόνῳ μακρῷ Κάραις ἐχυρὸν χωρίον, ἐλεῖν οὐχ οἷός τε ὦν, ἀποχωρῆσαι βουλόμενος ἀσφαλῶς καὶ τὰ ὄργανα τῆς πολιορκίας περισώσασθαι, νύκτα σκοτεινὴν παραφυλάξας ἐκέλευσε τοῖς μηχανοποιῖς διαλύειν μὲν τὰ ὄργανα, μιμεῖσθαι δὲ κτύπον οἷος ἂν γένοιτο συμπηγνύτων. οἱ δὲ ἐν ταῖς Κάραις ἀκούσαντες τοῦ κτύπου τὰς πύλας ἔνδοθεν ἀσφαλέστερον ἀπέκλειον.

In Arr. *an.* 5,12,3; *tact.* 27,3,2 di nuovo l'espressione, τῷ κτύπῳ τῷ ἀπὸ τῶν ὄπλων che è particolarmente significativa perché contrapposta a τῷ θορύβῳ τῷ ἀπὸ τῶν παραγγελμάτων: per le armi si usa specificamente κτύπος, mentre per la voce umana θόρυβος; ancora per il rumore dei remi in *Ind.* 30,5,1; 30,5,5; *an.* 6,3,3; 6,3,5 ove si dà una descrizione molto particolareggiata del rumore dei moltissimi remi contemporaneamente, amplificato anche dall'eco delle valli d'intorno (per l'associazione con i remi cfr. Opp. *Hal.* 4,568 e Dion. *Perieg. Ixeut.* 3,25,6 Long. *Soph.* 2,25,3; 2,30,3; *Ael. nat. an.* 13,20; in Arr. *an.* 6,13,3 fragore dell'esercito cui fa eco tutta la valle d'intorno; in *tact.* 37,1,3; 38,2,4 del lancio dei giavellotti. κτύπος ὄπλων torna in App. *bell. civ.* 1,4,8. In Dio Chrys. 11,30,3 il retore si lamenta del fatto che Omero non abbia narrato la presa di Troia depauperando di *pathos* il suo poema e enumera gli elementi che avrebbero suscitato maggior impatto nel pubblico, tra cui lo κτύπος χαλκοῦ nella descrizione della distruzione della città. Iambl. *Babyl.* fr. 14,3 *via Suda s.v.* Περιπόλων descrive il rumore sordo prodotto da un particolare scudo convesso: ἡ δὲ οὔσα μὴ πλατεῖα, ἀλλὰ κυρτή, οὐ στερεὸν ἐκτύπησεν, ἀλλὰ κοῖλον καὶ διάκενον. Rumore generico di esercito in marcia (che spaventa i serpenti indiani) ancora in *Ael. nat. an.* 15,21: τῆς στρατιᾶς καὶ κτύπου γενομένου.

2. Il semantema è associato anche ad alcuni **elementi naturali**. (cfr. 3.) In Omero κτύπος è impiegato per indicare il rumore della selva che crepita schiacciata da un masso (in contesto di similitudine: *Il.* 13,140). Interessante l'epiteto βαρύκτυπος, come notato *supra*, fin dagli *Inni omerici* riferito a Zeus, attribuito alle onde del mare da Sem. fr.7,40 W. Al mare è di nuovo associato il semantema da Soph. *Phil.* 1455 e in diversi composti, di Euripide e ancora di Sofocle (κυμοκτύπος: Eur. *Hyps.* 752f K. v. 28, che si ritroverà in Sim. fr. 13,2 F. (cfr. Hephaest. *metr.* 41,20); ἀλίκτυπος: Soph. *Ant.* 953; Eur. *Hipp.* 754, che si ritrova nei *Carm. Anacr.* fr. 50,8). La pioggia, che non a caso viene spesso definita battente, è un altro elemento naturale a cui il semantema viene associato, in particolare da Aesch. *Agam.* 656; 1533, cfr. 3.). Come si è detto (cfr. (1,a)), κτυπ- è spesso in associazione a Zeus come personificazione del tuono e proprio a questo elemento naturale risulta spesso abbinato. In Ps. Aesch. *Prom.* 916 (ma cfr. anche 923) πεδάρσοι κτύποι (propr. “fragori celesti”) indica antonomasticamente i tuoni come arma in cui Zeus confida. [Interessante sarebbe stato il composto ὄροκτύπος *Sept.* 86 var. *lect.* se la metrica non confortasse ὄροτύπος tradito dai soli M, Γ^p] Ancora in Sofocle lo κτύπος è associato al tuono di Zeus nel celebre finale di *O.C.* 1456, 1463,1606; detto di rocce nel significato di risuonare/ rimbombare e si riferisce ad un suono prodotto dalle grida strazianti di Eracle con le carni lacerate dal veleno (*Trach.* 787: ἀμφὶ δ' ἐκτύπουν πέτραι) e di nuovo al tuono è associato κτυπήματα in Criti. fr. 19,32 S. In Emped. fr. 63,4 B. è collocato nel contesto di fenomeni atmosferici naturali. Diversi gli impieghi euripidei in questa accezione: in *Phoen.* 1181 il verbo è in riferimento alla terra che vibra colpita dal fulmine di Zeus (βάλλει κεραυνῶι Ζεὺς νιν· ἐκτύπησε δὲ/ χθών, ὥστε δεῖσαι πάντας); in *detortio* parodica, al fragore del tuono da una parte e a quello prodotto dal ventre dall'altra, allude probabilmente il *Ciclope* euripideo (328) impiegando il verbo κτυπέω (Διὸς βρονταῖσιν εἰς ἔριν κτυπῶν “rumoreggio a gara con i tuoni di Zeus”); grammaticalmente associato a Pergamo (περγάμων <γε> κτύπον), ma contenutisticamente riferito al fragore prodotto dal terremoto finale di Troia, e dunque ad un evento naturale, il sostantivo in Eur. *Troad.* 1325. Del mare in Plat. *resp.* 396d: ἵππους χρεμετίζοντας καὶ ταύρους μυκωμένους καὶ ποταμοὺς ψοφοῦντας καὶ θάλατταν κτυποῦσαν καὶ βροντὰς καὶ πάντα αὖ τὰ τοιαῦτα ἢ μιμήσονται). Detto di fenomeni atmosferici in Metrod. test. fr. 15,2 D.-K.. In Ap. Rh. 2,565 detto delle rupi Simplegadi che rimbombano fragorosamente perché colpite dalle onde del mare (in un

passo dove il rumore è un ingrediente fondamentale nella costruzione del racconto e genera il terrore negli argonauti). Nella Settanta, in particolare nel libro della *Sapientia Salomonis* (17,17,9) il rumore fragoroso delle rocce che si rompono (κτύπος ἀπηνῆς καταρριπτομένων πετρῶν) è elencato tra i moltissimi fenomeni naturali che incutono timore per esemplificare l'ignoranza che regnava nel buio periodo delle tenebre d'Egitto. Associato di nuovo al tuono ma in connessione alla divinità in Dion. Hal. *ant.* 1,71,3; [significato per il quale cfr. (1,a)]. Molte associazioni a diversi elementi naturali in Philo Alex. (tuoni: *Abr.* 160,4; *decal.* 44,2; foglie: *praem.* 148,4). In Plutarco: fragore dei vortici all'interno di un fiume (*Caes.* 38,4,3); del mare (*adulesc.* 18c 1); dell'onda (fr. 34,3). Dell'onda di fiume e della sua corrente in Arr. *an.* 6,4,4; 6,4,5 *passim*; *Parth.* fr.62,1. In Dio Chrys. 12,68,8 elenca quanto Omero abbia imitato di tutti i rumori del mondo naturale: καναχάς τε καὶ βόμβους καὶ κτύπον καὶ δοῦπον καὶ ἄραβον πρῶτος ἐξευρών. Torna l'espressione ἔκτυπε δ' αἰθ[ήρ], di stampo omerico in Luc. *pod.* 109: μέγα δ' ἔκτυπεν εὔδιος αἰθήρ. In Dion. Perieg. *Ixeut.* 2,20,14 ancora riferito alle onde: ὁ τῶν κυμάτων κτύπος. In Ps. Ael. Aristid. rumore di nubi (*i.e.* tuono) e di urti di elementi nell'ambito di uno sconvolgimento naturale causato da un sisma (*or.* 43, 545,8: Κατεῖχε δὲ ὁμοῦ σεισμὸς θαλάττης, νεφέλης κτύπος, οἰμωγαὶ, πάταγος πτωμάτων, γῆς ἐκφυσήματα; 545,13: κατ' ἀνθρώπους τῷ τότ' εἶναι κακῶ καὶ κτύπῳ παραβαλεῖν, ὃς ἐξ ἀπάντων εἷς ἠγείρετο συμμιγῆς; 549,3: τοῦ οὐρανοῦ καὶ τῆς γῆς συμπεσόντων μέγιστον ἂν γενέσθαι κτύπον, riferimento all'incontro di cielo e terra che produsse κτύπον narrato da Esiodo). Poll. 1,118,6 indica il composto ἐκκτυπέω tra i quelli riferibili al fragore del tuono (ἐξήχησεν, περιήχησεν, ἐξεβόμβησεν, περιεβόμβησεν, ἐξεβρόντησεν, ἐπεβρόντησεν, ἐξεκτύπησεν). Ancora in Max. Tyr. 35,2,4: τὸν βροντῶν κτύπον. Il medico Areteo (II d.C.) nel *De curatione acutorum morborum libri duo* 1,1,15 ripropone la *iunctura* anche *aucta*: κυμάτων κτύπος ἀνέμων τε βόμβος. Infine l'apologista Teofilo (II d.C.) (*Ad Autolyicum* 1,6,25): τὸν κτύπον τῆς βροντῆς.

3. Altro elemento a cui κτύπος può riferirsi è la **porta**. L'associazione compare sin dal *Corpus Aesopicum* in cui è riferito ad una porta che si apre (*fab.* 327 *aliter*,5) e prosegue in Aesch. *Choe.* 652 ove indica il colpo di Oreste che bussa alla porta dell'edificio di scena, e in Eur. *Hel.* 859; *Or.* 1366. In Achill. Tat. 1,8,3 viene citato il nome di una porta specifica a due battenti, la δικλῖς (δικλίδων κτύπος) ed è incluso nel

trambusto domestico dei preparativi delle nozze (βόμβος αὐλῶν, δικλίδων κτύπος, πυρσῶν δαδουχία).

4. Associato a **strumenti musicali**: in Euripide è riferito ad uno strumento a percussione, come i crotali (*Hyps.* 752 f, 8 K.), ma anche alla lira (*Alc.* 430 ove è riferito *apò koinou* anche al flauto); sulla lira Aristoph. fr. 208a è il primo testimone di un proverbio archiviato nelle raccolte paremiografiche e nei lessici antichi (Diog. 1,74, Zen. 86, Paus. att. α 123): ἀνὴρ δὲ φεύγων οὐ μένει λύρας κτύπον (da confrontare con il composto λυρόκτυπος di Lyc. *Al.* 918 che si ritrova anche nei *carm. Anacr.* fr. 58,33). In Eur. *Troa.* 544 viene riferito anche all'*aulós*; come verbo transitivo [cfr. (2)] è impiegato anche in riferimento ai timpani (Eur. *Bacch.* 61, 513). In Bacchyl. fr. 1,75 M. è riferito alla tromba (σαλπίγγων κτύπος). In Ion. fr. 42 Leurini è riferito al suono dell'aulo 'basso': ἔκτυπον ἄγων βαρὺν αὐλὸν τρέχοντι ῥυθμῶ. Utilizzato in un gioco di parole di matrice musicale da Strabo 10,3,14: Καὶ Σειληγὸν καὶ Μαρσύαν καὶ Ὀλυμπον συνάγοντες εἰς ἓν καὶ εὐρετὰς αὐλῶν ἱστοροῦντες πάλιν καὶ οὕτως τὰ Διονυσιακὰ καὶ Φρύγια εἰς ἓν συμφέρουσι, τήν τε Ἴδην καὶ τὸν Ὀλυμπον συγκεχυμένως πολλάκις ὡς τὸ αὐτὸ ὄρος κτυποῦσιν. In Diog. trag. fr. 1,3 S. il composto χαλκόκτυπος (che Bacchilide impiega come attributo generico della battaglia [cfr. (1,3,1)]) ai cimbali. Detto della corda da pizzicare in Lyc. *Al.* 139: ψαλάξεις εἰς κενὸν νευρᾶς κτύπον. Polib. 30,22,9 racconta di agoni in occasione della vittoria di un generale romano, ex pretore, che si svolsero attorno alla metà del II sec. a.C. Convocati alcuni celebri flautisti greci, istruì dei cori ai quali ordinò di gareggiare in formazioni opposte come ad imitare una battaglia. Così i cori, divisi in 'schieramenti opposti', "fanno il loro ingresso in scena producendo una grande frastuono e schierandosi contro quelli che avevano di fronte" (ἐπικτυποῦντες οἱ χοροὶ καὶ συνεπεισιόντες τὴν σκηνὴν ἐπέφεροντο τοῖς ἐναντίοις). Nel paradossografo Isigono (III a.C.-I d.C.) viene riferito in geniale ad una melodia suonata in occasione di una festività religiosa, (ἐπειδὴν ἐπὶ τῆς ἡμόνος κτύπος συμφωνίας γένηται). Ai crotali (e forse *apò koinou* ai timpani e ai cimbali) è associato in Strabo 10,3,15 in contesto bacchico (Τῶ δ' αὐλῶ καὶ κτύπῳ κροτάλων τε καὶ κυμβάλων καὶ τυμπάνων); Heron. *autom.* 14,1,2: κυμβάλων καὶ τυμπάνων κτύπον lo riferisce a cimbali e timpani nel culto dionisiaco. Philo Alex. *fug. inv.* 22,3 associa il semantema ancora ai timpani. Di tromba in Plut. *Num.* 20,5,4: σαλπίγγων κτύπος. In contesto musicale ricorre il binomio αὐλεῖν τε ἄμα καὶ κτυπεῖν: Galen. *sympt. diff.* 7,60,18; Luc. *salt.* 63,19: in

questi casi si riferisce al battere piedi o mani in accompagnamento all'*aulos*? Luciano utilizza diffusamente il semantema nel trattato *Sulla danza* (cfr. **1,b,1**) riferito ai passi di danza e altrove il verbo è impiegato in riferimento ad alcuni strumenti musicali: (*dial. deor.* 20,1,20) ἀύλεϊ τῶ κέρατι, ὃ δὲ ἐπιβομβεῖ τῶ τυμπάνῳ ἢ ἐπικτυπεῖ τῶ κυμβάλῳ. Poll. 4,85,4 inserisce il sostantivo tra i sinonimi per definire lo φθέγμα della tromba: εἵποις δ' ἄν τὸ φθέγμα τῆς σάλπιγγος καὶ φωνῆν καὶ ἦχον καὶ βόμβον καὶ θόρυβον καὶ κτύπον, ὄρθιον, ἔρρωμένον, ῥωμαλέον, βαρύ, σεμνόν, σφοδρόν, φρικῶδες, ἐμβριθέες, στερεόν, βίαιον, τραχύ, ἐκπληκτικόν, παραχῶδες, πολεμιστήριον, καὶ ἐμπολέμιον. In Athen. 8,63=361e: τυμπάνων κτύπος durante una festa in città (il rumore è udito da dentro casa).

- 5. Altro:** il semantema si caratterizza per la grande duttilità e un'estrema varietà di impieghi. Al di là di pochi contesti specifici di cui *supra*, esso registra un elevato numero di occorrenze e associazioni diverse.

In Aesop. *fab.* 234, *vers.* 2,4; *vers.* 3,4 compare ad indicare il tintinnio di una pietruzza di bronzo. In Eur. *El.* 802 sono i rumori prodotti dai servi che si affaccendano per preparare il sacrificio istruito da Egisto in onore delle Ninfe durante il quale viene ucciso. Particolare l'uso in Soph. fr. 277 R., ove viene probabilmente riferito al frastuono prodotto durante il gioco del cottabo: ξανθὰ δ' Ἀφροδισία λάταξ /πᾶσιν ἐπεκτύπει δόμοις "Il getto di vino rosso di Afrodite riecheggiava per tutta la casa" (su cui cfr. Poll. 9,128: ὥσπερ καὶ τῶ κτύπῳ τῶν λατάγων, εἰ τὸ λείψανον τοῦ ποτοῦ κοτταβισάντων κτυπήσειεν.). In Sofocle *El.* 714 si trova l'espressione fortemente enfatica e quasi tautologica κτύπου κροτητῶν ἀρμάτων in cui il semantema è riferito al carro ma in contesto agonistico e non militare. Un rumore generico in Eur. *Phoen.* 269, ὦή, τίς οὔτος; ἢ κτύπον φοβούμεθα; riferito precipuamente al colpo della spada sacrificale che si sarebbe dovuta abbattere su Ifigenia in *I.A.* 1582 πληγῆς κτύπον. Frastuono indistinto di imbarcazioni e voci in Plat. *Criti.* 117e (accostato a θόρυβος). Call. *hymn.* 3, 63 riferisce il sostantivo alla fucina dei Ciclopi il cui frastuono spaventa le Oceanine: τῶ σφέας οὐκ ἐτάλασσαν ἀκηδέες Ὠκεανῖναι/ οὔτ' ἄντην ιδέειν οὔτε κτύπον οὔασι δέχθαι. cfr. il trattato geografico dello Ps. Scymn. 261 in cui viene descritto il rumore dei martelli della fucina delle isole eoliche assieme alle colonne di fumo che da esse si levano: καὶ διαπύρων εἰς ὕψος ἀναβολαὶ μύδρων, / ἔργα τε σιδήρειός τε ῥαιστήρων κτύπος. Massi che vengono scagliati contro una macchina da

guerra che abbattendosi producono un grande fragore in Plut. *Marc.* 15,6,4: ἐμπροσόντες μεγάλῳ κτύπῳ. Un altro oggetto a cui il sostantivo è associato è il martello (ῥαϊστήρ): lo troviamo in ambito militare [cfr. Aen. Tact. (1,d,1)] e in altri ambiti: ancora nel trattato geografico dello Ps. Scimnys in riferimento alle Isole eoliche, il martello è uno strumento il cui rumore caratterizza le attività lavorative della giornata, contrapposto ai bagordi della sera (Plut. *quaest. conv.* 654f). Generici rumori notturni tra i *signa* che precedono la morte di Cesare in Plut. *Caes.* 63,2,2: Cesare stesso non si lascia suggestionare dai sinistri rumori e ne sminuisce il valore; poco dopo (63,8,4) il sostantivo si riferisce ad un rumore di porte e finestre che si spalancano da sole durante la notte prima dell'assassinio di Cesare.

In Ael. Aristid. *Her.* 34,13 rumore di certe pietre sferiche (αὐταὶ δὲ εἰσι λίθοι στρογγύλοι σταθμὸν ἄγοντες οὐκ ὀλίγον. τούτων κτύπος τε ἀκούεται καὶ αὐτοὺς ἐτέρωθεν ἐτέρωθι φέρων τίθησι). In Ael. *nat. an.* 3,13,32 il composto ὑποκτυπέω è utilizzato in riferimento al rumore prodotto da una pietra: le gru volerebbero in apparenza con una sola gamba perché terrebbero stratta nell'altra pietra che, qualora prendessero sonno in volo, cadendo produrrebbe rumore (πεσῶν καὶ ὑποκτυπήσας ὁ λίθος) e le sveglierebbe. In *nat. an.* 6,10,21 è il rumore delle briglie del cavallo: quando un cavallo sente questi rumori familiari (ἵππος δὲ ἄρα ὅταν ἀκούσῃ ψαλίων κρότον καὶ χαλινού κτύπον) freme perché sa che sta per essere montato e potrà correre.

Long. *Soph.* 4,7,3 impiega il sostantivo ad indicare il frastuono prodotto da un taglialegna nelle sue operazioni: Δένδρα μὲν οὖν τέμνων ἔμελλεν ἀλώσεσθαι διὰ τὸν κτύπον.

In taluni casi viene impiegato specificamente per il rumore generico che può spaventare certi animali: le volpi in Poll. 5,67,1; Ael. *nat. an.* 9,41(=Aristoph. Byz.2,353,1) dice che il topo teme lo κτύπος; così pure il coccodrillo (*nat. an.* 10,24). Ancora in Polluce sono da segnalare alcuni *loci* in cui il semantema è impiegato in modo del tutto peculiare: in 9,127,9 indica il rumore prodotto dal telefilo, una foglia che le ragazze usano avvolgere intorno alle prime due dita della mano sinistra e fatta 'scoppiettare' con un colpo, per ottenere un pronostico sull'amato: se il rumore prodotto 'è quello giusto', vorrà dire, infatti, che l'amato le sta pensando (ἀλλὰ καὶ τὰ τοῦ τηλεφίλου καλουμένου φύλλα ἐπὶ τοὺς πρώτους δύο τῆς λαιᾶς δακτύλους εἰς κύκλον συμβληθέντας ἐπιθέντες, τῷ κοίλῳ τῆς ἐτέρας χειρὸς ἐπικρούσαντες, εἰ κτύπον ποιήσειεν εὐκροτον ὑποσχισθὲν τῇ πληγῇ τὸ φύλλον, μεμνησθαι τοὺς ἐρωμένους αὐτῶν ὑπελάμβανον.)

Un gioco simile è quello con il rumore prodotto dal giglio su cui si soffiava e che si faceva poi scoppiare sulla fronte (9,128,3: καὶ μὴν καὶ τὸ κρίνον διπλοῦν ὄν καὶ διάκενον ἔνδοθεν ἐκφυσήσαντες ὡς ὑποπλήσαι πνεύματος, πρὸς τὰ μέτωπα ῥηγνύντες ἐσημαίνοντο τὰ παραπλήσια τῷ κτύπῳ.)

2. Transitivamente: mettere in vibrazione, far risuonare.

In talune occorrenze si rileva un impiego transitivo del verbo nel significato di “far risuonare”, riferito al suolo (Ps. Hes. *Scut.* 61: χθόνα δ’ ἔκτυπον ὠκέες ἵπποι; Eur. *Troad.* 1306 :καὶ χερσὶ γαῖαν κτυποῦσα δισσαῖς) o ad altro (Eur. *Bacch.* 240 παύσω κτυποῦντα θύρσον). Da segnalare il peculiare uso di Ps. Eur. *Rh.* 308 (ἐκτύπει φόβον), in cui oggetto è la “paura”.

3. In composti con primo elemento di matrice atmosferica: diverso dai precedenti il caso di alcuni aggettivi composti di impiego poetico in cui il semantema si trova in seconda posizione ed è preceduto da elementi atmosferici come sole, pioggia neve: ἠλιόκτυπος, -ον, χιονόκτυπος, -ον, ὀμβροκτύπος, -ον, νιφόκτυπος, -ον. I primi due vengono generalmente tradotti con un significato passivo non altrove attestato: Aesch. *Suppl.* 155, ἠλιόκτυπον γένος (“colpito dal sole” Montanari, “sunburnt” LSJ); Soph. *Aj.* 696 χιονόκτυπος detto del monte Cillene (vd. *schol. ad loc.* χιονοκτύπου: τῆς ὑπὸ χιόνος τυπτομένης e le traduzioni “battuto dalla neve” Montanari, “snow-beaten” LSJ). Il terzo, di nuovo in Aesch. *Ag.* 656, può certamente avere un significato attivo: “con bufera battente di pioggia”. Il quarto composto è attestato da Ateneo (10,81=455) che cita Clearco (fr. 88 W.) che a sua volta citerebbe Castorione (*SH* 310,1) riportando tre occorrenze della *iunctura* βολαῖς νιφοκτύποις. Il significato indicato oscilla tra il passivo (“battuto dalla neve” Montanari) e l’attivo (“rattling with snow or sleet” LSJ).

Bibliografia

- Adrados 1965 = Adrados F. R., *El tema del torrente en la literatura Griega Arcaica y Clasica*, «Emerita» 33, 1965, 7-14.
- Aélion 1983 = Aélion R., *Silences et personnages silencieux chez les Tragiques*, «Euphrosyne» 12, 1983, 31-52.
- Albini 1991 = Albini U., *Nel nome di Dioniso: vita teatrale nell'Atene classica*, Milano 1991.
- Allen-Hornblower 2013 = Allen-Hornblower E., *Sounds and suffering in Sophocles' Philoctetes and Gide's Philoctète*, «SIFC» 106, 2013, 5-41.
- Anderson 1961 = Anderson J.K., *Ancient Greek horsemanship*, Berkley 1961.
- Anderson 1965 = Anderson J. K., *Homeric, British and Cyrenaic Chariots*, «AJA» 69, 1965, 349-52.
- Anderson 1975 = Anderson J. K., *Greek Chariot-Borne and Mounted Infantry*, «AJA» 79, 1975, 175-87.
- Andrisano 2002 = Andrisano A. M., *La definizione dello spazio scenico nei Sette*, in: A. Aloni-E. Berardi-G. Besso-S. Cecchin (edd.), *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura. Atti del Seminario Internazionale. Torino 21-22 Febbraio 2001*, Bologna 2002, 125-44.
- Anti 1951/52 = Anti C., *L'acustica fattore determinante della storia dei teatri greci e romani*, *Atti e memorie dell'Accademia Patavina di scienze, lettere ed arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti*, 64 1951/52, 25-49.
- Arnott 1962 = Arnott P., *Greek scenic conventions in the fifth century B.C.*, Oxford 1962.
- Arnott 1969 = Arnott P., *The theatres of Japan*, London 1969.
- Arnott 1973 = Arnott P., *Euripides and the Unexpected*, «G&R» 20, 1973, 49-64.
- Arnott 1983 = Arnott P., *Tension, Frustration and Surprise: A Study of Theatrical Techniques in some Scenes of Euripides' Orestes*, «Antichthon» 17, 1983, 13-28.
- Arns 1995 = Arns R.G.- Crawford B. E., *Resonant Cavities in the History of Architectural Acoustics*, «Technology and Culture» 36, 1995, 104-35.
- Ashby 1999 = Ashby C., *Classical Greek theatre: new views of an old subject*, Iowa City 1999.

- Aston-Savona 1991 = Aston E.-Savona G., *Theatre as Sign System: A Semiotics of Text and Performance*, London 1991.
- Avezzù-Guidorizzi 2008 = Avezzù G.-Guidorizzi G., *Sofocle. Edipo a Colono*, Milano 2008.
- Bader 1971 = Bader B., *The ψόφος of the house Door in Greek New Comedy*, «Antichthon» 5, 1971, 35-48.
- Bagordo 1998 = Bagordo A., *Die antiken Traktate über das Drama: mit einer Sammlung der Fragmente*, Stuttgart 1998.
- Bain 1977 = Bain D., *Actor and Audience. A study on asides and related conventions in Greek Drama*, Oxford 1977.
- Barba Sevillano-Lacatis-Giménez-Romero 2008 = Barba Sevillano A.-Lacatis R.-Giménez A.-Romero J., *Acoustics vases in ancient theatres: disposition, analysis from the ancient tetracordal musical system*, «Proceedings of Acoustics 2008» Paris, 2008, 4155-60.
- Barker 2002 = A. D. Barker, *Words for sounds*, in: C.J. Tuplin-T.E. Rihll (edd.), *Science and mathematics in ancient Greek culture*, Oxford-New York 2002, 22-35.
- Barone 1915 = Barone M., *Eschilo, Prometeo legato*, Città di castello 1915.
- Barrett 1964 = Barrett W. S., *Euripides. Hippolytos*, Oxford, 1964.
- Barron 1993 = Barron M., *Auditorium Acoustics and Architectural Design*, London 1993.
- Battezzato 1995 = Battezzato L., *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa 1995.
- Battistini-Loffredo 2016 = E. Battistini-F. Loffredo, *Suoni perduti e suoni ritrovati. Un'antica soundwalk*, «I quaderni del Ramo d'Oro on line» 8, 2016, 104-11.
- Belardi 1975 = Belardi W., *Il linguaggio nella filosofia di Aristotele*, Roma 1975.
- Belardinelli 1991 = Belardinelli A. M., *Nota a Men. Sicyon. 421*, «Eikasmós» 1991, 163-66.
- Belardinelli 2000 = Belardinelli A. M., *A proposito dell'uso e della funzione dell'ekkyklema: Eur. Hipp. 170-266, 808-1101; Men. Asp. 309-399, Dysk. 689-758a*, «SemRom» 3, 2000, 243-65.
- Belardinelli 2016 = Belardinelli A. M., *Le Troiane di Euripide: per una traduzione e messa in scena della guerra*, «Scienze dell'Antichità» 22, 2016, 237-57.
- Belardinelli, *i.c.d.s.* = Belardinelli A. M., *Il corpo, il gesto e la parola nelle Troiane di Euripide*, in corso di stampa.

- Belís 1984 = Belís A., *Un nouveau document musical*, «BCH» 108, 1994, 99-109.
- Benseler 1863-70 = Benseler G. E., *Wörterbuch der Griechischen Eigennamen*, Braunschweig 1863-70.
- Berlin-Kay 1969 = Berlin B. - Kay P., *Basic Colour Terms: their universality and evolution*, Berkeley- Los Angeles-Oxford 1969.
- Bertinetto-Loporcaro 1994 = Bertinetto P.M. - Loporcaro M., *Semantica e fonologia*, in: M. Negri- D. Poli (edd.), *La semantica in prospettiva diacronica e sincronica*, *Atti del Convegno della Società Italiana di Glottologia (Macerata-Recanati, ottobre 1992)*, Pisa 1994.
- Bettini 2008 = Bettini M., *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Torino 2008.
- Bieber 1961 = Bieber O., *The history of the greek and roman Theatre*, Princeton 1961.
- Blasina 2003 = Blasina A., *Eschilo in scena. Dramma e spettacolo nell'Oresteia*, Stuttgart 2003.
- Blomqvist 1987 = Blomqvist J., Τὴν θύραν πέπληχεν, «Classica et Mediaevalia» 38, 1987, 81-90.
- Bonanno 1999 = Bonanno M. G., *Sull'Όψις aristotelica: dalla Poetica al Tractatus Coislinianus e ritorno*, in: L. Belloni-V. Citti-L. de Finis L.(edd.), *Dalla lirica al teatro: nel ricordo di Mario Untersteiner (1899-1999). Atti del convegno Internazionale di studio. Trento-Rovereto. Febbraio 1999*, Trento 1999, 251-278.
- Bonanno 2000 = Bonanno M. G., *Όψις e Όψεις nella Poetica di Aristotele*, in: G. Arrighetti-M. Tulli (edd.), *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica*, Pisa 2000, 401-411.
- Bonanno 2006 = Bonanno M. G., *L'ekkyklema di Aristofane: un dispositivo paratragico?*, in: Medda-Mirto-Pattoni 2006, 69-82.
- Bond 1963 = Bond G. W., Eripides. *Hypsipyle*, Oxford 1963.
- Bouché-Leclercq 1876-79 = Bouché-Leclercq A., *Histoire de la divination dans l'antiquité*, I-IV, Bruxelles 1876-79.
- Brioso Sánchez 2006 = Brioso Sánchez M., *Sobre la maquinaria teatral en la Atenas clásica: el "ekkyklema"*, «Habis» 37, 2006, 67-85.
- Brown 1984 = Brown A. L., *Three and scene-painting Sophocles*, «PCPS» 30, 1984, 1-17.

- Brown 1995 = Brown P. McC., *Aeschinus at the Door: Terence, Adelphoe 632-43 and the Traditions of Greco-Roman Comedy*, «PLLS» 8, 1995, 71-89.
- Brown 2000 = Brown P. McC., *Knocking at the Door in fifth-century Greek Tragedy*, in: S. Gödde- T. Heinze, (edd.), *Skenika: Beitrage zum antiken Theater un seiner Rezeption*, Darmstadt 2000, 1-16.
- Brown 2008 = Brown P. McC., *Scenes at the Door in Aristophanic Comedy*, in: M. Revermann - P. Wilson (edd.), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford 2008, 349-73.
- Caciagli 2016 = Caciagli S., *L'ecciclopedia nell'erudizione*, «Lessico del Comico» (2016, consultabile all'URL: www.lessicodelcomico.unimi.it/ecciclopedia/).
- Calcante 2005 = Calcante C.M., *Eufonia e onomatopea: interpretazioni dell'iconismo nell'antichit classica*, Como 2005.
- Cameron 1971 = Cameron H. D., *Studies on the Seven Against Thebes of Aeschylus*, Paris 1971.
- Campbell 1881 = Campbell L., *Sophocles, edited with English Notes and Introductions*, vol. II, Oxford 1881.
- Canac 1967 = Canac F., *L'acoustique des thatres antiques: ses enseignements*, Paris 1967.
- Canavero 2004 = Canavero D., *Rinunciare al padre e alle nozze: la scelta di Elena, il destino di Elettra (Eur. Or. 1302-1310)*, «ACME» 57, 2004, 251-56.
- Cantarella 1967 = Cantarella R., *Elementi e valori dello spettacolo nel dramma antico*, in: Dover 1967, 55-78.
- Capone 1935 = Capone R., *L'arte scenica degli attori tragici*, Padova 1935.
- Casanova 2017 = Casanova A., *La macchina teatrale chiamata ecciclopedia*, «Prometheus» 43, 2017, 3-42.
- Cascarino 2007 = Cascarino G., *Senofonte. L'arte della cavalleria*, Rimini 2007.
- Cascetta 1991 = Cascetta A., *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Milano 1991.
- Cassio 1988 = Cassio A.C., *Nicomachus of Gerasa and The Dialect of Archytas, fr. 1*, «CQ» 38, 1988, 135-39.

- Cassio-Musti-Rossi 2000 = A.C. Cassio - D. Musti - L. E. Rossi, (edd.), *Synaulia. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, Napoli 2000.
- Castaldo 2000 = Castaldo D., *Il Pantheon musicale. Iconografia nella ceramica attica tra il VI e il IV secolo*, Ravenna 2000.
- Cerbo 1998 = Cerbo E., *Euripide. Troiane*, Milano 1998.
- Chiarini 2018 = Chiarini S., *The So-called Nonsense Inscriptions on Ancient Greek Vases. Between Paideia and Paidiá*, Boston-Leiden-New York 2018.
- Ciancaglini 1991a = Ciancaglini C., *Le teorie acustiche dei Greci I. L'acustica musicale nei primi pitagorici*, «RAL» (s.9) 2, 1991, 47-77.
- Ciancaglini 1991b = Ciancaglini C., *Le teorie acustiche dei Greci II. Quantificazione numerica e calcolo nello studio degli intervalli musicali*, «RAL» (s.9) 2, 1991, 147-77.
- Ciancaglini 1998 = Ciancaglini C., *L'acustica in Archita*, «Maia» (n.s.) 50, 1998, 213-51.
- Citti 2002 = Citti V., *L'entrata del coro nelle Coefore*, «Philologus» 146, 2002, 199-216. (ristampato in: Citti V., *Studi sul testo delle Coefore*, (Suppl. Lexis 34) Amsterdam 2006).
- Comotti 1989 = Comotti G., *Scenografia e spettacolo: le macchine teatrali*, «Dioniso» 59, 1989, 283-295.
- Conacher 1996 = Conacher D. J., *Aeschylus: The Earlier Plays and Related Studies*, Toronto 1996.
- Coppola-Barone-Salvatori 2016 = A. Coppola-C. Barone-M. Salvadori (edd.), *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese. Funzione, rappresentazione, comunicazione. Giornate internazionali di studio Università degli Studi di Padova 1-2 dicembre 2015*, Padova 2016.
- Costanza 2009 = Costanza S., *La divinazione greco-romana. Dizionario delle mantiche: metodi, testi e protagonisti*, Udine 2009.
- Craik 1988 = Craik E., *Euripides. Phoenician Women*, Warminster 1988.
- Cropp 2000 = Cropp M. J., *Euripides. Iphigeneia in Tauris*, Liverpool 2000.
- Csapo 2010 = Csapo E., *Actors and Icons of the Ancient Theater*, Chichester 2010.
- Cusset 2003 = Cusset C., *Ménandre ou la Comédie Tragique*, Paris 2003.
- Cuzzolin 1999 = Cuzzolin P., *Proposte per un'analisi del lessico dei rumori e dei suoni in greco antico*, in: P. Berrettoni (ed.), *Varietà linguistiche nella storia della grecità. Atti del*

- terzo incontro internazionale di linguistica Greca (Pisa 2-4 ottobre 1997)*, Alessandria 1999, 93-125.
- DAGR = Daremberg C. V.-Saglio E., *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, 1877-1919 (on line in pdf presso l'URL: <http://dagr.univ-tlse2.fr>).
- Dale 1968 = Dale A. M., *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge 1968.
- Dale 1969 = Dale A. M., *Seen and Unseen on the greek stage. A study in scenic conventions*, «WS» 69, 1956, 96-106 = *Collected Papers*, Cambridge 1969, 119-29.
- Damen 1990 = Damen M., *Electra's monody and the role of the chorus in Euripides' 'Orestes' 960-1012*, «TAPA» 1990, 133-45.
- Davidson 1994 = Davidson J., "Prometheus Vincitus" *on the Athenian stage*, «G&R» 1994, 33-40.
- Davidson 2005 = Davidson J., *Theatrical Production*, in: Gregory 2005, 194-211.
- Davies 1991 = Davies M., Sophocles. *Trachiniae*, Oxford 1991.
- Dawe 1964 = Dawe R. D., *The Collation and Investigation of Manuscripts of Aeschylus*, Cambridge 1964.
- de Finis 1989 = L. de Finis (ed.), *Scena e spettacolo nell'antichità. Atti del convegno Internazionale di Studio Trento, 28-30 marzo 1988*, Firenze 1989.
- De Marinis 1982 = De Marinis M., *Semiotica del teatro, l'analisi testuale dello spettacolo*, Milano 1982.
- De Martino 1958 = De Martino E., *Morte e pianto rituale. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino 1958.
- De Martino 1975 = De Martino E., *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino 1975².
- De Martino 1996 = De Martino F., *Prototipi greci dei "fumetti"*, in: F. De Martino-M. Labellarte (edd.), *Musici greci in Occidente*, Bari 1996, 11-114.
- De Martino 2014 = De Martino F., *L'arte dei rumori*, in: Cipriani G.-Tedeschi G. (eds.), *Risonanze. Forme e contenuti dell'antico. Atti del Convegno «Note sul mito, il mito in note» (III edizione). Foggia, 26 - 27 novembre 2013*, Foggia 2014.

- De Martino 2015 = De Martino F., *Intonarumori nell'antica Grecia*, «SPhV» 17 (n.s.14), 2015, 293- 311.
- De Martino 2017 = De Martino F., *Gli occhi del Coro. Appunti su teatro e comunicazione visiva*, in: F. De Martino-J.V. Banuls (edd.), *El coro dramático: un personaje singular*, Bari 2017.
- Declerq-Dekeyser 2007 = Declerq N. F.-Dekeyser C. S., *Acoustic diffraction effects at the Hellenistic amphitheatre of Epidaurus: Seat rows responsible for the marvellous acoustics*, «Journ. Acoust. Soc. Am.» 121, 2007.
- Dedoussi 1964 = Dedoussi C., *Τὴν θύραν πέπληχεν*, «Hellenika» 18, 1964, 6-10.
- Del Corno 1998 = Del Corno D., *I narcisi di Colono. Drammaturgia del mito nella tragedia greca*, Milano 1998.
- Denniston 1954 = Denniston J. D., *The Greek Particles*, Oxford 1954².
- Descroix 1931 = Descroix J., *Le trimètre iambique des iambographes à la comédie nouvelle*, Paris 1931.
- Di Benedetto 1961 = Di Benedetto V., *Responsione strofica e distribuzione delle battute in Euripide*, «Hermes» 89, 1961, 298-321.
- Di Benedetto 1987 = Di Benedetto V., *Le Eumenidi: una tragedia di interni e senza skené*, in: S. Boldrini (ed.), *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, Urbino 1987, 121-39.
- Di Benedetto 1989 = Di Benedetto V., *Spazio e messa in scena in Eschilo*, in: Monaco 1989, 65-102.
- Di Benedetto 2004 = Di Benedetto V., *Euripide. Baccanti*, Milano 2004.
- Di Benedetto 2007 = Di Benedetto V., *Pianto e catarsi nella tragedia greca*, in: Cascetta 1991, 13-43 = *Il richiamo del testo. Contributi di filologia e letteratura*, Pisa 2007, 995-1028.
- Di Benedetto-Medda 1997 = Di Benedetto V.- Medda E., *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997.
- Di Benedetto-Medda-Battezzato-Pattoni 1995 = Di Benedetto V. - Medda E.-Battezzato L.-Pattoni M. P., *Eschilo. Oresteia*, Milano 1995.
- Di Branco 1996= di Branco M., *Eschilo. Prometeo Incatenato*, Milano 1996.

- Di Giglio 2000 = Di Giglio A., *Gli strumenti delle Muse. Lineamenti di organologia greca*, Bari 2000.
- Di Marco 1989 = Di Marco M., *Ὀψις nella Poetica di Aristotele e nel Tractatus Coislinianus*, in: de Finis 1989, 251-78.
- Di Marco 2000 = Di Marco M., *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma 2000.
- Di Pasquale 2003 = Di Pasquale G., *Osservazioni sul funzionamento di macchine e meccanismi nel teatro antico*, in: M. Beretta-P. Galluzzi-C. Triarico (edd.), *Musa Musaei. Studies on Scientific Instruments and Collection in Honour of Mara Miniati*, Firenze 2003, 1-12.
- Dickin 2009 = Dickin M., *A vehicle for performance: acting the messenger in Greek tragedy*, Lanham 2009.
- Diggle 1981 = Diggle J., *Studies on the text of Euripides*, Oxford 1981.
- Dilke 1948 = Dilke O. A. W., *The Greek Theatre cavea*, «ABSA» 43 1948, 125-92.
- Diller 1935 = Diller A., *The text history of the Bibliotheca of Pseudo-Apollodorus*, «TAPA» 66, 1935, 296-313.
- Dindorf 1856 = Dindorf W., *Lexicon Aeschyleum*, Lipsiae 1856.
- Dindorf 1860 = Dindorf W., *Aeschyli Sept. ad Theb. vs. 369-719*, «Philologus» 16, 1860, 193-234.
- Dindorf 1872 = Dindorf W., *Aeschyli Tragoediae*, Lipsiae 1872⁵.
- Dodds 1960 = Dodds E. R., *Euripides. Bacchae*, Oxford 1960.
- Dogana 1983 = Dogana F., *Suono e senso. Fondamenti teorici ed empirici del simbolismo fonetico*, Milano 1983.
- Donelan 2018 = Donelan J. F., *Did the classical Athenian theatre have a thunder machine?*, «Hermes» 146, 2018, 110-115.
- Donovan 1973 = Donovan B. E., *Prometheus Bound 114-117 Reconsidered*, «HSCP» 77, 1973, 125-27.
- Dover 1966 = Dover K.J., *The Skene in Aristophanes*, «PCPhS» 12, 1966, 2-17.

- Dover 1967 = K. J. Dover, (ed.), *Il dramma antico come spettacolo, Atti del II congresso internazionale di studi sul dramma antico*, Siracusa, 25-27 maggio 1967, «Dioniso» 41, 1967.
- Dovetto 2007 = Dovetto F.M., *Espressione delle emozioni e voce femminile nel lamento antico*, «A&R» 1, 2007, 5-18.
- Dumortier 1935 = Dumortier J., *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris 1935.
- Dunn 1996 = Dunn F. M., *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*, New York 1996.
- Dworacki 1983 = Dworacki S., *Notes on the staging of the Prometheus Bound*, «Eos» 71, 1983, 159-65.
- Dyson 1994 = Dyson M., *Prometheus and the Wedge: Text and Staging at Aeschylus, PV 54-81*, «JHS» 144, 1994, 154-56.
- Easterling 1982 = Easterling P., *Sophocles. Trachiniae*, Cambridge 1982.
- Easterling 1997 = P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997.
- Easterling 1997 = Easterling P. E., *Form and Performance*, in: Easterling 1997, 151-177.
- Easterling-Hall 2002 = Easterling P. E.- Hall E., *Greek and Roman Actors. Aspect of an ancient profession*, Cambridge 2002.
- Ebbott 2000 = Ebbott M., *The list of the War Dead in Aeschylus' Persians*, «HSCPh» 100, 2000, 83-96.
- Edmunds 2002 = Edmunds L., *Sounds off stage and on stage in Aeschylus, Seven against Thebes*, in: A. Aloni-E. Berardi-G. Besso-S. Cecchin (edd.), *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura. Atti del Seminario Internazionale. Torino 21-22 Febbraio 2001*, Bologna 2002, 105-16.
- Edmunds 2007 = Edmunds L., *Deixis in Ancient Greek and Latin Literature: Historical Introduction and State of the Question*, «PhA» 1, 2007, 59-84.
- Edmunds-Wallace 1997 = L. Edmunds-W. R. Wallace (edd.), *Poet, Public and Performance in Ancient Greece*, Baltimore and London, 1997.
- Egan 1979 = Egan B. R., *The Assonance of Athena and the Sound of the Salpinx: Eumenides 566-571*, «CJ» 74, 1979, 203-12.

- Elam 1980 = Elam K., *The semiotics of Theatre and Drama*, London-New York, 1980.
- Ellendt 1872 = Ellendt F., *Lexicon Sophocleum*², (rev. H. Genthe), Berlin 1872.
- Eneix-Ragussa 2018 = L. C. Eneix- M. Ragussa (edd.), *Archaeoacoustics III: the Archaeology of sound. Publication of the 2017 conference in Portugal*, Malta 2018.
- Ercolani 2000 = Ercolani A., *Le didascalie sceniche del teatro tragico*, in: A. Zampetti-A. Marchitelli (edd.), *La tragedia greca. Metodologie a confronto*, Roma 2000, 15-30.
- Ercolani 2003 = Ercolani, A., *Figure di suono nei «Persiani» di Eschilo: una proposta d'indagine*, in: R. Nicolai (ed.), *Προσμός: studi di poesia, metrica e musica greca offerti dagli allievi a Luigi Enrico Rossi per i suoi settant'anni* (Quaderni dei Seminari Romani di Cultura Greca; 6), Roma 2003, 173-203.
- Facondini 2014 = Facondini M., *L'armonia acustica del teatro di Epidauro: analisi spettrale e del pitch shifting*, «Rivista Italiana di Acustica» 38, 2014, 56-65.
- Fantuzzi 1990 = Fantuzzi M., *Sulla scenografia dell'ora (e del luogo) nella tragedia greca*, «MD» 24, 1990, 9-30.
- Ferrari 1983 = Ferrari F., *Per il testo dei Sette contro Tebe*, «ASNP» 13, 1983, 971-95.
- Ferri 2002 = Ferri S., *Vitruvio. De Architectura (libri I-VII)*, (intr. S. Maggi), Milano 2002.
- Ferrini 2002 = Ferrini F., *Aristotele. Problemi*, Milano 2002.
- Ferrini 2008 = Ferrini F., *Aristotele. I colori e i suoni*, Milano 2008.
- Finglass 2007 = Finglass P.J., *Sophocles. Electra*, Cambridge 2007.
- Finglass 2011 = Finglass P. J., *Sophocles. Ajax*, Cambridge 2011.
- Finkelberg 1997 = Finkelberg M., *The geography of the Prometheus Vincetus*, «RhM» 1997, 119-41.
- Fisher 1992 = Fisher R. K., *The palace miracle in Euripides' Bacchae*, «AJP» 113, 1992, 179-88.
- Fisher-Lichte 2013 = Fisher-Lichte E., *Classical Theatre*, in: Wiles-Dymkowski 2013, 73-84.
- Fowler 1970 = Fowler B. H., *The imagery of Seven against Thebes*, «SO» 45, 1970, 24-37.
- Fraenkel 1963 = Fraenkel E., *Zu den 'Phoenissen' des Euripides*, München 1963.

- Franceschini 2013 = Franceschini M. C., *Oreste, Elettra e la sacerdotessa. Esegesi di un'iconografia pestana*, «Eidola» 9, 2013, 55-86.
- Frisk 1973 = Frisk H., *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1973².
- Gallavotti 1974 = Gallavotti C., Aristotele. *Dell'arte poetica*, Milano 1974.
- Gallavotti 1975 = Gallavotti C., Empedocle. *Poema fisico e lustrale*, Milano 1975.
- Galvani 2015 = Galvani G., *Esortazioni al silenzio nella tragedia di V secolo*, in: P. Angeli Bernardini, *Le funzioni del silenzio nella Grecia antica. Antropologia, poesia, storiografia, teatro. Convegno del centro internazionale di studi sulla cultura della Grecia antica. Urbino, 9-10 ottobre 2014*, Pisa-Roma 2015, 169-94.
- Gammacurta 2006 = Gammacurta T., *Papyrologica scaenica*, Alessandria 2006.
- García Novo-Rodríguez Alfageme 1998 = E. García Novo- I. Rodríguez Alfageme, (edd.), *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*, Madrid 1998.
- Garrison 1991 = Garrison E., *Silent accusation: the motive of silence in Sophokles' Women of Trachis*, «Text and Presentation» 11, 1991, 31-37.
- Garvie 1978 = Garvie A. F., *Aeschylus' simple plots*, in: R. D. Dawe- J. Diggle-P.E. Easterling (edd.), *Dionysiaca*, Cambridge 1978, 63-86.
- Garvie 1986 = Garvie A. F., *Aeschylus. Choephoroi*, Oxford 1986.
- Garzya 1981 = Garzya A., *Sulla questione delle interpolazioni degli attori nei testi tragici*, in: I. Gallo (ed.), *Studi salernitani in memoria di R. Cantarella*, Salerno 1981, 53-75.
- Gentili 1977 = Gentili B., *Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro greco e teatro romano arcaico*, Roma-Bari 1977.
- Gioseffi 1985 = Gioseffi D., *Continuità della prospettiva da Democrito a Brunelleschi*, in: Krause 1985, 25-41.
- Goodell 1920 = Goodell T. D., *Athenian Tragedy. A study in popular art*, London-Humphrey-Milford-Oxford 1920.
- Gottshalk 1968 = Gottshalk H. B., *The De Audibilibus and Peripatetic Acoustics*, «Hermes» 96, 1968, 435-460.
- Grammont 1950 = Grammont M., *Traité de phonétique*, Paris 1950⁴.

- Granero 1969 = Granero I., *El elemento auditivo en la poesía de Homero*, «EClass» 1969, 5-71.
- Green 2002 = Green R., *Towards a reconstruction of performance style*, in: Easterling-Hall 2002, 93-126.
- Greenhalgh 1973 = Greenhalgh P. A. L., *Early Greek Warfare: Horsemen and Chariots in the Homeric and Archaic Ages*, New York 1973.
- Gregory 2005 = J. Gregory (ed.), *A companion to Greek Tragedy*, Oxford 2005.
- Griffith 1983 = Griffith M., *Aeschylus. Prometheus Bound*, Cambridge 1983.
- Griffith 2008 = Griffith R. D., *Salmoneus' thunder-machine again (Apollod. bibl. 1.9.7)*, «Philologus» 152, 2008, 143-45.
- Griffith 2017 = Griffith M., *The music of war in Aeschylus' Seven against Thebes*, I. Torrance (ed.), *Aeschylus and War. Comparative Perspectives on Seven Against Thebes*, London 2017, 113-149.
- Groeneboom 1960 = Groeneboom G., *Aischylos' Perser*, Göttingen 1960.
- Gross 1997 = Gross P., *Vitruvio. De Architectura*, Torino 1997.
- Grossmann 1988 = Grossmann M., *Colori e lessico. Studi sulla struttura semantica degli aggettivi di colore in catalano castigliano, italiano, romena latino e ungherese*, Tübingen 1988.
- Grube 1941 = Grube G. M. A., *The Drama of Euripides*, London 1941.
- Guidorizzi 1989 = Guidorizzi G., *Euripide. Baccanti*, Venezia 1989.
- Hagel-Harrauer 2005 = S. Hagel-C. Harrauer (edd.), *Ancient Greek Music in Performance*, Wien 2005.
- Halleran 1985 = Halleran M.R., *Stagecraft in Euripides*, London 1985.
- Hall-Harrop 2010 = Hall E.-Harrop S. (edd.), *Theorising performance: Greek drama, cultural history and critical practice*, London 2010.
- Hamilton 1974 = Hamilton R., *Objective Evidence for Actors' Interpolations in Greek Tragedy*, «GRBS» 15, 1974, 387-402.
- Hamilton 1978 = Hamilton R., *Announced Entrances in Greek Tragedy*, «HSCP» 82, 1978, 63-82.

- Hammond 1972 = Hammond N. G. L., *The conditions of the dramatic production to the death of Aeschylus*, «GRBS» 13, 1972, 387-450.
- Harrison-Liapis 2013 = G. Harrison-V. Liapis (edd.), *Performance in Greek and Roman theatre*, Leiden-Boston 2013.
- Hermann 1827-77 = Hermann G., *Opuscula*, Leipzig 1827-77.
- Hinton-Nichols-Ohala 1994 = L. Hinton-J. Nichols- J. J. Ohala (edd.), *Sound symbolism*, Cambridge 1994.
- Hourmouziades 1965 = Hourmouziades N. C., *Production and Imagination in Euripides. Form and Function of the Scenic Space* (Greek Society for Humanistic Studies, Second Series, 5), Athenai 1965.
- Hutchinson 1985 = Hutchinson G. O., *Aeschylus. Septem contra Thebas*, Oxford 1985.
- Ieranò 1997 = Ieranò G., *Eschilo, Persiani. Sette contro Tebe*, Milano 1997.
- Ieranò 1999 = Ieranò G., *La musica del caos: il lessico dei suoni nei Sette contro Tebe di Eschilo*, in: L. Belloni-V. Citti-L. de Finis L.(edd.), *Dalla lirica al teatro: nel ricordo di Mario Untersteiner (1899-1999). Atti del convegno Internazionale di studio. Trento-Rovereto. Febbraio 1999*, Trento 1999, 323-53.
- Ieranò 2002 = Ieranò G., *La città delle donne. Il sesto canto dell'Iliade e i Sette contro Tebe di Eschilo*, in: A. Aloni-E. Berardi-G. Besso-S. Cecchin (edd.), *Atti del Seminario Internazionale. I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura. Torino 21-22 Febbraio 2001*, Bologna 2002, 73-92.
- Inoue 1979 = Inoue E., *Sight, Sound, and Rhetoric: Philoctetes 29ff.*, «AJPh» 100, 1979, 217-27.
- Italie 1955 = Italie G., *Index Aeschyleus*, Leiden 1955.
- Jacques 2000 = Jacques J- M., *La Comédie Nouvelle a-t-elle utilisé l'eccyclème?*, «Pallas» 54, 2000, 89-112.
- Jebb 1889 = Jebb R.C., *Sophocles: the plays and the fragments*, Part.II, Cambridge 1889.
- Jebb 1898 = Jebb R. C., *Sophocles. The play and fragments*, Part IV, Cambridge 1898².
- Kaimio 1977 = Kaimio M., *Characterization of Sound in Early Greek Literature*, (Commentationes Humanarum Litterarum 53) Helsinki 1977.

- Kamerbeek 1984 = Kamerbeek J.C., *The plays of Sophocles*, Commentary VII *The Oedipus Coloneus*, Leiden 1984.
- Kampourelli 2016 = Kampourelli V., *Space in Greek Tragedy*, London 2016.
- Katsouris 1975 = Katsouris A. G., *Tragic patterns in Menander*, Athens 1975.
- Kraias 2010 = Kraias G., *Szenische Probleme im Prometheus Desmotes*, «Hellenika» 60, 2010, 7-23.
- Krause 1985 = C. Krause (ed.), *La prospettiva pittorica. Un convegno*, (Bibl. Helv. Rom. 22) Roma 1985.
- Krause 1985 = Krause C., *Skenographie, Architektur und Perspektivisches Sehen*, in: Krause 1985, 43-77.
- Kyriakou 2012 = Kyriakou P., *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, Berlin-New York 2012.
- Lami 1991 = A. Lami (ed.), *I presocratici. Testimonianze e frammenti da Talete a Empedocle*, Milano 1991.
- Landels 1967 = Landels J. G., *Assisted resonance in ancient theatres*, «G&R» 14, 1967, 80-94.
- Lanza 1985 = Lanza D., *Le regole del gioco scenico nell'Atene antica. Prime annotazioni*, in: AA.VV., *Mondo classico, percorsi possibili*, Ravenna 1985, 109-17.
- Lasserre 1985 = Lasserre F., *D'Agatarcos à Brunelleschi*, in: Krause 1985, 11-18.
- Lazzeri 2010 = Lazzeri M., voce *Acustica* in: P. Radici Colace (dir.), *Dizionario delle scienze e delle tecniche di Grecia e Roma*, Pisa-Roma 2009.
- Lefkowitz 1981 = Lefkowitz, M. R., *The Euripides Vita*, «GRBS» 20, 1979, 187-210 = *The lives of the Greek Poets*, London 1981 [ch. 9].
- Lesky 1966 = Lesky A., *Gesammelte Schriften*, Bern 1966.
- Ley 1987 = Ley G., *Entrances from the central door in Tragedy*, «Maia» 39, 1987, 25-27.
- Ley 2007 = Ley G., *The theatricality of Greek tragedy : playing space and chorus*, Chicago 2007.
- Ley 2014 = Ley G., *Ancient Greek and Contemporary Performance: Collected Essays*, Exeter 2014.

- Ley 2015 = Ley G., *Acting Greek Tragedy*, Exeter 2015.
- Linforth 1951 = Linforth I.M., *Religion and Drama in Oedipus at Colonus*, London 1951.
- Lissarrague 1990 = Lissarrague F., *L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*, Paris-Roma 1990.
- Little 1971 = Little A. M. G., *Roman Perspective Painting and the Ancient Stage*, Kennebunk 1971.
- Lloyd Jones-Wilson 1990 = Lloyd-Jones H.-Wilson N. G., *Sophoclea. Studies on the text of Sophocles*, Oxford 1990.
- Long 1958 = Long H. S., *Notes on Aeschylus' Prometheus Bound*, «PAPhS» 102, 1958, 229-80.
- Longo 1978 = Longo O., *Commento linguistico alle Trachinie di Sofocle*, Padova 1978.
- Loscalzo 2008 = Loscalzo D., *Il pubblico a teatro nella Grecia antica*, Roma 2008.
- Lucarini 2016 = Lucarini C. M., *L'ekkyklema nel teatro greco dell'età classica*, «Hermes» 144, 2016, 138-56.
- Lupas-Petre 1981 = Lupas L.- Petre Z., *Commentaire aux 'Sept contre Thèbes' d'Eschyle*, Bucarest-Paris 1981.
- Magaudda- Santoro 2013 = P. Magaudda-M. Santoro (edd.), *I sound studies e lo studio delle culture sonore*, «Studi Culturali» 10, 2013.
- Mambrini 2010 = Mambrini F., *Il lamento di Eribea: Sofocle, Aiace 624-34*, «Lexis» 28, 2010, 309-28.
- Mamolar Sánchez 2002 = Mamolar Sánchez I., *Ruidos y voces fuera de escena en las comedias de Aristófanes*, in: M. J. García Soler (ed.), *TIMHΣ XAPIN. Homenaje al profesor Pedro A. Gainzarain*, Bilbao 2002, 99-114.
- Marinis 2012 = Marinis A., *Seeing sounds: Synaesthesia in the parodos of Seven against Thebes*, «Logeion» 2, 2012, 26-59.
- Martini 2010 = Martini S., *Aristotele e il senso dell'udito. Anatomia, fisiologia e patologia dell'orecchio nel corpus aristotelicum*, Torino 2010.
- Marzullo 1986 = Marzullo B., *La "Parola scenica"*, «QUCC» 22, 1986, 95-104.
- Marzullo 1988 = Marzullo B., *La "Parola scenica" II*, «QUCC» 24, 1988, 79-85.

- Marzullo 1993 = Marzullo B., *I sofismi di Prometeo*, Firenze 1993.
- Mastromarco-Totaro 2008 = Mastromarco G.-Totaro P., *Storia del teatro greco*, Firenze 2008.
- Mastronarde 1994 = Mastronarde D. J., Euripides. *Phoenissae*, Cambridge 1994.
- Medda 1989 = Medda E., *Un nuovo commento all' 'Oreste' di Euripide*, «RFIC» 117, 1989, 99-124.
- Medda 1998 = Medda E., Euripide. *Troiane*, Milano 1998.
- Medda 1999 = Medda E., *La casa e la città: spazio scenico e spazio drammatico nell' Oreste di Euripide*, «SIFC» 17, 1999, 12-55.
- Medda 2001 = Medda E., Euripide. *Oreste*, Milano 2001.
- Medda 2005 = Medda E., *Il Coro straniato. Considerazioni sulla voce corale nelle Fenicie di Euripide*, «Prometheus» 31, 2005, 119-131.
- Medda 2006 = Medda E., Euripide. *Fenicie*, Milano 2006.
- Medda 2013 = Medda E., *Il pianto dell'attore tragico*, «RFIC» 125, 1997, 385-410 (= E. Medda, *La saggezza dell'illusione. Studi sul teatro greco*, Pisa 2013, 1-24).
- Medda-Mirto-Pattoni 2006 = E. Medda-M.S. Mirto-M.P. Pattoni (edd.), *KOMOIDOTRAGOIDIA - Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a. C., Atti del convegno, Pisa 24-25 giugno 2005*, Pisa 2006.
- Melchinger 1974 = Melchinger S., *Sas Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*, München 1974.
- Mesk 1934 = Mesk J., *Die Parodos der Sieben gegen Theben*, «Philologus» 89, 1934, 460-64.
- Messing 1971 = Messing G. M., *Sound Symbolism in Greek and some modern reverberations*, «Arethusa» 4, 1971, 5-23.
- Milo 2004-2005 = Milo D., Note sulla «messa in scena della «violenza» nella tragedia greca», «Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti» 73, 2004-2005, 79-103.
- Monaco 1967 = Monaco G., *I testi teatrali antichi come copioni*, «Dioniso» 41, 1967, 147-54.
- Monaco 1982 = Monaco G., *La scena allargata*, «Dioniso» 53, 1982, 5-18.

- Monaco 1989 = G. Monaco (ed.), *Atti del XII Congresso internazionale di studi sul dramma antico sul tema «Spazio teatrale e messa in scena: monumenti e testi»: Siracusa, 5-8 aprile 1989*, «Dioniso» 59, 1989.
- Mooney 1914 = Mooney W. W., *The House-Door on the Ancient Stage*, Diss. Baltimore 1914.
- Moreau 1979 = Moreau A., *L'attelage et le navire: la rencontre de deux thèmes dans l'oeuvre d'Eschyle*, «Rev.Ph.» 53, 1979, 98-115.
- Morenilla Talens 1995 = Morenilla Talens C., *Entre la interiección y la cursiva fónica : la expresión de la tensión emocional en la tragedia griega*, in: F. De Martino-A.H. Sommerstein (edd.), *Lo spettacolo delle voci*, Bari 1995, 131-71.
- Movia 2001 = Movia G., *Aristotele. L'anima*, Milano 2001.
- Müller 1886 = Müller A., *Lehrbuch der griechischen Bühnenalterthümer*, Freiburg 1886.
- Murray Schafer 1977 = Murray Schafer R., *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Toronto 1977 [trad. it. *Il paesaggio sonoro*, Milano 1985].
- Murray-Wilson 2004 = Murray P. - Wilson P. (edd.), *Music and the Muses. The Culture of Mousikè in Classical Athenian City*, Oxford 2004.
- Naber 1895 = Naber S. A., *Nautica*, «Mnemosyne» n.s. 23, 1895, 234-69.
- Newiger 1996 = Newiger H. J., *Ekkyklema e mechané nella messa in scena del dramma greco*, «Dioniso» 59, 1989, 173-185 = *Ekkyklema und Mechané in der Inszenierung des griechischen Dramas*, «Wüurz. Jahrb. f. Altertumsw.» 16, 1990, 33-42 = *Drama und Theater: Ausgewählte Schriften zum griechischen Drama*, Stuttgart 1996, 96-106.
- Nicolai-Vannicelli, i.c.d.s. = Nicolai R.-Vannicelli P., *Il catalogo e il sogno: dall'Iliade ai Persiani di Eschilo, in corso di stampa*.
- Nietzsche 1991 = Nietzsche F. W., *Verità e menzogna e altri scritti giovanili (1870/1873). Due conferenze pubbliche sulla tragedia greca. Prima conferenza: il dramma musicale greco*, (trad. S. Givone) Roma 1991.
- Nisetich 1986 = Nisetich F., *The silencing of Pilades (Orestes 1591-92)*, «AJPh» 107, 1986, 46-54.
- Novelli 2005 = Novelli S., *Studi sul testo dei Sette contro Tebe*, Amsterdam 2005.

- Nuckolls 1999 = Nuckolls J. B., *The case for sound symbolism*, «Annual Review of Anthropology» 28, 1999, 225-52.
- Olson 2002 = Olson S. D., *Aristophanes. Achiarnians*, Oxford 2002.
- Ormand 1996 = Ormand K., *Silent by convention? Sophokles' Tekmessa*, «AJPh» 117, 1996, 37-64.
- Pace 2010 = Pace C., *Tragedia, ekplexis e apate nell'anonima Vita di Eschilo*, «SemRom» 11, 2010, 229-54.
- Page 1934 = Page D.L., *Actor's Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford 1934.
- Pagnini 1983 = Pagnini M., *Semiotica del teatro*, «Dioniso» 54, 1983, 19-31.
- Palmisciano 2017 = Palmisciano R., *Dialoghi per voce sola. La cultura del lamento funebre nella Grecia antica*, (Quaderni di SemRom 22) Roma 2017.
- Paterson 2004 = Paterson I., *A Dictionary of Colour: A Lexicon of the Language of Colour*, London 2004.
- Pellegrino 2004 = Pellegrino M., *Euripide. Ione*, Bari 2004.
- Pelosi 2006 = Pelosi F., *Aristotele. De Sensu III, VI, VII: la percezione del suono e la consonanza nella musica greca*, «QUCC» 84, 2006, 27-60.
- Pepe 1994 = Pepe L., *Euripide. Troiane. Eracle*, Milano 1994.
- Perdicoyianni Paleologou 2002 = Perdicoyianni-Paleologou H., *The interjections in Greek tragedy*, «QUCC» 2002, 49-88.
- Perkmann 1927 = Perkmann A., *Voce läuten* in: Bächtold-Stäubli H.-Hoffmann-Krayer E. (edd.), *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, 1927-1942.
- Perpillou 1982 = Perpillou J.L., *Verbes de sonorité à vocalisme expressif en grec ancien*, «REG» 95, 1982, 233-74.
- Perrone 2011 = Perrone S., *Dalla scena al libro, dal libro alla scena*, «DEM» 2, 2011, 148-65.
- Petersmann 1971 = Petersmann H., *Philologische Untersuchungen zur antiken Bühnentür*, «WS» 84, 1971, 91-109.
- Petrounias 1976 = Petrounias E., *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Göttingen 1976.

- Pickard Cambridge 1953 = Pickard Cambridge A., *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1953.
- Pickard Cambridge 1968 = Pickard Cambridge A., *The Dramatic Festivals of Athens*, (rev. J. Gould e D. M. Lewis) Oxford 1968².
- Pickard Cambridge 1996 = Pickard Cambridge A., *Le feste drammatiche di Atene*, (rev. J. Gould e D. M. Lewis), trad. A. Blasina, Firenze 1996.
- Pinault 2001 = G.J. Pinault (ed.), *Musique et poésie dans l'Antiquité*, Clermont-Ferrand 2001.
- Pirozzi 2003 = Pirozzi C., *Il commo nella tragedia greca*, Napoli 2003.
- Pitrè 1889 = Pitrè G., *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo 1889.
- Platnauer 1967 = Platnauer M., Euripides. *Iphigenia in Tauris*, Oxford 1967.
- Podlecki 2005 = Podlecki A. J., Aeschylus. *Prometheus Bound*, Oxford 2005.
- Polychronopoulos-Kougias 2013 = Polychronopoulos S.-Kougias D.; Polykarpou P.-Skarlatos D., *The Use of Resonators in Ancient Greek Theatres*, «Acta Acustica united with Acustica» 99, 2013, 64-69.
- Porzig 1926 = Porzig W., *Aischylos, die attische Tragidie*, Leipzig 1926.
- Powers 2014 = Powers M., *Athenian tragedy in performance: a guide to contemporary studies and historical debates*, Iowa 2014.
- Pretagostini 1992 = Pretagostini R., *L'opposta valenza del tuonare di Zeus in Callimaco e in Plutarco*, in: L. Belloni-G. Milanese-A. Porro (edd.), *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, Milano 1995, 617-24.
- Psarras 2012 = Psarras A. et al., *Measurements and Analysis of the Epidaurus Ancient Theatre Acoustics*, «Acta Acustica United With Acustica» 98 2012, 1-10.
- Pucci-Avezzù-Cerri 2003 = Pucci P., Avezzù G., Cerri G., Sofocle. *Filottete*, Milano 2003.
- Rau 1967 = Rau P., *Paratragodia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, Munich 1967.
- Rehm 1992 = Rehm R., *Greek Tragic Theatre*, London 1992.
- Rehm 2002 = Rehm R., *The play of space. Spatial transformations in Greek Tragedy*, Princeton-Oxford 2002.
- Reinhardt 1947 = Reinhardt K., *Sophokles*, Frankfurt-am-Main 1947³.

- Reinhardt 1989 = Reinhardt K., *Sophocles*, New York 1976⁴ (= Genova 1989).
- Rindel 2011 = Rindel J. H., *Echo problems in ancient theatres and a comment to the 'sounding vessels' described by Vitruvius*, *The Acoustics of Ancient Theatres Conference Patras*, September 18-21, 2011.
- Rindel 2011 = Rindel J.H., *The ERATO project and its contribution to our understanding of the acoustics of ancient theatres. Proceedings of the Acoustics of Ancient Theatres Conference*, Patras 2011.
- Rispoli 1996 = Rispoli G.M., *La voce dell'attore nel mondo antico: teorie e tecniche*, «Acme» 49, 1996, 3-28.
- Robert 1922 = Robert C., *Die Parodos der aischyleischen Septem*, «Hermes» 57, 1922, 161-70.
- Rocconi 2003 = Rocconi E., *Le parole delle Muse*, Roma 2003.
- Rocconi 2006 = Rocconi E., *Theatres and Theatre Design in the Graeco-Roman World: Theoretical and Empirical Approaches*, in: C. Scarre-G. Lawson, *Archaeoacoustics*, Cambridge 2006, 71-76.
- Rocconi 2014 = Rocconi E., *Effetti speciali sonori e mimetismo musicale nelle fonti greche*, «ASNP» (s.5) 6, 2014, 703-20.
- Rodighiero 1998 = Rodighiero A., *Sofocle. Edipo a Colono*, Venezia 1998.
- Rodighiero 2000 = Rodighiero A., *La parola, la morte, l'eroe. Aspetti di poetica sofoclea*, Padova 2000.
- Rodighiero 2013 = Rodighiero A., *La tragedia greca*, Bologna 2013.
- Rodighiero 2015 = Rodighiero A., *Poseidone e Atena nel prologo delle Troiane di Euripide*, in: F. De Martino, C. Morenillas, *En el umbral de la obra. Personajes y situaciones en el prólogo*, Bari 2015, 237-261.
- Rood 2010 = Rood N., *Four silences in Sophocles' Trachiniae*, «Arethusa» 43, 2010, 345-64.
- Rose 1957 = Rose H. J., *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*, Amsterdam 1957.
- Rosenmeyer 1982 = Rosenmeyer T. G., *The art of Aeschylus*, Berkeley 1982.

- Rossi 1989 = Rossi L. E., *Livelli di lingua, gestualità, rapporti di spazio e situazione drammatica sulla scena antica*, in: de Finis 1989, 63-77.
- Rossi 2013 = Rossi S., *L'evidenza drammatica negli inni epico-narrativi di Callimaco: I, III, IV*, «ARF» 15, 2013, 11-66.
- Roux 1979 = Roux J., Euripide. *Les Bacchantes*, Paris 1979.
- Russo 1962 = Russo C. F., *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1962.
- Saïd 1985a = Saïd S., *Euripide ou l'attente déçue: l'exemple des Phéniciennes*, «ASNP» 15, 1985, 501-27.
- Saïd 1985b = Saïd S., *Sophiste et tyran ou le problem du Prométhée Enchaîné*, Paris 1985.
- Sala 2006 = Sala E., *Vedere con gli occhi, sentire con le orecchie: separatezza dei sensi e sinestesia poetiche*, «MD» 57, 2006, 195-205.
- Sandin 2003 = Sandin P., *Aeschylus' Supplices. Introduction and Commentary on vv. 1–523*, Göteborgs 2003.
- Sansone 1984 = Sansone D., *Notes on the Oresteia*, «Hermes» 112, 1984, 1-9.
- Schauer 2002 = Schauer M., *Tragisches Klage. Form und Funktion der Klagedarstellung bei Aischylos, Sophokles und Euripides*, Tübingen 2002.
- Schein 2013 = Schein S. L., *Sophocles. Philoctetes*, Cambridge 2013.
- Schiassi 1953 = Schiassi A. D., *Sofocle. Le Trachinie*, Firenze 1953.
- Seale 1982 = Seale D., *Vision and Stagecraft in Sophocles*, Chicago 1982.
- Segal 1977 = Segal C., *Synaesthesia in Sophocles*, «ICS» 2, 1977, 88-96.
- Segal 1981 = Segal C., *Tragedy and Civilization: an Interpretation of Sophocles*, Cambridge Mass.-London 1981.
- Sifakis 1979 = Sifakis G.M., *Children in Greek Tragedy*, «BICS» 26, 1979, 67-80.
- Sifakis 2001 = Sifakis G.M., *The function and significance of music in Tragedy*, «BICS» 45, 2001, 21-35.
- Smith 1965 = Smith O., *Some observations on the structure of the Imagery in Aeschylus*, «Classica et Mediaevalia» 26, 1965, 10-71.

- Smith-Trzaskoma 2005 = Smith R. S.-Trzaskoma S. M., *Apollodorus 1.9.7.: Salmoneus' thunder-machine*, «Philologus» 149, 2005, 351-54.
- Stanford 1942 = Stanford W. B., *Aeschylus in his Style*, Dublin 1942.
- Stehle 2005 = Stehle E., *Prayer and Curse in Aeschylus' Seven Against Thebes*, «CPh» 100, 2005, 101-22.
- Stevens 1937 = Stevens P. T., *Colloquial Expressions in Euripides*, «CQ» 31, 1937, 182-91.
- Stevens 1945 = Stevens P. T., *Colloquial expressions in Aeschylus and Sophocles*, «CQ» 39, 1945, 95-105.
- Susanetti 2001 = Susanetti D., Euripide. *Alceste*, Venezia 2001.
- Susanetti 2010a = Susanetti D., Eschilo. *Prometeo*, Milano 2010.
- Susanetti 2010b = Susanetti D., Euripide. *Baccanti*, Roma 2010.
- Suter 2008 = A. Suter (ed.), *Lament. Studies in Ancient Mediterranean and Beyond*, Oxford 2008.
- Swift 2010 = Swift L., *The hidden chorus: echoes of genre in tragic lyric*, Oxford 2010.
- Taplin 1972 = Taplin O., *Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus*, «HSCPh» 76, 1972, 57-97.
- Taplin 1977 = Taplin O., *The Stagecraft of Aeschylus. The dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.
- Taplin 1978 = Taplin O., *Greek Tragedy in Action*, London 1978.
- Taplin 1989 = Taplin O., *Spazio e messa in scena in Sofocle*, in Monaco 1989, 103-104.
- Taplin 2015 = Taplin O., *Sophocles: Four Tragedies: Oedipus the King, Aias, Philoctetes, Oedipus at Colonus*, Oxford 2015.
- Telò 2002 = Telò M., *Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (I): cadere a terra, alzarsi, coprirsi, scoprirsi il volto*, «MD» 48, 2002, 9-75.
- Telò 2003 = Telò M., *Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (II): la supplica*, «MD» 49, 2003, 9-51.
- Thalman 1978 = Thalman W., *Dramatic Art in Aeschylus's Seven Against Thebes*, New Haven-London 1978.

- Thielscher 1953 = Thielscher G., *Die Schallgefäße des antiken Theaters*, in: *Festschrift Dornseiff*, 1953, 334-75.
- Thomson 1932 = Thomson G., Aeschylus. *The Prometheus Bound*, Cambridge 1932.
- Thomson 1966 = Thomson G., Aeschylus. *Oresteia*, Prague 1966².
- Tichy 1983 = Tichy E., *Onomatopoetische Verbalbindungen des Griechischen*, Wien 1983.
- Timpanaro Cardini 1962 = M. Timpanaro Cardini (ed.), *Pitagorici. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1962.
- Tonelli 2013 = Tonelli A., Eschilo-Sofocle-Euripide. *Tutte le tragedie*, Milano 2013.
- Torrance 2013 = Torrance I., *Metapoetry in Euripides*, Oxford 2013.
- Tracy 1971 = Tracy S. V., *Prometheus Bound 114-117*, «HSCP» 75, 1971, 59-62.
- Trieschnigg 2016 = Trieschnigg C., *Turning Sound into Sight in the Chorus' Entrance Song of Aeschylus' Seven against Thebes*, in: V. Cazzato-A. Lardinois, *The Look of Lyric. Greek Song and Visual*, Leiden-Boston-New York 2016, 217-37.
- Tuker 1908 = Tuker T. G., *The Seven against Thebes of Aeschylus*, Cambridge 1908.
- Untersteiner 2002 = Untersteiner M., Eschilo. *Le Coefore*, W. Lapini-V. Citti (edd.), Amsterdam 2002.
- Valentini 2012 = Valentini V., *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Roma 2012.
- Van Erp Taalman Kip 1990 = Van Erp Taalman Kip A. M., *Reader and spectator: problems in the interpretation of Greek tragedy*, Amsterdam 1990.
- Van Nes 1963 = Van Nes D., *Die Maritime Bildersprache des Aischylos*, Groningen 1963.
- Verdenius 1976 = Verdenius M. J., *Notes on the Prometheus Bound*, in: J.M. Bremer, S.L. Radt, C.J. Ruijgh (edd.), *Miscellanea Tragica in honorem J.C.Kamerbeek*, Amstelodami 1976, 451-70.
- Vetta 1993 = Vetta M., *La voce degli attori nel teatro attico*, in: *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, Roma 1993, 703-18.
- Volpe Cacciatore 2007 = P. Volpe Cacciatore (ed.), *Musica e generi letterari nella Grecia di età classica*, Napoli 2007.

- Walton 1980 = Walton, J. M., *Greek theatre practice*, London 1980.
- Webster 1960 = Webster T. B. L., *Stage and Scenery in the Ancient Greek Theatre*, «BullRylands» 42, 1960, 493-509.
- West 1987 = West M., Euripides. *Orestes*, Warminster 1987.
- Wilamowitz 1875 = Wilamowitz-Moellendorff U., *Analecta euripidea*, Berolini 1875.
- Wilamowitz 1914 = Wilamowitz-Moellendorff U., *Aischylos Interpretationen*, Berlin 1914.
- Wiles 1997 = Wiles D., *Tragedy in Athens: performance space and theatrical meaning*, Cambridge 1997.
- Wiles 2000 = Wiles D., *Greek theatre performance: an introduction*, Cambridge-New York 2000.
- Wiles 2007 = Wiles D., *Mask and Performance in Greek Tragedy. From Ancient Festival to Modern Experimentation*, London 2007.
- Wiles-Dymkowski 2013 = D. Wiles-C. Dymkowski (edd.), *Cambridge Companion to Theatre History*, Cambridge 2013.
- Willink 1989 = Willink C. W., *Euripides. Orestes*, Oxford 1989².
- Willink 1990 = Willink C. W., *Euripides, Supplices 71-86 and the Chorus of 'Attendants'*, «CQ» 40, 1990, 340-48.
- Wilson 2002 = Wilson P., *The Musicians among the actors*, in: Easterling-Hall 2002, 39-68.
- Winnington-Ingram 1969 = Winnington-Ingram R. P., *Tragica*, «BICS» 16, 1969, 44-54.
- Wunder 1867 = Wunderer E., *Sophoclis tragoediae*, vol.I Sect.III, Lipsiae 1867.
- Wyles 2011 = Wyles R., *Costume in Greek Tragedy*, London 2011.
- Yatromanolakis 2016 = Yatromanolakis D., *Ancient Greek Vase-Inscriptions and Vase-Paintings*, Oxford 2016.
- Zanetto 1987 = Zanetto G., Aristofane. *Uccelli*, Milano 1987.
- Zwierlein 1966 = Zwierlein O., *Die Rezitationsdramen Senecas: mit einen kritisch-exegetischen Anhang*, Meisenheim 1966.