



UnissResearch



Blasina, Andrea (1998) *Unità di luogo nelle Coefore*. Sandalion, Vol. 19 (1996), p. 5-19.

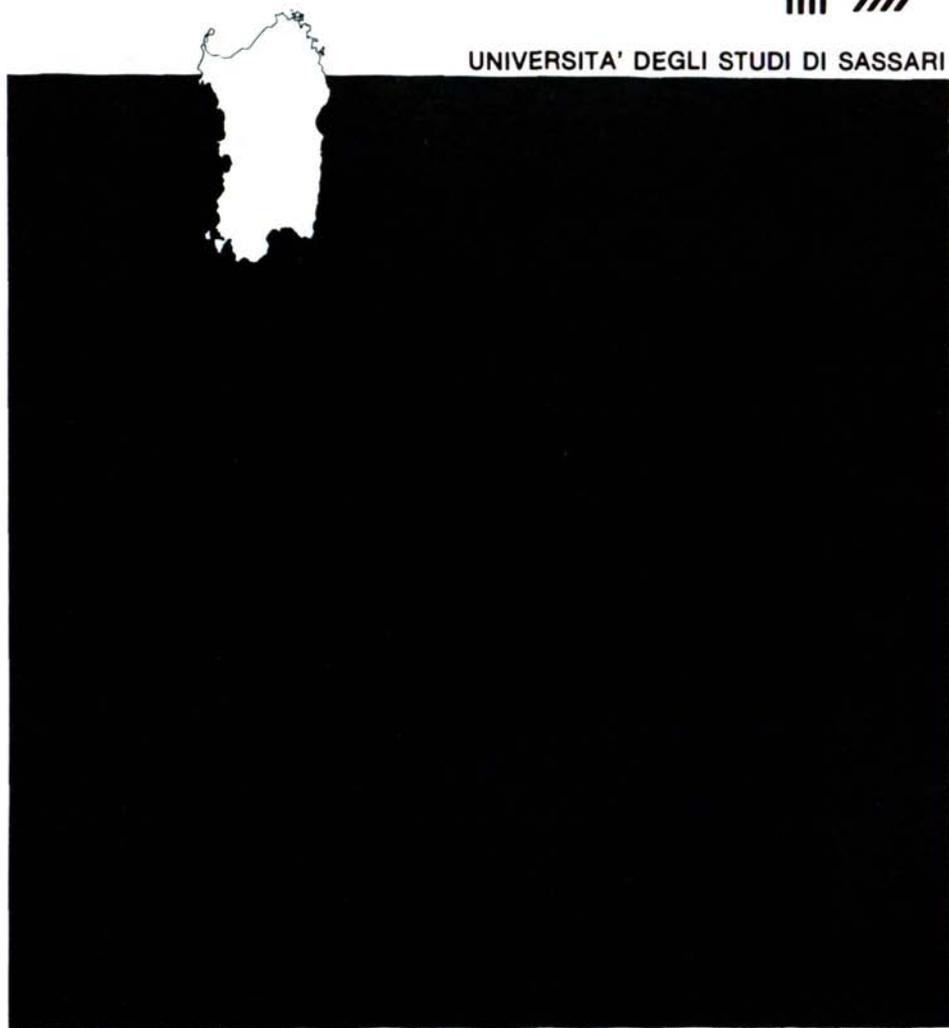
<http://eprints.uniss.it/4464/>

SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE

19

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SASSARI



Edizioni Gallizzi



Pubblicazione realizzata col contributo
della Regione Autonoma della Sardegna

Per scambi di Libri e Riviste:

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Anna Maria Mesturini
Giovanna Maria Pintus
Anna Maria Piredda

Via Università, 40 - 07100 SASSARI

SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE



a cura di

Antonio M. Battagazzore, Luciano Cicu e Pietro Meloni

ANDREA BLASINA, Unità di luogo nelle *Coefore* □ CHIARA ROBBIANO, Πειθώ. Persuasione, fiducia e arcaica passività □ DANILO GHIRA, L'Idea del bene come *possibilità* delle Idee: Plat. *Resp.* 509 B □ LUCIANO CICU, *Spectator extra fabulam*. La nascita del dramma assoluto □ MARIA TERESA LANERI, Gli *Aborigines* e la prima *satura Menippea* di Varrone □ GIOVANNA MARIA PINTUS, Il giudizio di Girolamo su Basilio di Cesarea (*Hier.*, *De vir. ill.* CXVI e *Chron.*, ad a. 376) □ PIETRO MELONI, Eusebio di Vercelli «natione Sardus» vescovo, confessore, monaco □ ALESSANDRA RANDONE, Piero Martinetti interprete del pensiero platonico alla luce di alcuni scritti inediti □ Recensioni, schede e cronache □ Libri ricevuti.

Sassari 1996

ANDREA BLASINA

UNITÀ DI LUOGO NELLE COEFORE

Che nelle *Coefore* di Eschilo l'unità di luogo non sia rispettata è una tesi largamente diffusa. Una prima parte della tragedia (dal v. 1 al v. 585, o al 652) si svolgerebbe in presenza della tomba di Agamennone, mentre la seconda (vv. 653-fine) sarebbe ambientata di fronte alla reggia degli Atridi. Tale teoria, formulata da A. W. Verrall e ripresa fra gli altri da Wilamowitz, ha trovato sostegno negli importanti e influenti libri di N. C. Hourmouziades e O. Taplin, ed è stata di recente riaffermata da A. H. Sommerstein ⁽¹⁾: nelle parole dei suoi sostenitori

(1) A. W. VERRALL: *The «Choephoris» of Aeschylus*, London 1893, pp. XXX ss. Wilamowitz diede la più netta formulazione della teoria in *Aischylos. Interpretationen*, Berlin 1914, p. 177: «Il dramma è diviso, diremmo noi, in due atti con differente scena» («Das Drama hat, in unserer Weise zu reden, zwei Akte mit verschiedenem Schauplatz»). È il caso di dare notizia anche di prese di posizione meno definite come quella di H. WEYR SMITH, *Aeschylus* (Loeb), vol. II, London-New York 1957²: l'adesione dell'interprete a questa teoria è ricostruibile attraverso le didascalie, ad 1 «Scena: la tomba di Agamennone. Entrano Oreste e Pilade», ad 22 «Escono Oreste e Pilade - Entra Elettra con donne che recano libagioni», ad 653 «Entrano, con attendenti, Oreste e Pilade davanti al palazzo». Il senso è chiaro, anche se il cambio di scena non è segnalato in modo esplicito.

N. C. HOURMOUZIADES, *Production and Imagination in Euripides. Form and Function of the Scenic Space*, Athens 1965, p. 23 n. 1, dove si motiva il cambio di scena con una sorta di incompatibilità fra i due ambienti scenici, reggia e tomba.

O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977, pp. 338 ss.

A. H. SOMMERSTEIN, *Aeschylean Tragedy*, «Le Rane» 15, Bari 1996, p. 220. Una prima espressione in tal senso già in ID., *Aeschylus. Eumenides* (ed., trad., comm.), Cambridge 1989, p. 33. Un elenco dei sostenitori della doppia scena (se non anche della doppia scenografia) in O. TAPLIN, *The Stagecraft*, cit., p. 339 n. 1.

capita sovente che venga considerata come un fatto accertato, anziché come un assunto da comprovare ⁽²⁾.

Scopo del presente lavoro è portare elementi che mostrino che la teoria per cui fra il v. 585 e il v. 652 la scena delle *Coefore* muterebbe, passando da un ambiente extraurbano (il sito della tomba di Agamennone) a quello urbano dello spiazzo antistante la reggia, è non solo infondata, ma precisamente errata, non corrispondente ai dati offerti dal testo. L'esame critico non intende beninteso avallare le congetture di chi legge nel testo i segni di una graduale ed eventualmente incompleta «rifocalizzazione» drammatica, di un cambiamento di scena ma non di scenografia attuato con i soli mezzi verbali; più semplicemente, intende stabilire che nelle *Coefore* Eschilo rispetta il principio dell'unità di luogo, e che la scena in cui si svolge l'azione drammatica (l'intera azione drammatica delle *Coefore*) comprende sia la reggia che la tomba di Agamennone, contemporaneamente presenti nella realtà materiale e in quello scenica creata dalla parola per tutta la durata del dramma ⁽³⁾.

(2) A. H. Sommerstein si esprime in termini che paiono escludere la possibilità di ricostruzioni alternative: «Nelle *Coefore* la casa non è all'inizio sfruttata come parte dell'ambientazione scenica, dal momento che si presume che la tomba di Agamennone sorga a una certa distanza da questa» («In *Choephoroi* the house is at first not exploited as part of the stage setting, the tomb of Agamemnon being presumed to be at some distance from it»: *Aeschylean, cit.*, p. 220); forzature in questo senso erano evidenti già in O. Taplin, che scriveva: «Uno dei fattori che ci inducono a parlare delle due parti delle *Coefore* è il fatto che la prima parte del dramma è ambientata alla tomba di Agamennone e la seconda al palazzo» («One of the factors which lead us to talk of the two parts of *Cho* is the way that the first part of the play is set at the tomb of Agamemnon and the second at the palace»: *The Stagecraft, cit.*, p. 338). A conferma del «dato» Taplin menziona il fatto che «la maggior parte dei commentatori è ora in accordo sul fatto che a metà la scena delle *Coefore* cambi o si "rifocalizzi"» (*The Stagecraft, cit.*, pp. 338 s.: «most commentators now agree that in the middle of *Cho* the scene changes of "refocuses"»). Tale affermazione mostra i suoi limiti nel fatto che fra i nomi dei sostenitori della tesi unitaria si trovano quelli di Dörpfeld e Reisch, Pickard-Cambridge, e Winnington-Ingram, che da soli dovrebbero essere sufficienti a mettere in dubbio la liceità di una valutazione basata sulla maggioranza.

(3) Buone discussioni a favore dell'unità di luogo nelle *Coefore* offrono A. M. HARMON, *The Scene of the Persians of Aeschylus*, «TAPhA» 63 (1932), pp. 7-19, alle pp. 11 s., e S. SCULLION, *Three Studies in Athenian Dramaturgy*, «Beiträge zur Altertumskunde» 25, Stuttgart/Leipzig 1994, pp. 71-7; una posizione definita è ora in V. DI BENEDETTO-E. MEDDA, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997, p. 89, con ripresa di ricerche di Di Benedetto più dettagliatamente presentate in saggi precedenti (vd. ad esempio ID., *Spazio e messa in scena nelle*

Verranno evidenziati elementi *di prova* indicanti a) che la reggia è presente nella scena della cosiddetta prima parte del dramma, e b) che la tomba è presente nella scena della cosiddetta seconda parte del dramma. Verranno inoltre presentati alcuni elementi *di giudizio* che si oppongono all'accettazione della teoria della rottura dell'unità di luogo: c) vi sarebbero troppi cambi di scena in una fase arcaica della storia teatrale, d) il pubblico non comprenderebbe cosa accade, e) il coro è presente al cambio di scena. A ciascuno di questi elementi è dedicata una sezione.

a) La *skéné* è attiva per tutto il dramma

La lettura delle *Coefore* produce un'impressione forte in chi la compia rivolgendo l'attenzione ai momenti in cui è fatta menzione del palazzo. Pare infatti che tale menzione sia ripetuta e insistita per l'intera estensione della tragedia, senza significative articolazioni che consentano di distinguere una prima parte ambientata lontano dalla reggia da una seconda ambientata di fronte a questa; tale impressione di lettura va in direzione opposta rispetto alle osservazioni di chi sostiene che nella prima parte della tragedia l'edificio scenico sia deliberatamente ignorato (*). L'ipotesi di lavoro che ha guidato questa parte della ricerca è che sia possibile dare un fondamento oggettivo a tale sensazione, attraverso uno studio delle occorrenze dei nomi indicanti la casa nelle tragedie di Eschilo: δόμος, δῶμα, οἶκος, μέλαθρον, στέγη, στέγος (οἰκία non è mai attestato). Tale studio ha un rapporto meno forte con la tendenza del dramma attico a determinare la scena per mezzo della parola di quanto non l'abbia con principi basilari di comunicazione scenica. Quando sarà mostrato che la casa o reggia è menzionata con frequenza pressoché immutata in tutta l'estensione delle *Coefore*, senza significative differenze fra prima e seconda parte, sarà difficile fornire per tale dato risposte

tragedie di Eschilo, «Dioniso» 59 [1989], pp. 65-101, e il capitolo dedicato all'assetto scenico delle tragedie di Eschilo nel recente contributo *Eschilo e lo sviluppo delle forme tragiche* che fa da introduzione a ESCHILO, *Oresteia*, Milano 1995, pp. 144-66).

(*) Così ad esempio N. C. HOURMOUZIADES, *Production and Imagination*, cit., p. 23 n. 1.

differenti da quella che alla continua e ininterrotta presenza testuale fa corrispondere una continua presenza scenica.

L'indagine (condotta sull'*Index Aeschyleus* di G. Italie, ed. altera curavit S. L. Radt, Leiden 1964²) ha dovuto affrontare il notevole problema della frequente occorrenza in Eschilo di termini per la casa adoperati in senso traslato a identificare non un edificio bensì una stirpe o un casato. Si è pensato in un primo momento di eliminare semplicemente le attestazioni certe o probabili del fenomeno dal computo per evitare inquinamento dei risultati statistici. A tale scelta si è opposta la considerazione della possibile rilevanza scenica di tale scelta espressiva: si è dovuta ammettere la possibilità che di fronte a una skené funzionalizzata come palazzo e sede di una schiatta regale la scelta ad es. di οἶκος anziché di γένος per indicare la stirpe sia stata motivata da volontà di connotazione scenica e scenografica mediante la parola. Unica soluzione possibile è parsa la presentazione di una doppia serie di risultati dipendenti l'una dai dati presi nella loro totalità, l'altra dalle sole attestazioni in cui il senso traslato fosse da escludersi in modo certo o probabile. Che in più di una delle occorrenze accolte in questo campione ristretto sia riscontrabile un certo gradiente di polisemia è evidente, soprattutto quanto (come nell'*Agamennone* e nelle *Coefore*) il testo drammatico metta in scena un γένος di fronte al proprio οἶκος: la condizione stessa di testi poetici dei drammi sottoposti ad analisi statistica dà spiegazione di tale possibilità, che non può né deve comunque indurre a evitare l'analisi stessa.

La parola definisce l'assetto scenico dei drammi: lo dimostra il fatto che l'*Agamennone* e le *Coefore*, le due tragedie ambientate di fronte a una reggia, contengano da sole oltre il 60% delle occorrenze dei termini in esame, a fronte delle altre cinque tragedie superstiti che presentano un numero ben inferiore di attestazioni. L'uso che Eschilo fa di questi nomi non è ovviamente sempre finalizzato alla rappresentazione scenografica: si danno ad esempio casi nelle *Coefore* (v. 76, v. 562) in cui si fa riferimento a case diverse dalla reggia degli Atridi presente sulla scena. Per tali attestazioni vale il principio affermato *supra* a proposito degli usi metaforici nei nomi della casa a indicare il γένος: la possibilità che la scelta di termini e concetti sia condizionata dal contesto scenico, e intesa al contempo a guidare la ricezione della scena da parte del pubblico, è talmente alta da sconsigliare una selezione basata sul contenuto e la funzione dei termini.

Tabella. Attestazioni di termini indicanti abitazioni in Eschilo

legenda: num = casa; num = casa divina; num = casa come γένος; num = metaf. per nave

I-δóμος			Pers.	159	169	<u>227</u>	237	530	579	608	<u>643</u>	776	
				849	1038	1068	—	Sept.	49	73	232	<u>278</u>	454
				482	700	<u>739</u>	851	879	895	<u>915</u>	—	Prom.	451
665	—	Ag.	27	208	400	409	415	431	436	536	<u>579</u>	585	
606	<u>641</u>		718	736	851	862	865	957	962	964	971	1011	
1036	1102	1189	1197	1217	1309	1313	1363	1397	1460	1565	1572	1586	
1657	—	Ch.	13	22	32	50	52	101	131	161	254	<u>263</u>	
348	480	487	537	562	566	568	<u>625</u>	629	649	654	662	<u>669</u>	
698	712	740	745	776	806	808	<u>841</u>	871	885	914	937	942	
963	1005	—	Eum.	<u>35</u>	<u>60</u>	<u>185</u>	<u>205</u>	<u>207</u>	210	421	<u>474</u>	516 ¹	
<u>577</u>	<u>669</u>	723	<u>754</u>	764	<u>855</u>	964	<u>1032</u>	—	Supp.	649	135	<u>433</u>	
443	959	961											
II-δῶμα			Pers.	300	—	Sept.	335	479	648	<u>880</u>	<u>995</u>	Prom.	
				670	—	Ag.	377	410 ²	607	774	911 ³	914	972
				1119	1191	1312	1349	1468 ⁴	1673	—	Ch.	36	84
235	237	353	408	471	650	655	658	663	692	708	714	716	
732	800	820	966	974	—	Eum.	63	<u>179</u>	<u>242</u>	354	379	547	
654	740	827	Supp.	<u>291</u>	326	365 ⁵	957	971					
III-στέγη			Ag.	3	518	1087	1186	—	Eum.	56			

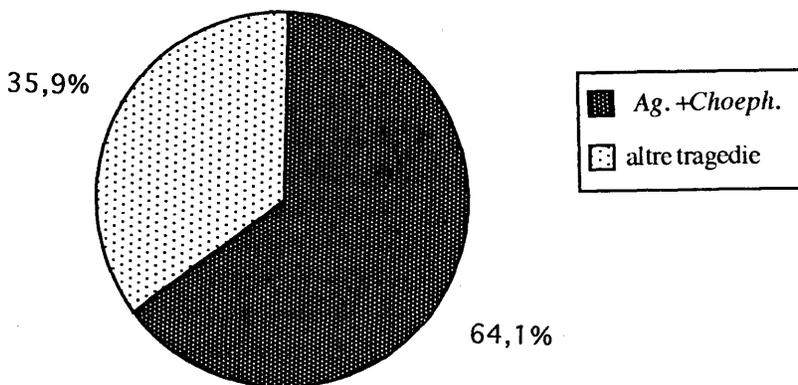
segue Tabella. Attestazioni di termini indicanti abitazioni in Eschilo

legenda: num = casa; num = casa divina; num = casa come γένος; num = metaf. per nave

IIIb-στέγος			Pers.	141	—	Ag.	310					
IV-μέλαθρον			Ag.	116	518	771	851	957	1333	1434	1576	—
			Ch.	343	790	1065						
V-οἶκος			Pers.	230	524	833	862	—	Prom.	387	Sept.	190
			—	Ag.	18	35	37	134	157	237	343	427
76	579	719	732	761	867	961	1481	1524	1532	1554	—	Ch.
<u>751⁷</u>	<u>895</u>	1044	765	862	<u>934</u>	962	—	<u>Eum.</u>	239	417 ⁶	452	459
Vb-οἶκαδε			Ag.	1337								
Vc-οἰκεῖος			Prom.	396								
Vd-οικέτης			Ag.	733	—	Ch.	737					
VI-ἔστιά			Pers.	866	—	Sept.	<u>275</u>	—	Supp.	<u>372</u>	Ag.	427
			968	1056	1435	—	Ch.	49	264	629	966	<u>1038</u>
			—	Eum.	<u>282</u>	<u>440</u>						

1. Rif. metaforico alla «casa di Dike»; comunque non si tratta di un tempio. 2. Ἴδ' τὸ δῶμα δῶμα. 3. Il termine usato da Clitemestra ha qui il significato duplice di «casa» e «Ade». 4. Di incerta attribuzione. 5. In casi come questo — «Non siete sedute presso il focolare della mia casa» — il dato della casa è negato dal testo. Notevoli anche i casi in cui al termine indicante la casa si accompagna un verbo di moto che ne denota la lontananza rispetto alla scena (cfr. ad es. *Pers.* 524, 833, 849, 1038, 1068; *Prom.* 387). 6. Rif. alle «dimore di sotterra». 7. L'attribuzione alla categoria «casa = γένος» è resa problematica dai verbi βάλλειν e ὀρνύναι.

Grafico. Occorrenze dei nomi per «casa»
 (Ag. + *Choeph.* = 2749 versi;
 Pers. + *Sept.* + *Suppl.* + *Prom.* + *Eum.* = 5367 versi)*

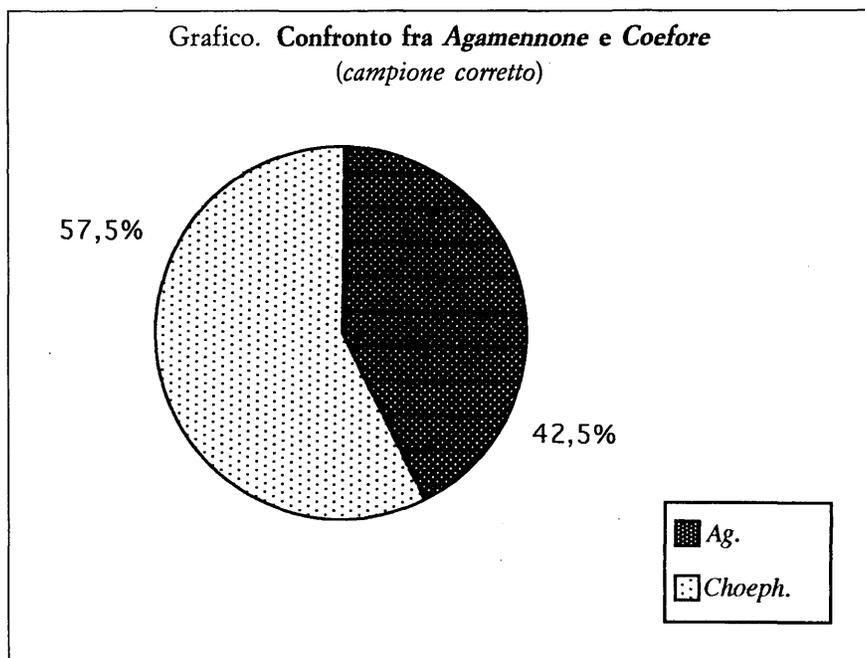


* I due campi sottoposti a confronto differiscono grandemente nell'estensione: tale fatto rende ancor più evidente il prevalere delle attestazioni nell'*Agamemnone* e nelle *Coefore*. A uniformare i valori, dividendo il numero di attestazioni riscontrate in ciascun campo per la somma del numero dei versi delle tragedie comprese in ogni singolo campo, le ricorrenze di *Ag.* e *Choeph.* sarebbero circa l'84% del totale. Per questa prima fase dell'analisi non è parso utile dar nota dei risultati riguardanti il campione «ripulito» da attestazioni dei nomi della casa impiegati in senso traslato.

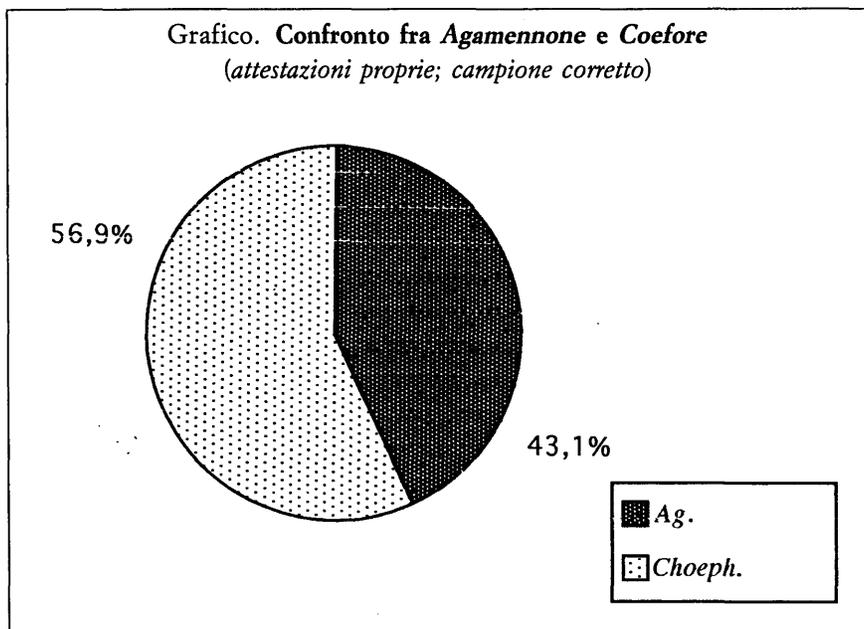
Una forma d'arte destinata a una pubblicazione integralmente orale non poteva affidare a pochi sporadici cenni la istituzione verbale del mondo scenico: è l'iterazione del messaggio che ne assicura la ricezione. Se tale situazione ebbe a mutare negli anni successivi alla produzione dell'*Oresteia*, se cioè Sofocle ed Euripide abbiano voluto e potuto utilizzare in modo diverso la parola al fine di istituire la scena e di confermarla nella mente del pubblico, è dubbio e stimolo per ricerche successive: una qualche modifica dovette indubbiamente prodursi per il solo fatto che la rappresentazione scenografica del palazzo divenne rapidamente una norma con poche eccezioni, soprattutto in Euripide.

Il passo successivo consiste nel confronto diretto fra l'*Agamemnone* e le *Coefore*, le due tragedie che risultano in tutto o in parte ambientate di fronte a un palazzo. Se davvero nella prima parte delle *Coefore* la skéné fosse ignorata e obliterata, il numero di attestazioni dovrebbe essere qui

sensibilmente inferiore a quello dell'*Agamennone* che si svolge per intero di fronte alla reggia degli Atridi. Così non è: l'analisi dei puri dati mostra una distribuzione quasi omogenea con una leggera prevalenza nell'*Agamennone* (55% contro il 45% delle *Coefore*). Tale fatto risulterà singolare e sorprendente, e soprattutto poco congruente con la teoria della doppia scena. Ma le cose non stanno esattamente così. L'*Agamennone* è più esteso delle *Coefore* di circa un terzo: la diversa estensione del campo di indagine può falsare l'esito della ricerca, ed è necessario operare una correzione consistente nella divisione del numero di occorrenze per il numero dei versi di ciascuna tragedia. Eseguita tale operazione, la sorpresa è destinata a aumentare.

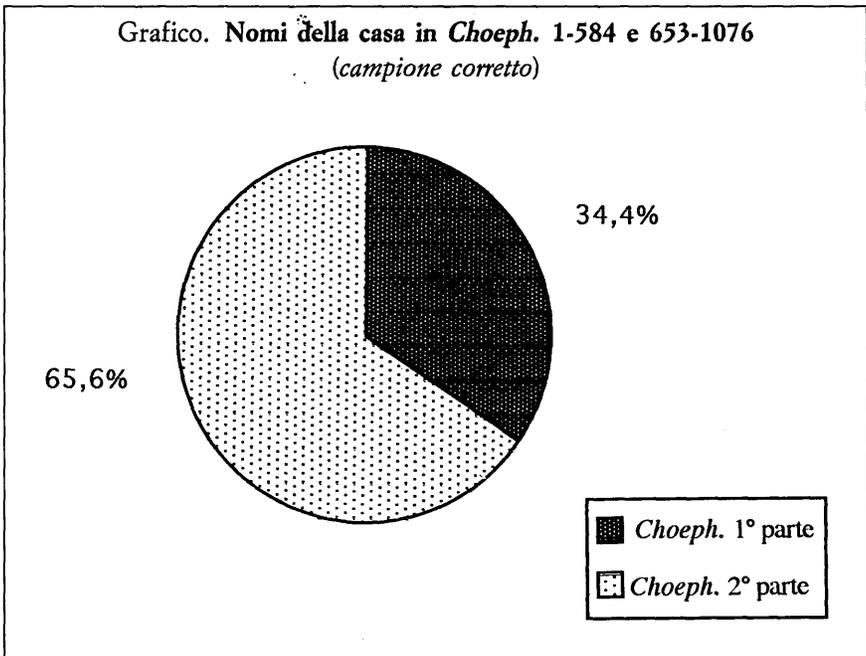


La presenza della casa è richiamata in maniera più insistita nella seconda che nella prima tragedia della trilogia! Quando poi l'analisi viene ristretta ai dati più significativi, ai nomi della casa utilizzati in senso proprio, il fatto non risulta meno evidente.



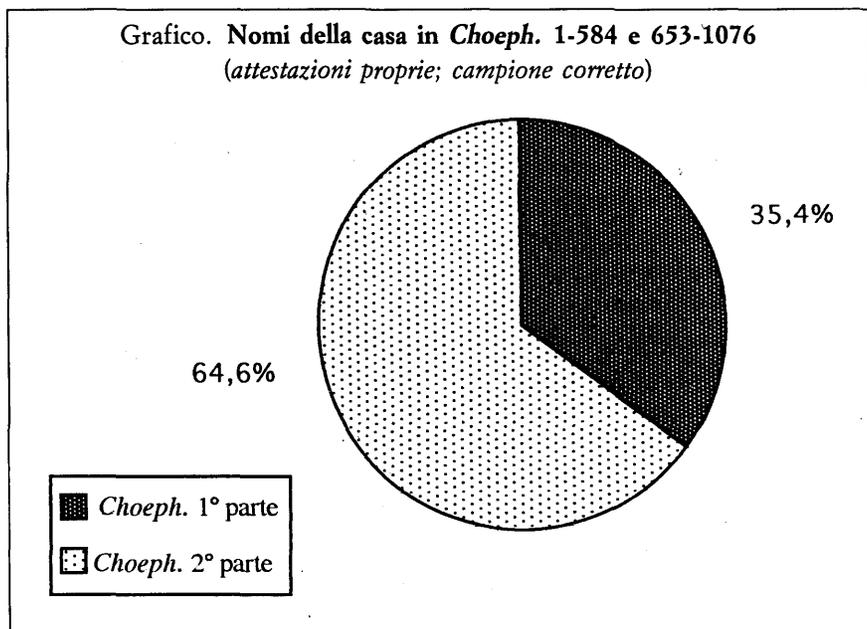
Prima di giungere all'analisi delle occorrenze all'interno delle *Coefore* stesse, a confrontare i dati della prima con quelli della seconda parte, è opportuno procedere a una riflessione. Motivazioni di ordine differente da quelle proposte potrebbero in linea di principio aver indotto Eschilo a soffermarsi sulla reggia degli Atridi nelle *Coefore*. La poesia della scena non risponde solo a esigenze di carattere scenico. Non è però concepibile che la poesia scenica vada contro l'effetto scenico, miri a demolirlo. Ora, data come improponibile una ricostruzione della scenografia delle *Coefore* che comporti il temporaneo abbattimento della skené per la prima parte, o che preveda che essa venga nascosta al pubblico, ci si chiede perché mai Eschilo, di fronte alla ineliminabile presenza dell'edificio scenico agli occhi degli spettatori, avrebbe dovuto far nominare ai suoi attori «la casa» in modo talmente insistito, stimolando con la parola i sensi che effettivamente vedevano quella che nell'*Agamennone* era stata una casa, se il suo precipuo problema scenico consisteva precisamente nel nasconderla, nel farla sparire. A tale domanda chi postula una doppia scena per le *Coefore* dovrà trovare risposta.

Non desterà sorpresa la lettura dei risultati finali. Delle settantaquattro (o settantatrè, dal momento che l'attestazione del v. 650 è fortemente dubbia) occorrenze dei nomi della casa nelle *Coefore*, ventinove si trovano entro la cosiddetta «prima parte» (versi 1-584), quaranta nella «seconda parte», versi 653-1076 ^(?): una distribuzione che vede prevalere la seconda parte sulla prima con un rapporto di 58% contro 42%. Anche stavolta è necessario introdurre una correzione, a causa della maggiore estensione della prima parte (584 versi contro 423 della seconda): dopo aver diviso il numero di occorrenze per il numero dei versi, si ottiene il seguente risultato:



^(?) Sono state escluse dal computo le quattro occorrenze all'interno dello stasimo 585-652 che funge da punto d'articolazione della vicenda scenica, e che alcuni sostenitori della teoria della doppia ambientazione collocano all'interno del momento in cui avvenne la «rifocalizzazione» scenica.

A un risultato non molto diverso si perviene quando l'analisi venga ristretta al campione «proprio», con esclusione delle occorrenze in senso traslato: tale intervento modifica in misura limitata le proporzioni in favore della prima parte del dramma.



La casa è presente nella sua realtà fisica di *skéné* come in quella testuale sia nella prima che nella seconda parte delle *Coefore*. Il fenomeno ha proporzioni ingenti e non è spiegabile se non con l'affermazione che l'originario progetto drammatico prevedeva la presenza scenica *effettiva* e *ininterrotta* della reggia degli Atridi per tutta la tragedia, in continuità con le condizioni sceniche e scenografiche dell'*Agamennone*.

b) La tomba fa parte della scenografia anche nella seconda parte

Ai vv. 722 ss. il coro si rivolge alla tomba invocandone aiuto per i vendicatori, secondo il modulo espressivo utilizzato nella prima parte del dramma:

ὦ πότνια Χθῶν καὶ πότνι' ἄκτῃ
 χῶματος, ἦ νῦν ἐπὶ ναυάρχω
 σώματι κείσαι τῷ βασιλείῳ,
 νῦν ἐπάκουσον, νῦν ἐπάρηξον.

Si deve a V. Di Benedetto ⁽⁶⁾ l'osservazione che «una invocazione diretta comporta, almeno in prima istanza, un richiamo a qualcosa di immediatamente presente». Tale occorrenza costituisce dunque un ostacolo insormontabile per chi sostiene che la tomba venga effettivamente rimossa dopo il v. 565 o comunque prima del v. 653. Il tumulto «torna» al centro dell'attenzione drammatica in modo così rapido e forte da rendere chiaro che non se n'era mai allontanato: aveva svolto, visibile sulla scena, l'azione di guida degli agenti di vendetta, e in seguito resterà visibile nel momento del trionfo di Oreste sugli assassini e della sua successiva fuga sotto il pungolo delle Erinni.

I due elementi scenici caratterizzanti, il palazzo e la tomba, restano visibili e scenicamente attivi per tutta la durata del dramma. Non è possibile ipotizzare un cambio di scena tradizionale, e neanche una rifocalizzazione. La scena è una, e come tale viene presentata dalla parola degli attori.

c) Vi sono troppi cambi di scena: quale il senso drammatico?

La tesi della doppia scena esige non uno, bensì due cambi di scena. L'*Agamennone* venne rappresentato di fronte a una reggia, fisicamente e semanticamente ingombrante: le *Coefore* inizierebbero in un luogo lontano dalla reggia, ma presto l'azione si trasferirebbe nuovamente nei luoghi dell'*Agamennone*. Si vorrebbe che in assenza di forti indicazioni testua-

(6) V. DI BENEDETTO, *Spazio e messa in scena*, cit., p. 84.

li fossero fornite motivazioni di poetica drammatica consistenti per il trasferimento della scena in imprecisati dintorni del palazzo (?).

d) Se si rompe l'unità di luogo il pubblico non comprende cosa accade

La skené, di legno, che forse veniva smontata dopo ogni festa drammatica ⁽⁸⁾, non poteva di certo essere abbattuta nell'intervallo fra una tragedia e l'altra, né tantomeno essere ricostruita nel tempo di uno stasimo. Essa, fortemente caratterizzata come palazzo degli Atridi durante l'*Agamennone*, rimase dunque visibile anche nei primi 585 versi delle *Coefore*. Se si accetta la teoria della doppia scena, e si immagina il prologo di questa tragedia come ambientato in una zona lontana dalla reggia, si ottiene una azione scenica poco comprensibile ⁽⁹⁾. Si cercherà qui di ricostruirla in dettaglio, al fine di evidenziarne l'impraticabilità.

Gli spettatori vedrebbero Oreste e Pilade arrivare nell'area antistante la skené (che per chi ha appena assistito all'*Agamennone* altro non è che il palazzo degli Atridi); apparirebbe poi dalla eisodo il coro, che per il pubblico può provenire da un luogo extrascenico qualsiasi, dal mare o dalla città o dall'estero — da qualunque luogo tranne che, appunto, dal palazzo che non si trova fuori scena, ma sulla scena. Complica ulteriormente le cose il fatto che Oreste interpreti il dolore delle ancelle come segno nefasto per il γένος, e si domandi «πότερα δόμοισι πῆμα προσκυρεῖ νέον;» (v. 13),

forse un nuovo dolore *si avvicina* alla casa?

Lo spettatore non avrebbe più dubbi: le ancelle, annunciatrici di sciagura, stanno dirigendosi *verso* il palazzo. A tale conclusione induce, nelle

(7) I cambiamenti di scena si moltiplicano quando si interpretino i riferimenti nelle *Coefore* a porte esterne (vv. 561 e 653), quartieri maschili (712), porte dei quartieri femminili (878) come riqualificazioni sceniche successive della medesima scenografia.

(8) Assi di legno: XEN. *Cyr.* I 6.1.54. Che l'edificio scenico potesse venire smontato nell'intervallo fra le tragedie ipotizzano V. DI BENEDETTO ed E. MEDDA, *La tragedia*, cit., pp. 13-16 *et passim*.

(9) Particolarmente efficace risulta sotto questo aspetto l'analisi presentata da S. SCULLION, *Three Studies*, cit., pp. 72 s.

condizioni sceniche descritte, un verbo come προσκυρέω. La gravità dell'equivoco è irrimediabile, e l'inizio della parodo con ἰαλτὸς ἐκ δόμων ἔβαν (v. 22) sortisce l'unico risultato di confondere ulteriormente gli spettatori⁽¹⁰⁾.

Il fatto che l'edificio scenico sia presente in scena rende inverisimile la ricostruzione proposta. Le *Coefore* avrebbero inizio con un'azione complicata e farraginoso in cui scena verbale e scenografia fisica, anziché collimare, collidono (vittima sarebbe il pubblico).

e) Il coro è presente al cambio di scena.

Le *Eumenidi* e l'*Aiace* sofocleo sono le uniche tragedie superstiti in cui avvenga un vero e proprio cambio di scena. Quando questo si verifica⁽¹¹⁾, la scena è sgombra di attori e il coro è assente. Le *Coefore* presenterebbero l'unico caso attestato di cambio di scena in presenza del coro. Un tale argomento non ha valore se preso da solo, a causa del limitato numero di tragedie superstiti: a inquadrarlo in un più articolato contesto critico acquista però un peso non trascurabile.

* * *

La tesi della doppia scena delle *Coefore* non sembra dunque in assoluto preferibile, e forse neanche plausibile: l'effetto che essa istituisce manca di senso drammatico e risulta sgradevole. L'unico vantaggio che essa assicurerebbe alla tragedia consiste nella rimozione dell'evidente anomalia costituita dall'ingresso in scena del coro attraverso la skené anziché attraverso una eisodo⁽¹²⁾. Tale vantaggio risulta in ogni caso il-

⁽¹⁰⁾ La presenza della skéné costituisce inoltre un ovvio referente per le invocazioni dei vv. 49-53. Anche in questo caso il poeta avrebbe costretto il pubblico, che poteva vedere il palazzo, a immaginarlo fuori della scena, collocato al di là della eisodo, come referente delle parole del coro.

⁽¹¹⁾ *Eumenidi*: fra il v. 234 e il v. 235; *Aiace*: fra il v. 814 e il v. 815.

⁽¹²⁾ Tale anomalia si ripresenta peraltro con grande forza nelle *Eumenidi*, dove è assai difficile ipotizzare una ricostruzione che non comporti l'apparizione del coro, con o senza l'ἐκκύκλημα, attraverso la porta della skéné (vd. e.g. S. SCULLION, *Three Studies*, cit., p. 73).

lusorio: alla normalizzazione del testo drammatico sfuggirebbe in tal caso il cambio di scena fra il v. 584 e il v. 652, che avverrebbe, in contrasto con la norma grammaticale, in presenza del coro. Che nell'unità di luogo l'azione scenica risulti più leggera e perspicua, meglio articolata, corrispondente sia all'ὄψις che alla λέξις, insomma più bella, pare una conclusione non soggettiva ⁽¹³⁾.

⁽¹³⁾ Una prima versione di questo contributo è stata letta nel corso di incontri seminariati svoltisi fra gennaio e marzo 1995 presso il Dipartimento di Filologia classica dell'Università degli Studi di Roma «La Sapienza» e il D.AR.FI.CL.E.T. dell'Università degli Studi di Genova. Devo ringraziamenti al Prof. Riccardo Di Donato, che ha seguito il lavoro fin dal suo inizio, e ai Proff. Umberto Albinì e Luigi Enrico Rossi, che hanno suggerito numerosi miglioramenti e correzioni.