

Ester Cerbo

*La parodo dell'Edipo a Colono di Sofocle.
Drammaturgia e metro*

Abstract

The *parodos* of Sophocles' *Oedipus Coloneus* shows extraordinary characteristics in length, structure, performance, action and in the metrical form; the metric rules the movements on the stage and explains the emotion of the players. This work analyzes theatrical, structural and metrical elements. The interaction of all elements makes this *parodos* a powerful and original performance. Sophocles employs several different formal structures, giving to the audience in his last tragedy a masterpiece of his dramatic art.

La parodo dell'*Edipo a Colono* ha carattere di straordinarietà per l'ampiezza, la struttura, la resa, l'azione, i moduli drammaturgici utilizzati, infine, ma non da ultima, la partitura metrica che scandisce il movimento scenico e veicola gli stati d'animo dei protagonisti. Nel presente lavoro vengono analizzati gli elementi teatrali, strutturali e metrici che, nella loro interazione, concorrono a fare di questa parodo uno spettacolo molto originale. Sofocle utilizza una serie di procedimenti formali, attraverso i quali sembra voler proporre al pubblico nella sua ultima opera un mirabile compendio dell'arte tragica.

Nell'ambito del teatro sofocleo la parodo dell'*Edipo a Colono* ha carattere di straordinarietà per l'ampiezza, la struttura, la resa, l'azione che vi si svolge, i moduli drammaturgici utilizzati, infine, ma non da ultima, la partitura metrica che scandisce il movimento scenico e veicola gli stati d'animo dei protagonisti. Esaminando in un recente studio le parti cantate della tragedia, Cerri ne ha messo in rilievo il carattere innovativo e la loro coerente funzionalità all'interno del contesto drammatico¹; per quanto riguarda specificamente la parodo, essa rappresenterebbe «un genere di spettacolo inedito: un pantomimo non solo danzato, ma anche cantato, e trasferito in sede tragica»². Sulla via tracciata da Cerri, intendo qui proporre un'analisi di quegli elementi significativi – teatrali, strutturali, metrici – che nel loro insieme concorrono a fare della parodo dell'*Edipo a Colono*, per l'appunto, uno «spettacolo inedito» o a qualificarla efficacemente come «powerfully strange»³. Scena e orchestra si ricordano nel dar vita ad un'inconsueta forma drammatizzata della *πρώτη λέξις* del Coro, con l'evidenziazione di un modello di *συναγωνίζεσθαι* che caratterizzerà l'intero svolgimento della vicenda teatrale⁴.

¹ CERRI (2007).

² CERRI (2007, 163); la definizione riguarda precisamente la pericope dei vv. 117-206.

³ TAPLIN (1984-1985, 118).

⁴ Cf. Aristot. *Poet.* 1456a, 25-27 a proposito del maggiore coinvolgimento del Coro nell'azione drammatica come tratto peculiare del teatro sofocleo. Non si affronta in questa sede l'argomento della

La tragedia si apre con l'arrivo del vecchio Edipo, cieco e malconco, il quale, accompagnato dalla figlia Antigone, procede lungo un sentiero, sul limitare del boschetto sacro alle Eumenidi, che fa da sfondo alla scena⁵; egli si siede su una ruvida pietra (v. 19 ἐπ' ὄξέστου πέτρου), nello spazio interdetto, ma visibile agli spettatori, e chiede alla figlia ulteriori notizie sul luogo. Subito dopo (v. 29) giunge un abitante di Colono, che, vedendo Edipo seduto all'interno del recinto inviolabile delle Eumenidi, dapprima lo sollecita ad andarsene, poi lo informa sui luoghi circostanti, infine si allontana dalla scena per recarsi ad avvertire le persone del demo: saranno loro, infatti, che decideranno sulla permanenza di Edipo a Colono. Rimasto solo con la figlia, Edipo rivolge una solenne preghiera alle Eumenidi, perché gli concedano la tanto attesa liberazione dai mali della vita. Al termine della preghiera Antigone invita Edipo a fare silenzio (v. 111): ha intravisto in lontananza alcuni vecchi di Colono – i componenti del Coro –, i quali, avvertiti della presenza di un profanatore del bosco sacro, vengono a cercare il colpevole del sacrilegio (vv. 117ss.). Padre e figlia si nascondono nel bosco, in una zona solo parzialmente occultata alla vista degli spettatori (e del Coro), lasciando così lo spazio scenico vuoto per la parodo del Coro.

1. *Prima della parodo*

L'azione teatrale della parodo prende, dunque, le mosse dall'intervento di Antigone al v. 111, cui segue la replica di Edipo, in un breve ma intenso dialogo, che funge da preambolo all'ingresso del Coro. Questa pericope di sei trimetri giambici recitati dagli attori (due da Antigone, quattro da Edipo) collega prologo e parodo, conferendo carattere unitario alla prima parte della tragedia; alla fine della parodo l'assenza di una nuova entrata e l'intervento in trimetri giambici del corifeo, come risposta alla preghiera lirica di Antigone, garantiscono continuità anche con il primo episodio: lo stacco strutturale tra parodo e primo episodio è quindi affidato al cambio di resa, nel passaggio dall'esecuzione lirica a quella recitata.

Nei vv. 111-16 tre moduli scenici tra loro concatenati attirano l'attenzione del pubblico sull'imminente entrata del Coro, adeguatamente preparata dall'intervento del

funzione del Coro, al quale sono stati dedicati contributi specifici: si rinvia, da ultimo, a DHUGA (2005) (con ampia bibliografia sul tema), che, diversamente da altri studiosi non sempre sensibili a considerare l'apporto del codice metrico al complesso di testo e scena, mette in evidenza l'eccezionale «metrical authority» (p. 335) di questo Coro come fattore rilevante per il ruolo da lui svolto. Più in generale, sulla rivalutazione del ruolo drammatico assegnato in tragedia al Coro composto da uomini anziani si veda DHUGA (2010).

⁵ Per un quadro sintetico della messa in scena della tragedia si rinvia a DI BENEDETTO-MEDDA (1997, 111-13). L'immagine di Edipo cieco in cammino con Antigone doveva richiamare alla mente degli spettatori il finale delle *Fenicie* di Euripide, in una sorta di continuazione ideale del percorso intrapreso da padre e figlia nella tragedia euripidea. In generale, sui modelli letterari sottesi alla composizione dell'*Edipo a Colono* si veda CALDER III (2005, 157-73; per i rapporti con le *Fenicie* vd. pp. 162-65).

Coloniate (vv. 36-80), e creano tensione emotiva e curiosità per come si svolgeranno i fatti. I moduli sono: a) l'imposizione del silenzio con il perentorio σίγα; b) l'annuncio topico dell'arrivo in scena di qualcuno, identificato in modo generico, la cui vista poteva essere inizialmente preclusa agli spettatori; c) il nascondersi da parte del personaggio già in scena, per evitare l'incontro con il nuovo venuto e carpire senza essere visti informazioni utili (la cosiddetta *eavesdropping scene*).

a) «zitto [...] io sto zitto» (σίγα / σιγήσομαι).

L'invito a fare silenzio, qui formulato attraverso il ricorso – potrei dire rituale – al verbo σιγάω, assume una specifica funzione drammaturgica in concomitanza con eventi nuovi che si verificano sulla scena⁶; in questo uso esso si differenzia dalla semplice interruzione di un interlocutore o dalla richiesta di tenere segreta qualche notizia importante. In alcuni casi l'invito a tacere è disatteso, così che il dialogo tra gli attori o tra gli attori e il Coro, nella resa recitata o lirica, si protrae per un numero rilevante di versi: è quanto avviene, per esempio, nelle scene del sonno, dove sembra essere deliberatamente sottolineato il contrasto fra convenzione e realismo drammatico⁷. Spesso l'imperativo σίγα o la variante avverbale funge da segno verbale della percezione da parte di un personaggio di fenomeni acustici provenienti dallo spazio retroscenico; la sua posizione iniziale nel verso 'allerta' l'interlocutore e il pubblico su un nuovo evento, di cui ha contezza un solo agente. Nell'*Edipo a Colono* questo uso – già collaudato e qui rinforzato dal σιγήσομαι di replica – si collega ad una percezione visiva orientata verso lo spazio extrascenico ed è opportunamente giustificato dal contesto dell'azione⁸: l'avanzare dei Coloniati alla ricerca di Edipo e la necessità da parte dei due personaggi di non rivelare la propria presenza, cui segue l'immediata decisione di nascondersi nel boschetto. L'espedito dell'invito al silenzio, di norma usato per segnalare l'entrata di un personaggio, viene ora impiegato in modo singolare per l'ingresso del Coro dalla *eisodos*: forse un primo indizio del ruolo 'attoriale' del Coro in questo dramma.

b) «ecco che stanno venendo qui certi vecchi» (πορεύονται γὰρ οἶδε δὴ τινες / χρόνῳ παλαιοί).

L'annuncio dell'arrivo del Coro è formulato con il ricorso agli elementi tipici: verbo di movimento, deittico rafforzato dalla particella δὴ, identificazione generica dei

⁶ Proprio in questa funzione σιγάω è il verbo più di sovente utilizzato, così come la corrispondente forma avverbale σίγα, rispetto a σιωπάω o al generico παύω: cf. per es. Aesch. Ag. 1344; Soph. El. 1236 e 1399, fr. 314 Radt v. 103, fr. 815 Radt, Phil. 865; Eur. Hipp. 565, Hec. 1069, Her. 1042s., 1060, 1067, IT 458, 723, Or. 140, 183, 1311, 1367. Si segnala la particolare espressione εὔστομ' ἔχε in Soph. Phil. 201, usata col valore drammaturgico di σίγα: è il Coro che si rivolge a Neottolemo invitandolo al silenzio, perché ha sentito il gemito di Filottete, in procinto di entrare in scena.

⁷ Cf. Eur. Her. 1042ss., Or. 140ss. e, come parodia di questo modulo, Cycl. 624ss.

⁸ È quanto nota anche lo scolio al v. 111 a proposito del modo in cui è introdotto il Coro: τὴν εἰσαγωγὴν τοῦ χοροῦ εὐαφόρως θέλει ποιήσασθαι.

coreuti. Ma che sia l'attore ad annunciare l'arrivo del Coro è fenomeno raro in tragedia⁹ – e per Sofocle si tratta dell'unica attestazione tra le tragedie superstiti; in tali casi il Coro viene intravisto a distanza e questo fatto dà il tempo necessario all'attore o ai due attori in scena per decidere come comportarsi di fronte alla nuova situazione. Rispetto alla forma più consueta, vale a dire al Coro che comunica l'arrivo del personaggio e poi rimane bloccato al proprio posto, con questa variante le possibilità di iniziativa per l'attore sono diverse: a) nascondersi e, scrutando l'azione, rimanere in attesa di sviluppi; b) ritirarsi dalla scena; c) prendere contatto subito col Coro, partecipando al canto della parodo. Il modulo a) è attestato per la prima volta nelle *Coefore*: Oreste vede avanzare un gruppo di donne (vv. 10s. ὁμήγυρις / ... γυναικῶν)¹⁰ e alla fine del suo lungo annuncio (dieci trimetri giambici) esorta Pilade a mettersi con lui in disparte, per capire la natura del Coro e poi stabilire con lui un contatto. Il modulo b) trova riscontro soprattutto nella drammaturgia di Euripide: nel *Fetonte*, dove l'espedito è impiegato per l'ingresso sia del Coro principale sia di quello secondario¹¹; nelle *Fenicie*, con la significativa variante circa la postazione dei personaggi sulla parte superiore della σκηνή, che permette all'attore una più ampia visuale dello spazio scenico ed extrascenico¹². E ancora, nell'*Ippolito* la dea Afrodite, personaggio προολογίζων, dice di abbandonare la scena, perché vede sopraggiungere Ippolito e con lui il festoso κῶμος dei compagni di caccia, che compongono il Coro secondario¹³. Il modulo c) ricorre

⁹ Questo espediente drammaturgico – una variante del più diffuso annuncio dell'entrata dell'attore da parte del Coro – è, invece, ben attestato in commedia, dove all'annuncio dell'arrivo del Coro il personaggio in scena generalmente si allontana: cf. BELARDINELLI (2005, 27-28).

¹⁰ Circa il luogo di provenienza di questo Coro, BELARDINELLI (2005, 17-24) ritiene che l'espressione ἰαλτὸς ἐκ δόμων ἔβαν (v. 22) indichi l'arrivo del Coro dalla casa degli Atridi «collocata non visivamente, ma nell'immaginazione degli spettatori, in un luogo extrascenico» (p. 23); pertanto, il Coro farebbe il suo ingresso da una delle due *eisodoi* (così anche TAPLIN 1977, 336). Questa ipotesi si basa sull'idea che nella finzione scenica la tomba di Agamennone, intorno alla quale si svolge l'azione della prima parte della tragedia, doveva essere immaginata dal pubblico fuori dalla città, secondo l'uso quotidiano, e dunque lontana dalla casa degli Atridi, diversamente da quanto in realtà appariva.

¹¹ Ai vv. 54s. è il protagonista che invita la madre Climene ad entrare in casa, perché stanno arrivando le serve che compongono il Coro principale; ai vv. 216-33 la stessa Climene, dopo aver annunciato l'ingresso del Coro secondario, rientra subito in casa.

¹² A conclusione della *teichoskopia*, il servitore, non appena scorge fuori scena le donne del Coro avvicinarsi alla casa, sollecita Antigone a ritirarsi (vv. 193-201). Nel *Fetonte* e nelle *Fenicie*, oltre alla medesima tecnica performativa utilizzata nel passaggio dal prologo alla parodo, va anche sottolineato l'analogo numero di versi dell'annuncio – dieci nel *Fetonte* e nove nelle *Fenicie* – sulla linea degli undici versi delle *Coefore*, fatto che, in questa circostanza, potrebbe indicare un tempo drammatico 'standard' dell'azione scenica. L'annuncio da parte dell'attore dell'arrivo del Coro è contenuto anche in Eur. fr. 105 Kann. (*Alope*), a conferma della predilezione di Euripide per questo espediente teatrale (e cf. anche *Cycl.* 36-40).

¹³ Cf. vv. 51-57. Analoga la situazione scenica nel prologo delle *Baccanti*, ma il modulo in parte si trasforma in virtù del diverso contesto drammatico, con la 'chiamata' del Coro, che sostituisce il consueto annuncio: Dioniso prima sollecita ripetutamente le donne del Coro, le Baccanti, a venire sulla scena, poi dichiara di allontanarsi verso il Citerone, evitando 'a sorpresa' di incontrare le sue adepte (vv. 55-63: nove versi come nelle *Fenicie*); l'impatto emotivo è forte perché sembra prospettata una dissociazione tra il dio-attore, che è anche l'ἑξάρχων del Coro, e il Coro stesso.

nell'*Oreste* (vv. 131-35), dove Elettra prende spunto dall'annuncio dell'arrivo del Coro per anticipare sia il dialogo lirico della parodo sia la scena seguente del risveglio e della follia di Oreste.

Pertanto, nell'*Edipo a Colono* il modello di riferimento è certamente quello delle *Coefore* (vd. *infra*), con l'aggiunta del coinvolgimento dell'attore nell'esecuzione della parodo, come nel modulo c); non è da escludere, allora, che nella scelta sofoclea abbia esercitato un influsso significativo anche la tecnica reiterata da Euripide proprio nelle *parodoi* delle sue ultime tragedie.

c) «nascondimi nel bosco» (κρύψον κατ' ἄλσος).

È questo uno dei pochi esempi in tragedia di *eavesdropping scene*: il nascondersi all'arrivo di qualcuno, per ascoltare senza essere visti. L'espedito, impiegato per i suoi risvolti umoristici più spesso in commedia, si configura come una forma rudimentale di metateatro, per cui gli ascoltatori 'indiscreti' costituiscono l'uditorio di una rappresentazione interna; su questo piano si viene a creare uno stretto legame tra attori e pubblico: entrambi ricevono informazioni senza essere direttamente coinvolti nell'azione. Come in precedenza accennato, la prima attestazione di questo modulo si ha nelle *Coefore*, quando Oreste e Pilade, all'arrivo del Coro, non escono di scena ma si nascondono in prossimità della σκηνή, per conoscere con certezza chi siano le donne che arrivano con le libagioni (*Ch.* 20s. ὥς ἂν σαφῶς / μάθω ~ *OC* 114 ἕως ἂν ἐκμάθω). Tre sono le fasi in cui si articola di norma questo tipo di scena: l'annuncio dell'arrivo di un personaggio o del Coro, la volontà di nascondersi e il desiderio di carpire di nascosto informazioni¹⁴. Nell'*Edipo a Colono* la convenzione è rispettata e si arricchisce di un ulteriore dato, cioè dell'invito al silenzio che allerta attore e pubblico sul nuovo evento; questa combinazione di elementi trova il suo impiego già negli *Acarnesi*, dove però è il corifeo che si rivolge al Coro, invitandolo a farsi da parte in silenzio perché è in arrivo sulla scena Diceopoli alla guida della processione dionisiaca (vv. 238s. σίγα πᾶς. /... πᾶς ἐκποδῶν ~ *OC* 113 ἐξ ὁδοῦ πόδα). Il motivo dell'*eavesdropping* è riecheggiato sotto il profilo formale nelle *Tesmoforiazuse* (v. 36 ἀλλ' ἐκποδῶν πτήξωμεν e v. 45 σίγα, ripetuto al v. 95) e poi anche nelle *Rane* (v. 315 ἀλλ' ἠρεμεῖ πτήξαντες ἀχροασώμεθα battuta dell'attore per l'ingresso del Coro), a conferma che si tratta di un procedimento drammaturgico adattabile ai due generi teatrali.

¹⁴ Così BATTEZZATO (1995, 45 n. 63). Già FRAENKEL (1962, 22-26) aveva individuato nel prologo delle *Coefore* il modello della *Lauscherszene*, ripreso sia da Aristofane (vd. *infra*) sia da Sofocle e da Euripide. Interessante il caso delle due *Elette*: Euripide ripropone il modello eschileo, ma priva la scena di verisimiglianza e di realismo drammatico, in quanto Oreste, vedendo arrivare una donna, dapprima dice di voler chiederle informazioni, poi incita Pilade a nascondersi (vv. 104-11). In Sofocle (vv. 77-82) si ha un consapevole rovesciamento di questo modulo scenico: sentiti i gemiti di Elettra provenire dall'interno, Oreste domanda al Pedagogo se debbano rimanere ancora ad ascoltare, ma il Pedagogo nega con decisione (v. 82 ἤκιστα) e così i personaggi escono di scena prima dell'arrivo di Elettra; in questo modo Sofocle fa ritardare il riconoscimento tra i due fratelli.

Nell'*Edipo a Colono* la scena del nascondersi è il presupposto della scena di ricerca, messa in atto dal Coro al suo arrivo, diversamente da quanto accade, per l'appunto, nella scena degli *Acarnesi*, dove si nota la conseguenza di un ribaltamento 'comico' nella serie degli eventi; nella parodo dell'*Edipo* chi si nasconde non perde rilevanza drammatica a vantaggio del nuovo venuto, così che l'attenzione del pubblico è proiettata sui due punti focali – σκηνή e orchestra – magistralmente coinvolti nel gioco dello spettacolo teatrale.

2. La parodo: la scena di ricerca

Ancora una volta bisogna volgere lo sguardo ad Eschilo, e precisamente alle *Eumenidi* (vv. 244ss.), per trovare il modello di questa formula drammaturgica: il Coro delle Erinni irrompe sulla scena alla ricerca di Oreste, seguendo le tracce di sangue, e subito dopo lo scorge abbracciato alla statua di Atena; una serie di dieci trimetri giambici, recitati dalla corifea, precede l'*astrophon* in giambo-docmi, per la cui resa si potrebbe ipotizzare una divisione delle battute tra i vari coreuti, in piccoli gruppi o in forma individuale, giunti nell'orchestra forse alla spicciolata¹⁵. In ambito tragico scene in cui il Coro si mette alla ricerca di un personaggio sono utilizzate anche nell'*Aiace* e nel *Reso*; il tipo di scena, accresciuta da esilaranti spunti buffoneschi, è ovviamente ben attestata in commedia, negli *Acarnesi* (vv. 204-36) – come abbiamo visto –, così come negli *Uccelli* (vv. 1178-98), nelle *Tesmoforiazuse* (vv. 655-88) e con una situazione teatrale rovesciata, per cui è il Coro ad essere ricercato, nelle *Ecclesiazuse* (vv. 478-503). Lo stesso Sofocle, d'altronde, ha basato un intero dramma satiresco, gli *Ichneutai*, sul motivo della ricerca di tracce, quelle degli armenti di Apollo, sviluppando questo tema in modo fortemente spettacolare: nella parodo già molto animata i satiri si incitano a vicenda nel compiere la missione e dare inizio alla caccia (fr. 314 Radt, vv. 64ss.); un alternarsi incalzante e brioso di battute in trimetri giambici tra i coreuti, divisi in schiere, e poi tra questi stessi e Sileno introduce la scena vera e propria della caccia, un pezzo lirico forse astrofico eseguito su un ritmo che doveva essere veloce e agitato¹⁶.

Naturalmente è con tutt'altro registro espressivo e teatrale che Sofocle impiega la scena di ricerca nell'*Aiace*¹⁷, dove essa costituisce il movente per la *metastasis* del

¹⁵ Si veda, al proposito, l'analisi di SCOTT (1984, 162-64), che suppone una distribuzione delle battute tra i coreuti anche in altri due pezzi lirici dell'*Oresteia* (*Ag.* 475-87 ed *Eum.* 140-77).

¹⁶ La frammentarietà del testo impedisce di ricostruire opportunamente il metro del canto; ad anapesti e cretici pensa PERROTTA (1935), che descrive con grande vivezza l'intera scena: «doveva essere tutto un incrociarsi di capriole, un guizzare di corse folli su un ritmo di danza, un balenare di salti clowneschi» (p. 280), insomma uno spettacolo per gli occhi, ma anche per le orecchie. In generale, per gli *Ichneutai* si rimanda a MALTESE (1982); per i contatti tra questo dramma satiresco e la commedia circa la scena di ricerca si veda ZAGAGI (1999, 190-99).

¹⁷ In questa tragedia, fin dalle prime battute del prologo dialogato tra Atena e Odisseo, viene descritta attraverso la metafora della caccia l'azione di ricerca effettuata da Odisseo sulle recenti orme di Aiace,

Coro, che permette al protagonista di recitare il monologo senza testimoni; l'uscita del Coro consente anche di effettuare il cambiamento del luogo dell'azione, dalla tenda di Aiace sulla spiaggia al boschetto vicino al mare. Così, dopo la ricerca infruttifera dell'eroe, nell'epiparodo i due semicori, provenienti dalle due opposte *eisodoi*, avviano un dialogo astrofico in giambi e docmi sugli esiti negativi della loro impresa (vv. 866-78); il dialogo confluisce nel canto a voci riunite della strofe (vv. 879-90) e prelude all'esecuzione del *commo* lirico-epirrematico – sempre in giambi e docmi – con Tecmessa, tornata in scena per comunicare la morte di Aiace (vv. 896ss.). Anche nel *Reso* pseudoeuripideo la scena di ricerca (vv. 674-727) è collegata all'epiparodo del Coro, composto dalle sentinelle troiane, la cui uscita al v. 564 (nella finzione teatrale per il cambio della guardia notturna) doveva consentire ai nemici Odisseo e Diomede, dopo aver ucciso Dolone, di fare il loro ingresso, diretti alla tenda di Ettore. La scena si articola in una breve sezione astrofica, con battute eseguite dai coreuti singolarmente o in piccoli gruppi; il ritmo agitato dei docmi e dei cretici accompagna l'azione mimetica del Coro che si slancia contro gli intrusi. All'*astrophon* segue una concitata sticomitia con *antilabai* in tetrametri trocaici catalettici tra il Coro ed Odisseo, il quale riesce insieme con Diomede a sottrarsi al Coro. Ormai a scena vuota, il Coro continua la propria azione di ricerca, accompagnandola con un sistema antistrofico, in cui si avvicenderebbero il canto all'unisono e lo scambio di battute dei singoli coreuti. Sembra esserci qui un riecheggiamento dell'analogia scena degli *Acarnesi*, dove il Coro dei carbonai irrompe nell'orchestra alla ricerca di Amfiteo, ma una volta apparso Diceopoli per celebrare la falloforia, si avventa su di lui, ritenendolo responsabile di aver stipulato la tregua con Sparta¹⁸. In questa commedia il ritmo vivace e sostenuto di trochei e cretici e l'alternarsi di recitativo e canto tra attore e Coro conferiscono alla parodo e alla scena seguente un andamento molto dinamico, con un effetto comico potenziato dalle goffe movenze di danza interpretate da coreuti anziani¹⁹.

presso la cui tenda egli è giunto: cf. v. 2 θηρώμενον, vv. 5s. πάλαι κυνηγετοῦντα καὶ μετρούμενον / ἵχνη, v. 8 κυνὸς Λακαίνης ὡς τις εὐρινὸς βάσις, v. 20 ἵχνεύω, v. 32 κατ' ἵχνος ἄσσω, καὶ τὰ μὲν σημαίνομαι, v. 37 τῆ σῆ ... κυναγία.

¹⁸ Oltre al contesto scenico, spia di questa somiglianza sarebbero le reminiscenze verbali, in particolare βάλλε βάλλε βάλλε βάλλε di *Ach.* 281, modificato nel *Reso* in βάλε βάλε βάλε βάλε (v. 675): al ben cadenzato dimetro trocaico della commedia viene sostituito il 'tarassico' docmio tragico olosoluto; e cf. anche *Ach.* 282 παῖε παῖε ~ *Rh.* 685 παῖε παῖε. Le stesse espressioni sono attestate anche in Senofonte come grida di tumulto e di assalto: cf. *An.* V 7, 21 (παῖε παῖε, βάλλε βάλλε) e 28 (βάλλε βάλλε).

¹⁹ Secondo OLSON (2004, 135), l'ingresso dei coreuti, nonostante l'agitazione e l'urgenza espressa con il dimenare le braccia e il capo, sarebbe lento e difficoltoso, come avviene per il Coro di anziani nelle *Vespe* (vv. 230-37) e nel *Pluto* (vv. 253-60). Tuttavia, bisogna osservare che nei due esempi citati da Olson il Coro entra al ritmo dei tetrametri giambici catalettici, più adatto ad assecondare il movimento lento e faticoso dei vecchi coreuti rispetto alla maggiore vivacità espressa dai tetrametri trocaici catalettici, impiegati nella parodo degli *Acarnesi* (e cf. anche *schol. ad Ach.* 204); non sembra casuale che nelle commedie in cui il Coro è composto da persone anziane – per l'appunto le *Vespe*, il *Pluto* e anche la *Lisistrata* (vv. 254ss. e vv. 319ss.) – Aristofane utilizzi per la parodo il metro giambico, mentre in altre due commedie, i *Cavalieri* e la *Pace*, l'ingresso del Coro, aggressivo e sostenuto, come risulta

Per completare il quadro della commedia aristofanea, descriviamo in breve le altre occorrenze di tale modulo drammaturgico, rinviandone ad altra sede la trattazione più approfondita.

Negli *Uccelli* l'inseguimento e la 'cacciata' del personaggio – più che la 'caccia' – sono messi in atto ai danni di una divinità che ha osato violare lo spazio di difesa degli uccelli; con reiterati imperativi Pisetero incita il Coro ad armarsi contro questa divinità e il Coro replica con una 'dichiarazione di guerra' nella strofetta docmiaca che prelude all'arrivo di Iride; la dea, infatti, appare sulla *μηχανή*, verso la quale il corifeo attira l'attenzione con un breve intervento di tre trimetri giambici. La corrispondente antistrofe – un canto di trionfo per la riuscita dell'impresa – suggella l'intero episodio di Iride, che si allontana indignata sotto i colpi di Pisetero (v. 1260).

La scena di ricerca delle *Tesmoforiazuse* è circoscritta dall'uscita di un personaggio e dall'avvio di una nuova scena, quella dell'ostaggio; ne scandiscono l'inizio e la fine due interventi della corifea, la quale dapprima con battute in tetrametri anapestici catalettici esorta le donne del Coro a cercare in silenzio un eventuale altro uomo infiltrato nella celebrazione della festa – un invito ripetuto da un'altra coreuta con quattro tetrametri trocaici catalettici –, poi con un distico sempre in tetrametri trocaici catalettici decreta la conclusione della ricerca. All'interno di questi interventi si colloca un intermezzo lirico astrofico, strutturato in compatte pericopi metrico-ritmiche di trochei, anapesti e giambi; la prima pericope trocaica, con il terzo incitamento a scovare l'intruso (vv. 663-66b), doveva essere eseguita da una coreuta, mentre il resto del canto dal Coro all'unisono²⁰.

Nelle *Ecclesiazuse* è significativo che l'unico caso di epiparodo attestato in commedia sia connesso con la scena di ricerca. Ma qui il modulo è stravolto: è il Coro delle donne, ancora mascherate da uomini, che entra con circospezione, perché teme di essere scoperto, e dunque perlustra la zona attentamente. L'intera sezione, scandita dal movimento di uscita e poi di entrata dell'attore, si articola nell'esordio recitativo della corifea in tetrametri giambici catalettici, con l'invito al Coro ad avanzare cautamente²¹, e nel canto antistrofico, sempre di ritmo giambico, contenente esortazioni del Coro al proprio interno; strofe e antistrofe sono seguite dall'epirrema recitativo in tetrametri giambici catalettici reso dalla corifea, che fornisce indicazioni sceniche sul luogo dell'azione (la casa di Prassitea) e sull'arrivo di Prassitea dalla *eisodos*.

chiaramente dal testo, è accompagnato dal ritmo trocaico (tetrametri catalettici). Pertanto, negli *Acarnesi* il procedere dei vecchi carbonai nell'orchestra doveva avvenire in modo agitato e scomposto, in linea con l'azione di inseguimento e di ricerca, così da accentuare l'effetto comico della scena; per una diversa valutazione dell'uso dei giambi e dei trochei nelle *parodoi* di Aristofane si veda PERUSINO (1968, 35-45).

²⁰ La ricerca dell'intruso da parte del Coro richiama l'analoga scena attestata in un frammento del *Telefo* euripideo (fr. 727a Kann.), la cui parodia è ricorrente in diversi passaggi di questa commedia: si veda, al proposito, BONANNO (1990, 241-76), che mette ben in luce la costruzione interamente 'paratragica' delle *Tesmoforiazuse*.

²¹ Come nelle *Vespe*, nella *Lisistrata* e nel *Pluto* (vd. *supra* n. 19), il metro giambico è anche qui associato al procedere lento e prudente delle coreute che contraddistingue il loro ingresso in scena, così da suffragare la specifica valenza semantica del metro utilizzato in tale contesto.

Eumenidi, *Aiace*, *Reso*, *Ichneutai*, *Acarnesi* ed *Ecclesiazuse* hanno in comune il fatto che la scena di ricerca viene presentata come motivazione per l'ingresso del Coro (parodo o epiparodo), ma il meccanismo è avviato nella sezione precedente; in più, nelle *Eumenidi*, nell'*Aiace*, nel *Reso* e negli *Acarnesi* essa è associata al cambio di luogo dell'azione²². Per il resto, la realizzazione della scena è alquanto varia. In alcuni casi una pericope introduttiva, resa dall'attore o dal corifeo, prepara questa scena, così da creare aspettative su come essa verrà rappresentata. La struttura della parte cantata può articolarsi in un *astrophon*, che consente maggiore libertà nella realizzazione orchestrale e canora del pezzo, o in una coppia strofica, talora intervallata dal sistema epirrematico con alternanza di registro performativo, oppure nell'abbinamento di entrambe queste forme (*astrophon* e sistema antistrofico-epirrematico). Data la peculiarità della scena, il metro utilizzato ha sempre carattere sostenuto e vivace (docmi, bacchei, trochei, cretici, giambi), nell'esprimere sia la concitazione della ricerca sia l'intensità patetica della scena (come nell'*Aiace*); a rendere più movimentata la rappresentazione contribuiscono, oltre alle movenze mimetiche della danza, anche la distribuzione delle battute tra vari interlocutori – il corifeo, i due semicori, i coreuti singoli o suddivisi in piccoli gruppi, il Coro all'unisono – e l'alternarsi della resa recitativa e lirica. All'arrivo del Coro, lo spazio scenico può presentarsi vuoto o essere occupato da uno o due personaggi, generalmente i 'ricercati' che nell'immediato non risultano visibili al Coro, con l'effetto di accrescere il livello emozionale della *performance*.

Come si colloca in questo quadro la scena dell'*Edipo a Colono*? Innanzitutto la 'ricerca' del Coro si esaurisce presto, nell'ambito della prima strofe (cf. *Eumenidi*), per l'improvvisa comparsa di Edipo con Antigone, un mostrarsi degli attori che si pone come elemento inedito rispetto alle altre scene analoghe: lo spazio scenico – vuoto all'arrivo del Coro – è ora riempito da due personaggi, con immediata presa di contatto. L'apparire spontaneo e subitaneo di Edipo davanti al Coro equivale, sul piano drammaturgico, ad una nuova entrata effettuata in modo insolito all'interno di una sezione lirica; essa provoca una risposta emotiva di paura e sorpresa da parte del Coro, così da intensificare la tensione della scena. Azione e reazione del Coro sono ben suddivise rispettivamente tra strofe e antistrofe della prima coppia strofica: si avrebbe nella strofe, corrispondente alla fase della ricerca, il movimento di perlustrazione del luogo da parte dei coreuti, cui fa eco la pluralità delle voci che dovevano alternarsi nel canto (vd. *infra*); nell'antistrofe, invece, il Coro riunito nell'orchestra eseguirebbe all'unisono il canto 'da fermo'²³.

²² PÖHLMANN (1989) ritiene che in queste opere il cambio di luogo venisse realizzato attraverso un uso particolare della *σκηνή*, vale a dire rappresentando una dopo l'altra le fasi dell'azione in punti diversi della medesima *σκηνή*.

²³ La differente modalità performativa della coppia strofica, così come ipotizzato, potrebbe porsi sulla stessa linea di quei corali infraepisodici, in cui strofe e antistrofe si corrispondono a distanza e talora sono assegnate a diversi esecutori: così nell'*Ippolito* di Euripide, dove il canto del Coro (vv. 362-72) è

Emerge, dunque, all'interno del sistema responsivo una studiata disomogeneità nella realizzazione orchestrale, che si configura come una sorta di deroga allo 'statuto' corale, mentre in altre scene analoghe il ricorso all'*astrophon* consente proprio una maggiore libertà nella *performance* del brano. Ma il primo impatto con questa parodo – il plausibile ingresso $\sigma\pi\omicron\rho\acute{\alpha}\delta\eta\nu$ del Coro e la probabile distribuzione delle battute tra i coreuti – doveva dare per l'appunto l'idea che il canto di entrata fosse un *astrophon*, come avviene nelle *Eumenidi* e nell'*Aiace*; l'improvvisa comparsa dell'attore e il suo intervento in anapesti recitativi, distanziando ancora di più l'antistrofe, tendevano a rafforzare questa idea di un canto privo di responsione, una sorta di proodo, alla stregua della parodo nella *Medea* (vv. 131-38), dove la pericope astrofica iniziale è seguita proprio dalla sezione anapestica degli attori (la Nutrice in scena, Medea all'interno della casa): solo al momento di eseguire l'antistrofe si comprendeva così la natura strofica del canto.

Peculiare è anche la partitura metrica, che abbandona il ritmo sostenuto delle sequenze cretico-trocaiche o giambo-docmiache e ricorre a sequenze prevalentemente eolo-coriambiche; l'inizio del canto, caratterizzato dal ritmo fratto delle cellule metriche giambiche, molosse, bacchiache, lascia comunque trapelare lo stato di affanno e di ansia dei vecchi coreuti che si mettono alla ricerca del sacrilego (vd. *infra*).

In generale, gli elementi condivisi con le altre scene di ricerca sono i seguenti:

- la ricerca come movente per l'arrivo del Coro;
- l'ingresso non compatto dei coreuti, che si sparpagliano in varie direzioni, con l'atteggiamento guardingo di chi perlustra un luogo;
- l'azione scenica all'interno di un canto corale, che crea attesa per gli sviluppi successivi;
- la probabile suddivisione delle battute tra i coreuti o tra piccoli gruppi di coreuti, con l'avvio dato forse dal corifeo;
- il dettato stilistico del brano, basato sul susseguirsi incalzante di interrogative, ripetizioni ed esortazioni.

eccezionalmente in responsione con il canto dell'attore (vv. 669-79), ma proprio per questo BARRETT (1964, 225) pensa che anche i vv. 362-72 debbano essere assegnati alla sola voce del corifeo. In Eur. *Or.* 1353-65 = 1537-48 alla strofe eseguita dal Coro intero corrisponde l'antistrofe, in cui le battute sarebbero da distribuire tra due semicori o addirittura tra diversi gruppi di coreuti: una sperimentazione, questa, che sembra essere qui recepita da Sofocle (comunque Sofocle aveva già utilizzato l'espedito delle strofi a distanza nel *Filottete*, vv. 391-402 = 507-18, entrambe cantate all'unisono dal Coro).

3. La strofe A: ipotesi di distribuzione delle battute²⁴

Che la strofe A di questa parodo, per le sue caratteristiche formali e sceniche, dovesse essere suddivisa tra più coreuti o gruppi di coreuti è un dato molto probabile, sul quale concordano non pochi studiosi; e d'altronde, tra gli elementi tipici della scena di ricerca c'è proprio la ripartizione delle battute tra i vari membri del Coro, un espediente di particolare effetto drammatico, al quale il poeta difficilmente avrebbe rinunciato: in questo modo si sgretola l'usuale compattezza del Coro nella più variegata polifonia dei suoi componenti²⁵.

Alle numerose e varie ipotesi di distribuzione del canto aggiungerei, con la dovuta cautela, la seguente proposta – relativa alla sola strofe A –, basata su indizi ricavabili soprattutto dalla struttura metrica del testo: un tentativo che, come sempre in questi casi, ha lo scopo di ricostruire non certo l'originario spettacolo, ma una 'potenziale' *performance*.

Una volta entrati in ordine sparso, durante la sezione in trimetri giambici eseguita dagli attori, i coreuti danno vita alla scena di ricerca, che proprio con l'attacco ὄρα della strofe (v. 117) richiama subito il modello eschileo delle *Eumenidi*²⁶. Essi dovevano quindi perlustrare il luogo, posizionandosi – forse a piccoli gruppi o individualmente – in vari punti della scena.

La prima sezione (A: vv. 117-22) si potrebbe assegnare al corifeo, come naturale guida del Coro, al quale spetterebbero le iniziali sollecitazioni: qui entra in gioco il

²⁴ Il testo critico della parodo qui seguito si basa sull'edizione a cura di AVEZZÙ-GUIDORIZZI (2008), con la traduzione di Cerri (utilizzata nel presente lavoro); ci si discosta da questa edizione al v. 175, dove considerazioni di tipo metrico spingerebbero ad accogliere l'espunzione di καί (Hermann), e al v. 217, che si preferisce assegnare al Coro: vd. *infra*, rispettivamente n. 42 e n. 59. La colometria è, invece, in più punti divergente, mentre è in sostanziale accordo con quella proposta da altri recenti editori, quali LLOYD-JONES-WILSON (1990) e DAWE (1996³).

²⁵ A favore della distribuzione delle battute tra i vari coreuti propende, da ultimo, Guidorizzi in AVEZZÙ-GUIDORIZZI (2008, 228). Il problema relativo alla suddivisione del canto è stato molto discusso soprattutto verso la fine dell'800 e l'inizio del secolo scorso: al proposito si veda DE FALCO (1928, 55-58), che ritiene più probabile un'esecuzione della parodo da parte del solo corifeo, anche per via della fitta interlocuzione nella coppia strofica B e nell'epodo. Di segno opposto è l'ipotesi della KAIMIO (1970, 137), per la quale è il Coro compatto ad eseguire l'intero canto della parodo. Può essere interessante, anche se non dirimente, considerare due recenti rappresentazioni del dramma (videoclip su YouTube), quella con la regia di Mario Martone (Teatro India di Roma, 2004) e quella con la regia di Daniele Salvo (Teatro greco di Siracusa, 2009): in entrambi i casi le battute sono pronunciate dai singoli coreuti mentre fanno il loro ingresso σποράδην sulla scena, secondo una scelta registica che – ora come allora – risulta di grande effetto spettacolare. – Per il termine "polifonia" è d'obbligo il riferimento a BACHTIN (1982²).

²⁶ *Eum.* 254s. ὄρα, ὄρα μάλ' αὖ' ἤλεόςσεε **...; tuttavia in Sofocle ὄρα iniziale avrebbe valore più interiettivo che esortativo (cf. ἐή al v. 150, verso corrispondente nell'antistrofe): il medesimo segno linguistico si caricherebbe allora di una diversa valenza semantica e questo anche in linea con le seguenti interrogative, che indicano curiosità e desiderio di sapere da parte del Coro, nonché sorpresa rispetto ad una situazione inaspettata. Nelle *Eumenidi*, dove una sezione di dieci trimetri giambici recitati dalla corifea introduce l'*astrophon*, l'individuazione del 'ricercato' da parte delle Erinni risulta alquanto immediata, anche perché Oreste è visibile sulla scena, presso l'*omphalos*.

modello, con una rifunzionalizzazione – nella forma lirica – delle battute in versi recitati o recitativi riscontrabili nelle analoghe scene di ricerca (cf., oltre ad *Eum.* 244ss., *Ar. Ach.* 204ss., *Eccl.* 478ss.); la pausa dopo il gliconeo di v. 120, determinata dallo iato nel verso corrispondente dell'antistrofe, segnala, oltre al cambio di ritmo, anche un cambio di registro stilistico dalle interrogative iniziali agli incalzanti imperativi della stessa misura metrica (tre molossi). Dopo i tre molossi, il cretico, con cui si conclude retoricamente la battuta al v. 122, per la sua variazione ritmica può avere valore di clausola e segnare un cambio di interlocuzione. Al v. 123 il baccheo di *πλανάτας*, termine ripetuto ad inizio della sequenza successiva, introduce una pericope compatta di gliconei in sinafia, chiusa da emiasclepiadeo (B: vv. 123-28): ora muta la tonalità, con l'accento da parte del Coro al gesto inusuale del forestiero che ha violato il boschetto delle Eumenidi. Attraverso la ripresa efficace dell'emiasclepiadeo, seguito dal baccheo, un diverso coreuta o piccolo gruppo di coreuti continuerebbe il discorso – come al v. 128, in prima persona plurale²⁷ – sulla riverenza dovuta alle Eumenidi (B': vv. 129-33). Al v. 133 la struttura metrica $\sim - - \sim - - -$, se si interpreta sia in modo unitario come ipponatteo sia in forma composita come baccheo-reiziano, potrebbe essere resa in una sorta di *antilabé*, presupponendo il cambio di battuta dopo il participio plurale *ίέντες*, di misura bacchiaca. Qui si conclude il pensiero iniziato al v. 123 e la chiusura è evidenziata dalla forte pausa sintattica e dal riecheggiamento del baccheo, che con *πλανάτας* aveva avviato la seconda sezione; il baccheo, a sua volta reiterato in *ἀδέρκτως* nella sequenza iniziale di B' (v. 129), costituisce un anello di congiunzione tra le due pericopi centrali, impostate sul pensiero del rispetto religioso verso le Eumenidi, così che si determina una *Ringkomposition* su base metrico-ritmica.

Nella parte finale (A': vv. 133-37), attraverso la tessera *τὰ δὲ νῦν*, si torna a focalizzare l'attenzione sulla ricerca del sacrilego e questo motivo culmina con ulteriore evidenza nel nesso di clausola *ποῦ ... νάει*, che riporta in modo circolare all'*incipit* della strofe. Con un raffinato gioco ritmico, il nuovo esecutore ripeterebbe allora nel reiziano di v. 134 ($\sim - - \sim - -$) il segmento metrico che costituisce la seconda parte – da lui stesso interpretata – della sequenza precedente. L'eventuale *antilabé* del v. 133 si porrebbe sul medesimo piano di quella dei vv. 179s. = 194s., dove lo schema metrico $\sim - - \sim - -$, identico in entrambi i versi, è interpretabile come enoplio: alla battuta bisillabica di Edipo segue il completamento del verso da parte del Coro con una struttura rapportabile proprio al segmento metrico $\sim - - \sim - -$ del v. 133 (e anche del v. 134).

Al termine della strofe il Coro probabilmente si ricostituiva in unità nell'orchestra per il prosiegua della parodo, segnalando anche con questa nuova disposizione la fine

²⁷ Cf. v. 128 *τρέμομεν* e v. 129 *παράμειβόμεσθ' ἀδέρκτως*, quest'ultima – forse – una didascalia scenica ad indicare lo sfilare dei coreuti con lo sguardo abbassato accanto al boschetto sacro: così RODIGHIERO (1998, 189).

della sua ricerca, che verrà a coincidere con l'improvviso apparire di Edipo, subito dopo, al v. 138.

Pertanto, sulla base del contenuto e della sua forma metrica, si potrebbe ipotizzare una ripartizione della strofe in quattro pericopi – ABB'A' –, articolate secondo una struttura palinodica e ben equilibrate nel numero delle sequenze (dieci/dieci: A cinque – B sei – B' quattro – A' cinque). Analogamente per l'esecuzione del canto, si potrebbe pensare a quattro interpreti: se si suppone che l'avvio del canto, secondo il modulo tradizionale, sia dato dal corifeo in qualità di ἐξόρχων, si potrebbero assegnare il primo e l'ultimo intervento (AA') – la ricerca del profanatore – alla voce di un singolo (per l'appunto, lo stesso corifeo e, nel finale, un altro coreuta²⁸) e i due interventi centrali – la riflessione sulla necessità del rispetto verso le dee – a due gruppi di coreuti. Tale ipotesi metterebbe in rilievo la tendenza alla simmetria strutturale, prediletta da Sofocle nella costruzione dei suoi canti, una simmetria sulla quale verrebbe impostata con effetto 'ossimorico' una scena molto mossa sul piano performativo.

4. *L'articolazione strutturale*

Al termine della prima strofe, con la comparsa di Edipo insieme con Antigone la parodo assume una struttura dialogica che verrà mantenuta fino all'epodo conclusivo, con un'originale mescolanza di forme e di resa. L'esecuzione lirica per tre volte si alterna al recitativo di pericopi in anapesti inserite dopo la prima strofe e la prima antistrofe e – in posizione mesodica – dopo la seconda strofe, lasciando senza soluzione di continuità nella resa cantata il passaggio dall'antistrofe ad un esteso epodo. La sezione in anapesti, prevalentemente appannaggio degli attori (si registrano un *extra metrum* e due battute del Coro – o forse del corifeo – nel primo sistema, ai vv. 141 e 143), subisce dunque, nel corso della parodo, un progressivo ridimensionamento – dieci, sei, infine quattro sequenze – a favore del dialogo lirico, più idoneo ad interpretare l'emozionalità della scena. In questa struttura si può riconoscere un'efficace sintesi delle tipologie utilizzate da Sofocle nel *Filottete* per la parodo, di impianto dialogico tra il Coro e l'attore che interloquisce con epirreimi in anapesti recitativi (vv. 135-218)²⁹, e per l'amebeo tra il

²⁸ Nella pericope finale c'è la replica alle sollecitazioni espresse all'inizio della strofe: l'ordine viene eseguito, ma la ricerca non ha prodotto frutti; questo motivo indurrebbe ad assegnare le pericopi A e A' a due diversi cantori.

²⁹ Come nell'*Edipo*, le sezioni anapestiche sono tre: due sono eseguite dal solo Neottolemo e ricorrono dopo la prima strofe (vv. 144-49) e al termine della seconda coppia strofica (vv. 191-200); la terza, situata dopo la prima antistrofe (vv. 159-68), ha la forma dialogica per l'intervento di una battuta del Coro (o corifeo). Anche in questa parodo si ha una sorta di scena di ricerca, in quanto il Coro viene esortato da Neottolemo a perlustrare la zona, in attesa di incontrare il «terribile vagabondo» (vv. 144-49). Sofocle aveva già utilizzato nell'*Antigone* la parodo lirico-epirrematica con i sistemi anapestici inseriti tra strofe e antistrofe (vv. 100-61): qui, data l'arcaicità della tragedia, interprete unico del canto e della *parakatalogé* è il Coro (forse con l'esecuzione degli anapesti da parte del corifeo).

protagonista e il Coro, dove le due coppie strofiche consistono in prevalenza nel canto 'a solo' dell'eroe, seguito da un breve intervento del Coro, e dove il lungo epodo si basa interamente su un dialogo concitato (vv. 1081-1217)³⁰; va, inoltre, sottolineata la coincidenza nell'ampiezza della sezione – 136 versi – tra l'amebeo del *Filottete* e la parodo dell'*Edipo a Colono*, con l'*astrophon* finale di dimensioni analoghe (48/46 versi), impostato per di più su una simile polimetria: si può pensare, dunque, ad un tempo drammatico equivalente.

Nella parodo dell'*Edipo a Colono* l'elemento fortemente caratterizzante è proprio la forma dialogica, resa vivace dalla serrata interlocuzione: a partire dal primo sistema anapestico, essa permea sia le parti recitative sia le parti liriche, e coinvolge con il Coro entrambi gli attori presenti in scena³¹; la crescente intensità del dialogo si rapporta con i movimenti scenici degli attori e nelle fasi di maggiore *pathos* si esprime con il ricorso all'*antilabé*, fino all'alternarsi di tre cambi di battuta nella stessa sequenza metrica (cf. *Phil.* 201 = 210, 1183)³². E nondimeno, già dalla prima strofe il modulo dell'interlocuzione tutta interna al Coro (vd. *supra*) enfatizza la peculiarità di questa parodo, più 'drammaticamente' agita che 'puramente' lirica, grazie anche al ruolo 'attoriale' del Coro stesso³³. A rendere ancora più evidente l'impianto drammatico della sezione è il movimento scenico dell'entrata dell'attore – l'apparizione di Edipo con Antigone – che si colloca all'interno del sistema strofico, con l'immediato contatto tra attore e Coro; spezzare un sistema strofico con l'entrata o l'uscita di un personaggio e dunque instaurare o far cessare l'interlocuzione, con evidenti riflessi sulla *performance* teatrale, è un procedimento atipico, ma di grande effetto drammatico, che Sofocle aveva già utilizzato per il dialogo lirico-epirrematico interno all'episodio³⁴ e che ora

³⁰ Per l'analisi strutturale, metrica e drammaturgica di questo amebeo si veda CERBO (2003). L'epodo di notevole lunghezza si riscontra in particolare nella lirica delle tragedie di fine V sec. (cf. anche Eur. *Or.* 982-1012, *Bacch.* 135-69, *IA* 206-30), ma la struttura dialogica è peculiare delle due tragedie sofoclee (*Phil.* 1169-1217 e *OC* 207-54).

³¹ Il modello di parodo a tre voci si trova attestato per la prima volta nella *Medea* (vv. 131-213), dove con grande effetto teatrale la voce della protagonista proviene dall'interno della *σκηνή*: canto del Coro e anapesti degli attori – anapesti recitati e di lamento – si alternano in modo da realizzare una variegata *performance*. Comunque, lo stile arcaico di questa tragedia, rispetto all'*Edipo*, si manifesta nel fatto che la parte lirica è esclusiva del Coro.

³² Per altre *antilabai* nel dialogo lirico in Sofocle cf. *OT* 649ss., *El.* 823ss., *OC* 510ss., 833ss., 1724ss.; l'argomento è stato specificamente trattato dalla ZANATTA (2010).

³³ Diversamente, nella parodo del *Filottete*, il Coro si riserva una sezione tutta lirica, cioè senza l'intervento dell'attore; si tratta della seconda coppia strofica, posta in rilievo al centro della parodo: qui il Coro, in dolenti gliconei e ferecratei – sequenze connotanti la sofferenza dell'eroe (cf. CERBO 2003, 217s.) –, commiserà Filottete per il suo morbo e la sua solitudine senza rimedio (vv. 169-90).

³⁴ Cf. per es. *Ant.* 1261-1346, il commo finale tra Creonte e il Coro, dove si hanno addirittura due eventi scenici importanti, che dovevano enfatizzare la sofferenza del protagonista: alla fine della prima strofe, l'arrivo dell'ἔξάγγελος per annunciare la morte di Euridice, e, in *pendant* alla fine della prima antistrofe, l'apparizione dalla *σκηνή* del cadavere della stessa Euridice; in entrambi i casi si ha un breve dialogo in trimetri giambici – il cosiddetto 'epirrema interno' – tra Creonte e il messaggero. In *OT* 649-95, a conclusione dell'epirrema interno alla coppia strofica, si registra l'uscita di scena di Creonte.

sperimenta, forse sulla scia di Euripide³⁵, nell'ambito di una sezione connotata come 'propriamente' del Coro.

Anche nell'epodo l'azione drammatica trova armonica rispondenza nell'originale articolazione della struttura e nella partitura metrica (vd. *infra*); dapprima si ha il prosieguo del dialogo serrato tra il Coro ed Edipo circa le generalità del vecchio re di Tebe (la pericope dialogata più lunga dell'intera parodo, di venti sequenze)³⁶, poi alla vivace alternanza di battute si sostituiscono due compatti interventi, con la particolarità che il primo, quello del Coro (otto sequenze), è la replica ad Edipo, il secondo, l'assolo di Antigone (diciotto sequenze) posto alla fine della parodo³⁷, è una supplica indirizzata al Coro, nello stesso motivo metrico da lui utilizzato: i tre protagonisti della parodo rimangono tra loro concatenati nello sviluppo dell'azione, che prosegue nel primo episodio, con una discontinuità dovuta non a fattori drammaturgici (per es. l'entrata di un nuovo personaggio), ma unicamente al cambio di resa per il passaggio dal metro lirico al metro recitato dei giambi. Come giustamente nota Di Marco, «la solenne, quasi ieratica struttura dell'antica parodo appare totalmente dissolta»³⁸.

5. L'articolazione metrica del sistema strofico

All'inizio del canto l'alternarsi di sequenze composte da cellule metriche (giambo, cretico, molosso, baccheo) e sequenze unitarie di ritmo eolo-coriambico (gliconeo, anche con base dattilica, ed emiasclepiadeo) rende con efficacia la tensione del Coro nell'affannosa ricerca del sacrilego.

³⁵ Cf. *Hec.* 177, l'ingresso di Polissena nella parodo, alla fine della strofe eseguita da Ecuba, ed *El.* 872, l'uscita di Elettra tra la strofe e l'antistrofe del terzo stasimo (sullo statuto particolare di questa ode si veda CERBO in corso di stampa).

³⁶ Questo dialogo ricorda sia per la natura dei protagonisti – un vecchio forestiero e il Coro dei cittadini – sia per i procedimenti formali il modulo utilizzato da Euripide per la parodo degli *Eraclidi* (vv. 73-110), dove il vecchio Iolao, giunto esule e supplice ad Atene alla guida dei figli di Eracle, risponde alle domande del Coro degli Ateniesi sulle proprie generalità.

³⁷ Anche se la monodia non ha una collocazione privilegiata all'interno della struttura tragica, essendo strettamente legata ad un determinato contesto drammatico, essa ricorre più di frequente prima della parodo o in concomitanza con il suo avvio, per lo più lontano dagli stasimi, quando non si sostituisce ad essi (cf. per es. Eur. *IA* 1279-1335). Spesso la monodia è eseguita dal personaggio al suo ingresso in scena, così da aumentare l'impatto emotivo sul pubblico: in Sofocle questo avviene nell'*Elettra*, dove la protagonista entra eseguendo una monodia in anapesti di lamento, che precede la parodo commatica (vv. 86-120). L'assolo di Antigone, situato alla fine della parodo dialogica e in versi interamente lirici, sembra configurarsi come una forma ampliata dell'intervento dell'attore che nelle tragedie di Sofocle conclude i canti amebaici di struttura epodica: cf. *Ant.* 876-82 (Antigone, con effetto di una raffinata *liaison* tra i due drammi), *El.* 236-50 e 1281-87 (Elettra), *Phil.* 1211-17 (Filottete); ma qui Antigone non ha ruolo di protagonista, e la sua *performance* è a 'servizio' di un'accentuata linea patetica – ricercata nel finale della parodo –, secondo una modalità tipica del teatro euripideo (e si pensi, al proposito, alla monodia di Antigone nell'esodo delle *Fenicie*).

³⁸ DI MARCO (2009², 214).

La forte ambiguità della sequenza di apertura, interpretabile in senso atomistico come giambo-molosso oppure – se si considera breve la sillaba *ναί-* in *ναίει* – baccheo-giambo³⁹, dà subito l'idea dello stato di inquietudine dei coreuti, sottolineato a livello formale dall'articolarsi della frase in brevi segmenti. E forse, proprio la coincidenza tra segmento testuale e cellula metrica – fenomeno che si verifica anche nelle sequenze dei vv. 121s. = 153s. – e la responsione del molosso con il cretico (v. 117 = 150)⁴⁰, reiterata al v. 121 = 153, indurrebbero a privilegiare la prima interpretazione; invece, la rara soluzione del secondo *longum* del baccheo (cf. Eur. *Tr.* 567 e forse Soph. *Tr.* 218 e i casi dubbi di Aesch. *Sept.* 994s.), l'impiego ricorrente – in questa strofe – del baccheo nella forma *~ - -*, infine la misura sicuramente spondaica di *ναίει* al v. 137, con l'esito di *Ringkomposition* in clausola di strofe, sono elementi che renderebbero meno probabile la seconda ipotesi (baccheo-giambo). D'altronde, emerge con chiarezza in questa ode l'identità della struttura bacchiaca *~ - -* come motivo metrico caratterizzante: il baccheo determina un efficace effetto ritmico e retorico nella sua funzione di cerniera con il gliconeo (v. 118 = 151, v. 123 = 155, v. 129 = 161), in cui si riecheggia sia il segmento metrico iniziale (*~ - -*; cf. anche v. 133 = 164) sia il testo, con fenomeni di *geminatio* e assonanza per omoteleuto, secondo uno stile peculiare di contesti segnati da forte agitazione⁴¹.

Nella sezione centrale si impone il ritmo eolo-coriambico, prima con un sistema compatto di quattro gliconei in sinafia, poi con un susseguirsi di strutture varie, quali emiasclepiadei, ancora gliconei, ipponatteo (ma sull'ambivalente lettura di questa sequenza vd. *supra*). Al v. 134 = 165 attraverso la sequenza modulante del reiziano e – nella strofe – in concomitanza con la ripresa del motivo della ricerca, si ha un cambio di metro nel passaggio agli anapesti: costruiti alla stregua di un sistema recitativo nella successione di dimetro, monometro (*parateleuton*) e dimetro catalettico di clausola, essi sembrano conferire il valore di una 'piccola parodo' al movimento del Coro nella strofe, quando al termine della perlustrazione i coreuti probabilmente si ricongiungevano nell'orchestra. Le sequenze anapestiche finali della prima coppia strofica mediano, altresì, il passaggio all'epirrema anapestico; dopo la strofe l'avvio dell'epirrema è dato da Edipo, non appena si mostra ai coreuti (v. 138): il protagonista, riprendendo gli anapesti, cerca di porsi subito in sintonia con il Coro, e l'affermazione da parte dello

³⁹ Così Lomiento in AVEZZÙ-GUIDORIZZI (2008, 389), che qui – come altrove – rispetta nell'analisi metrica la colometria trasmessa dai codici, facendo terminare l'intera sequenza del v. 117 = 150 con il cretico (ποῦ κρυεῖ / ᾄσα καί). Per l'abbreviamento della sillaba cf. anche WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1921, 257), il quale, escludendo dallo schema metrico l'interiezione iniziale ᾄσα, considera come docmio la sequenza risultante.

⁴⁰ Per altri esempi di responsione molosso/cretico cf. Soph. *Tr.* 846 = 857, *OC* 1559 = 1571; Eur. *Ion* 676 = 695, *Or.* 168 = 189.

⁴¹ Cf. per la *geminatio* vv. 119s. ὁ πάντων, vv. 123s. πλανάτας, vv. 155s. περῶς e, per l'assonanza, vv. 129s. ἀδέρκτως, ἀφώνως, vv. 151s. δυσαίων μακροίων (cf. anche vv.161s. φύλαξαι μετάσταθ'). Il fenomeno era stato già notato da KRAUS (1957, 169).

stesso Edipo di 'vedere al suono della voce' (v. 138 φωνῆ γὰρ ὄρῳ), sebbene si tratti di un detto comune, potrebbe avere in questo caso l'effetto di sottolineare anche la ricezione della forma metrica utilizzata dal Coro. Anche dopo l'antistrofe è Edipo che pronuncia la prima battuta anapestica dell'epirrema, ma stavolta per avviare un breve dialogo con Antigone – una sorta di 'a parte' –, seguito dall'allocuzione al Coro (vv. 170-75). È interessante notare che il dimetro anapestico catalettico, quando ha valore di clausola sia di strofe sia di epirrema, presenta sempre lo stesso schema (--- ~ ~ ---), così da assumere la specifica funzione di segnalare la fine di un sistema metrico; invece, quando esso ricorre all'interno del sistema, la sua struttura è diversamente realizzata⁴².

La volontà di raccordare sul piano metrico, oltre che stilistico, le strofi cantate e il sistema anapestico recitativo si ha anche nella seconda coppia strofica che si apre con l'intervento del Coro in dimetro anapestico e dimetro anapestico catalettico, sulla linea della precedente battuta di Edipo⁴³: ora è il Coro che, nella sua replica all'apostrofe di Edipo (v. 174 ὦ ξείνοι), ne riprende il metro in sede lirica, mantenendo il contatto con l'interlocutore (v. 177 ὦ γέρον, sempre all'inizio dell'anapesto, così da creare una struttura anulare tra le battute), e al contempo garantisce la continuità su base metrica tra il primo e il secondo sistema strofico. Quest'ultimo presenta una lacuna di quattro versi nella strofe⁴⁴, ma la partitura metrica è ricostruibile dall'antistrofe. C'è una graduale transizione dagli anapesti iniziali del solo Coro ai due enopli, resi in *antilabé* da Edipo e dal Coro, fino alla struttura ambivalente - - ~ ~ - - prosodiaco / telesilleo (v. 181 = 196): essa svolge una chiara funzione di passaggio slittante dal ritmo enopliaco a quello eolico, rappresentato nella seconda parte della strofe da gliconei, telesilleo e ferecrateo (vv. 197-204). I gliconei, che ai vv. 162s. veicolavano il tono imperioso del Coro, sono qui rimodulati su una tonalità più patetica, in accordo con il pietoso ὦ τράμων rivolto ad Edipo (v. 185 e v. 203), punto di arrivo di un percorso semantico orientato ad enfatizzare la situazione del protagonista, con un graduale coinvolgimento emotivo da parte del Coro stesso: l'essere uno straniero assai infelice

⁴² Sulla base di questa osservazione, anche alla fine del secondo epirrema (v. 175) sarebbe plausibile avere il dimetro anapestico catalettico del tipo --- ~ ~ ---, fatto che si verifica, però, espungendo il trådito καί (Hermann). La congiunzione, inserita tra i due participi πιστεύσας e μεταναστάς, evita l'asindeto, ma l'asindeto è segno di emotività e questo ben si adatterebbe all'apostrofe di Edipo, nella sua replica proprio alla tessera asindetica con la quale il Coro gli aveva ordinato di allontanarsi dal luogo sacro (v. 162 μετασταθ', ἀπόβαθι). Per la successione di participi in asindeto cf. Eur. *Suppl.* 229-31.

⁴³ Seguo la DALE (1981, 55) nel considerare anapesti le sequenze dei vv. 176s. = 192s., anche per motivi di tipo drammaturgico (vd. *infra*). La Lomiento in AVEZZÙ-GUIDORIZZI (2008, 390) legge le due sequenze rispettivamente come trimetro ionico *a minore* catalettico e dimetro coriambico ipercataletto, uno scarto metrico-ritmico forse eccessivo rispetto alla compattezza della pericope, ben individualizzata dallo iato finale (v. 177) e dal cambio di battuta; a favore dell'interpretazione ionica di entrambe le sequenze, ma sulla base di una diversa colometria (trimetro e dimetro ionico *a minore*), sono POHLSANDER (1964, 69), DAWE (1996³, 191) e SCOTT (1996, 221).

⁴⁴ Riguardo ai problemi concernenti questa lacuna si rinvia a Guidorizzi in AVEZZÙ-GUIDORIZZI (2008, 234s.).

(v. 161 ξένε πάμμο(ε), un rarissimo epiteto, anche *hapax* tragico), l'andare errando (v. 164 ὃ πολύμοχθ' ἄλᾶτα, significativo richiamo alla figura di Odisseo)⁴⁵, infine – ad aggravare queste due condizioni – l'essere vecchio (v. 177 ὃ γέρον, di disarmante semplicità rispetto alle elaborate apostrofi dei vv. 161 e 164). Subito dopo il duplice ὃ τλάμων rinforzato da πολύπονος al v. 205, l'uso di γέρον (v. 208) e poi quello di ξένε (v. 215), in ordine inverso rispetto ai precedenti e di diverso segno metrico, riconducono alla fase iniziale, connotando la nuova presa di distanza del Coro dovuta alla rivelazione dell'identità di Edipo. Con analogia tonalità patetica, le sequenze eoliche sia nella strofe sia nell'antistrofe interpretano anche l'affettuosa premura di Antigone nel guidare i movimenti del padre (vd. *infra*).

Dopo i gliconei ricorre un dimetro giambico con il primo monometro olosoluto (v. 186 = 205, che determina un'efficace variazione ritmica, contrapponendosi alla base spondaica delle tre sequenze eoliche precedenti. Funge da clausola del secondo sistema strofico l'aristofanio, nella sua unica occorrenza in questa parodo; lo iato in fine di verso (v. 187 della strofe) accentua l'effetto di chiusura, con una pausa nel passaggio ad una sezione differente dalle due strofi (l'epirrema e, dopo l'antistrofe, l'epodo), così come avviene nella prima coppia strofica, dove la pausa per iato (v. 137 della strofe, prima della comparsa di Edipo) segna il confine con l'epirrema.

6. Drammaturgia e metro

Ma in che modo si rapporta la partitura metrica di questa sezione del canto (le due coppie strofiche con i sistemi anapestici) ai movimenti indicati nel testo e realizzati dagli attori? Come nella scena di ricerca, dotata di una propria peculiarità, anche in questo caso il codice metrico sembra svolgere un'importante funzione semantica nel sottolineare e richiamare le note interne di regia attraverso le sequenze anapestiche, eoliche ed enopliache⁴⁶.

Partiamo dagli anapesti, il metro dell'epirrema presente in questa parodo. Dal punto di vista drammaturgico, le sequenze anapestiche sono tradizionalmente usate per accompagnare i movimenti sulla scena – di ingresso e di uscita – degli attori e del Coro⁴⁷ e anche in questa ode assolvono in più punti a tale compito, sia nella consueta

⁴⁵ L'accostamento tra la figura di Odisseo e quella di Edipo sulla base della nozione di sofferenza associata all'andare errando, a cui rinvia questa espressione di stampo omerico, è stato ben delineato da DI BENEDETTO (1983, 217-19); ovviamente lo studioso considera e analizza anche altri elementi linguistici e formali, che definiscono il modello letterario utilizzato da Sofocle e riadattato al diverso contesto.

⁴⁶ Nella sua pur ottima analisi del rapporto tra movimenti scenici degli attori e spazio teatrale nella parodo, EDMUNDS (1996, 49-52) non si occupa dell'aspetto metrico-ritmico del testo.

⁴⁷ Oltre che nelle *parodoi* arcaiche, gli anapesti vengono spesso impiegati per le sezioni di annuncio eseguite durante entrate in scena caratterizzate da una certa lentezza, come cortei funebri, ingressi enfatici, personaggi sofferenti: si vedano gli esempi in TAPLIN (1977, 73); ma lunghe serie di anapesti

modalità recitativa sia in quella lirica. Esse sono introdotte alla fine della prima strofe, in concomitanza con un ipotizzabile riunirsi dei coreuti nell'orchestra. Conclusasi così la scena di ricerca, con la comparsa di Edipo e di Antigone l'attenzione si focalizza nuovamente sui due personaggi e sui movimenti scenici da loro compiuti.

Nel primo epirrema (vv. 138-49) l'uso degli anapesti accompagna l'uscita improvvisa di Edipo dal nascondiglio (v. 138) e, come abbiamo visto, consente al protagonista di stabilire con il Coro un iniziale contatto sul piano metrico-ritmico. Senonché, il ricorso agli anapesti ha qui il sapore dell'autocitazione, in quanto recupera alla memoria, risemantizzandola, la scena del mostrarsi di Edipo con le occhiaie sanguinanti, nel finale dell'*Edipo re*, un'entrata modulata sul ritmo degli anapesti di lamento (vv. 1297-1312); a fare da cassa di risonanza è l'analogo reazione di orrore e di sgomento da parte del Coro (v. 141), con la medesima insistenza sul dato dell'ὄψις e dell'ἄκούειν.

Di grande effetto teatrale risulta anche la formula ὄδ' ἐκεῖνος ἐγώ, che corrisponde alla prima sizigia anapestica dell'intervento di Edipo, messa in rilievo dalla forte pausa sintattica e dalla dieresi; questa breve frase serve a focalizzare l'interesse sull'identificazione del personaggio e nell'uso combinato dei due pronomi dimostrativi – indicatori di una marcata gestualità – sintetizza in modo incisivo due pensieri: «ecco, ti sta dinnanzi quell'uomo che tu cerchi». L'espressione ricalca la formula omerica, con la quale Odisseo svela la propria identità al padre, avviando la scena di riconoscimento (*Od.* XXIV 321), ma richiama anche l'ὄδ' εἰμὶ pronunciato da Oreste, quando esce con Pilade dal nascondiglio e, mostratosi ad Elettra, dopo un breve scambio di battute, si fa riconoscere dalla sorella (*Aesch. Ch.* 219)⁴⁸. C'è qui come una 'dilatazione' del modulo tradizionale, in quanto solamente verso la fine della parodo (v. 222) Edipo rivela al Coro la propria identità; forse a Sofocle interessava dapprima insistere sul dato drammaturgico del rapporto ambivalente tra il vecchio cieco e lo spazio scenico, e solo in un secondo tempo far conoscere al Coro, che per questo mostra impazienza (v. 219), il *genos* e il nome dello straniero, così da porre con effetto immediato le basi per l'appassionata *rhexis* di Edipo all'inizio del primo episodio.

ricorrono anche nell'esodo delle tragedie (cf. per Sofocle: *Aiace, Trachinie, Filottete, Edipo a Colono*; per Euripide: *Medea, Elettra, Fenicie, Oreste, Baccanti*). A parte si pone il breve intervento del Coro – talora, in Euripide, identico in più drammi –, col quale si conclude la tragedia. Sui diversi usi degli anapesti nei tragici si rinvia a BROWN (1977).

⁴⁸ Come sopra già accennato, la scena del nascondersi e dello svelarsi, presente nelle *Coefore*, costituisce il modello di riferimento per l'analogo scena di questa parodo. Una forma variata di questa locuzione ricorre in *Ar. Nub.* 1167: con ὄδ' ἐκεῖνος ἀνήρ, un monometro anapestico (come in *OC* 138), Socrate, uscito dal pensatoio insieme con Fidippide, indica a Strepsiade la presenza del figlio. Cf. ancora *Soph. Ant.* 384 ἦδ' ἔστ' ἐκεῖνη, detto dalla guardia in riferimento alla 'colpevole' Antigone, ed *El.* 665 ἦδε σοὶ κείνη πάρα, la battuta con cui la corifea indica al pedagogo Clitemestra: significativa, anche in questi due esempi, la posizione enfatica della formula, collocata rispettivamente prima e dopo la cesura pentemimere del trimetro giambico. Per l'uso e il valore del doppio pronome in Sofocle si veda RUIJGH (2006; in particolare per *OC* 138, p. 160).

Nella parte finale dell'epirrema viene reiterata la medesima pericope anapestica (dimetro-monometro-dimetro catalettico) con la quale si conclude la strofe, in un gioco di assonanza ritmica modulata, però, sul differente registro performativo della *parakatalogé*: qui Edipo, accennando al proprio bisogno di servirsi degli occhi altrui per poter camminare, doveva accompagnare le parole con qualche passo incerto e con un gesto di «braccia brancolanti nel vuoto»⁴⁹ diretto ad Antigone, sulla quale sposta seppur temporaneamente l'attenzione, attraverso il deittico ὤδ(ε) (v. 146; cf. v. 182): tutto il sintagma ὤδ' ἄλλοτρίοις / ὄμμασιν εἶπον è enfatizzato dall'*enjambement* tra le due sizigie anapestiche appartenenti a due differenti sequenze.

Il secondo epirrema (vv. 170-75) si apre con una 'confabulazione' tra Edipo e Antigone che dapprima tende ad isolare i due attori con un efficace stacco dovuto al metro, al contenuto e alle movenze sceniche, e poi sfocia nella patetica apostrofe di Edipo al Coro (v. 174 ὦ ξῆνοι)⁵⁰; al v. 173 la simmetrica *antilabé* del dimetro anapestico – una sizigia a ciascun attore – pone in rilievo una gestualità molto significativa: il darsi la mano tra padre e figlia, con una ripresa immediata del contatto dovuta alla necessità drammaturgica di far avanzare Edipo dalla sua postazione al limite del bosco sacro, secondo quanto ingiunge il Coro. L'avviarsi dei due personaggi poteva aver luogo in apertura della strofe B (vv. 176s.), dove la battuta anapestica del Coro ben si adatta ad accompagnare il movimento, che con studiata rispondenza doveva verificarsi anche nell'*incipit* dell'antistrofe B (vv. 192s.); e proprio il cambio di metro dagli anapesti agli enopli – tra l'altro modulato al v. 194 dall'attacco spondaico dell'enoplio – segnalerebbe, in concomitanza con puntuali note di regia sia nella strofe sia nell'antistrofe, la messa in atto di una diversa disposizione prossemica degli attori in rapporto al Coro (vd. *infra*). Nella parte centrale della strofe B, pur essendo il testo lacunoso⁵¹, si può ipotizzare che Edipo ed Antigone procedessero nel loro cammino a piccoli passi, forse intervallati da pause; su questa linea, come replica 'chiastica' al πάτερ, ἧ σ' ἄγω di Antigone (v. 183), si porrebbe l'esortazione di Edipo ἄγε νῦν σύ με, παῖς, efficace sizigia incipitaria dell'ultimo sistema anapestico (v. 188). Durante questo breve epirrema (vv. 188-91) e la prima battuta intera del Coro nell'antistrofe B (vv. 192s.) doveva allora completarsi il percorso di Edipo verso lo spazio non consacrato: Edipo ha spinto i propri passi sino al βῆμα, un sedile naturale di roccia che segna il limite dell'area inaccessibile, e ora il Coro lo avverte di non muovere oltre il

⁴⁹ UNTERSTEINER (1929, 49).

⁵⁰ Cf. ὦ ξῆνοι al v. 207 (Edipo) e ai vv. 237 e 242 nel canto di Antigone; con grande efficacia in questa parodo viene messa in luce la doppia valenza del termine ξένος (ospite/straniero), usato anche dal Coro per indicare Edipo (e cf. anche la significativa apostrofe ξένε al v. 668, il verso incipitario dell'ode a Colono).

⁵¹ Vd. *supra* n. 44.

piede; su tale roccia Edipo si siederà e da qui potrà dialogare con i coreuti per il resto della sezione lirica⁵².

Vediamo ora come le sequenze eoliche e le sequenze enopliache, in vivace alternanza all'interno delle singole stanze, fungano da supporto alla messa in scena. In questa funzione, le sequenze eoliche sono eseguite dal Coro nell'antistrofe A e da Antigone nella coppia strofica B: qui la fanciulla, nell'assecondare e sostenere con tenera premura i movimenti del padre, stempera la tonalità del 'comando' adoperata dal Coro ed interpreta il ritmo con maggiore emozionalità, di cui un chiaro indizio è la realizzazione tribrachica della base del gliconeo al v. 182 (in efficace contrasto con la base spondaica del gliconeo successivo), al v. 197 e al v. 200. Per quanto riguarda le sequenze enopliache, esse sono riservate al dialogo tra Edipo e il Coro, caratterizzato dall'*antilabé* sia nella strofe sia nell'antistrofe B.

Nell'antistrofe A, con la pericope costituita da due gliconei ed ipponatteo (vv. 162-64) il Coro ordina ad Edipo, forse ulteriormente inoltratosi nel boschetto (vv. 155s. περῶς γάρ, / περῶς), di allontanarsi dal luogo sacro, per raggiungere una postazione dove sia possibile soffermarsi e avviare il dialogo: i due imperativi in asindeto μετάσταθ', ἀπόβαθι, il primo con l'idea del cambiare luogo, l'altro con quella di andarsene lontano (cf., subito dopo, ἀποβάς al v. 167), enfatizzano l'urgenza del comando. Al contempo c'è la necessità di accorciare l'eccessiva distanza che, separando i due interlocutori, impedisce un adeguato svolgimento del dialogo, e questo fatto viene rimarcato al v. 164 con κλύεις interrogativo, seguito dall'apostrofe all'attore (ὃ πολύμοχθ' ἄλᾶτα), vale a dire con lo specifico segnale drammaturgico usato per stabilire il contatto tra esterno ed interno della σκηνή sulla base della percezione di un dato acustico⁵³; la distanza che intercorre tra gli attori e il Coro ben giustificherebbe l' 'a parte' tra Edipo e Antigone dei vv. 170-73.

Tale rilievo è messo in luce anche dallo scolio al v. 163 (δεῖ γὰρ νοεῖν ὡς ὅτι πόρρωθεν προσφωνοῦσιν αὐτὸν μὴ δυνάμενοι ἐπιβῆναι τῷ τόπῳ), il quale aggiunge che durante queste parole del Coro Edipo a poco a poco avanzava e si fermava sulla

⁵² Non credo che qui il termine βῆμα possa riferirsi ad un rialzo divisorio tra scena e orchestra, vale a dire una forma elementare di palco per gli attori, come ritiene JOUANNA (2007, 247) e tendenzialmente anche Guidorizzi in AVEZZÙ-GUIDORIZZI (2008, 236). Il quadro scenico di Edipo, costretto a spostarsi da un sedile di roccia ad un altro e, una volta sedutosi, a subire l'interrogatorio degli anziani coloniati, poteva indurre gli spettatori ad identificare Edipo come un imputato e di conseguenza a riconoscere nello spazio teatrale, in cui è ambientata l'azione, l'antico tribunale ateniese dell'Areopago: così RODIGHIERO (2011, 69-70), che mette ben in evidenza le connessioni tra questi due luoghi, coinvolti nella costruzione di un paesaggio 'nazionale' quale viene rappresentato in questa tragedia, come baluardo di Atene per la difesa del proprio «way of life» (p. 80).

⁵³ Cf. per es. Eur. *Phoen.* 298 e 1536: nel primo caso è il Coro che chiama Giocasta, nel secondo caso è Antigone che sollecita Edipo a venire in scena; e si tratta in entrambe le circostanze di sezioni liriche, con κλύεις ad inizio di verso, seguito dall'allocuzione all'attore (cf. anche Ar. *Thesm.* 1018, nell'ambito della parodia dell'*Andromeda* euripidea): su questo espediente come forma di comunicazione diretta fra spazio scenico interno ed esterno si rinvia a DI BENEDETTO-MEDDA (1997, 54ss.).

soglia del recinto (καὶ ταῦτα εἰπόντων κατὰ μικρὸν ὁ Οἰδίπους προσέρχεται καὶ ἴσταται ὥσπερ ἐν τῷ οὐδῷ τοῦ χωρίου). Forse si può pensare a qualche piccolo, incerto passo (cf. v. 155), in quanto l'effettivo movimento di Edipo verso lo spazio 'calpestabile' viene descritto in modo accurato e nelle sue diverse fasi a cominciare dal secondo sistema anapestico (v. 173), quando Edipo chiede alla figlia di dargli la mano per poter avanzare⁵⁴. E proprio ai vv. 179-81 si focalizza l'attenzione sull'incedere di Edipo con piccoli spostamenti, sottolineati dalla triplice anafora di ἔτι: tale dinamica si sviluppa nelle sequenze enopliache ed è ben sostenuta dal ricorso all'*antilabé* tra il protagonista che domanda e il Coro che dà istruzioni, prima ad Edipo, poi ad Antigone (v. 180 προβίβαζε κούρα). A questo punto, a prescindere dalla collocazione della lacuna di quattro versi dove padre e figlia si scambierebbero alcune frasi, il testo riporta una coppia di gliconei in sinafia, in cui la fanciulla, forse come replica indiretta al Coro, invita il padre a seguirla con il suo piede cieco (ἀμαυροῖ: cf. vv. 1018 e 1639), per raggiungere il luogo accessibile. È proprio l'immagine euripidea dell'esodo delle *Fenicie*, con Antigone che guida attentamente i passi di Edipo cieco verso l'uscita, ovvero verso il triste esilio (vv. 1713-24); ma al ritmo più agitato dei trochei, inseriti da Euripide con ardita *metabolé* tra i giambi, Sofocle sostituisce il ritmo lieve e dolce dei versi eolici per un'Antigone non più βάκχα νεκύων (*Phoen.* 1489), ma figlia rassegnata ed assennata (v. 197 πάτερο, ἐμὸν τόδ'· ἐν ἡσυχῶ..., un gliconeo).

Le indicazioni drammaturgiche presenti nella strofe trovano un significativo *pendant* scenico nei versi corrispondenti dell'antistrofe. Alla fase 'dinamica' dello spostarsi di Edipo da uno spazio all'altro, accompagnato – alla fine della strofe B (vv. 184-87) – dall'intervento sentenzioso del Coro in eolo-coriambi, si contrappone ora la fase 'statica' del suo posizionamento, una volta raggiunta la sede indicata dal Coro. Dopo la battuta in anapesti, con la quale il Coro ingiunge perentoriamente ad Edipo di fermarsi (v. 192 αὐτοῦ e cf. anche v. 856, dove lo stesso avverbio è usato dal Coro nel medesimo ordine rivolto a Creonte), le sequenze enopliache, articolate con la stessa modalità dell'*antilabé* tra Edipo e il Coro, accompagnano l'azione di Edipo. Il Coro blocca dapprima il passo di Edipo, quindi dà precise istruzioni su come egli debba mettersi a sedere sulla pietra: il vecchio re deve accovacciarsi, flettendo le ginocchia (v. 196 βραχὺς ὀκλάσας); questo particolare movimento, indicato attraverso l'uso del verbo ὀκλάζω – *hapax* tragico –, doveva produrre un effetto straniante nel richiamare agli spettatori una delle figure proprie dell'ὄκλασμα⁵⁵. Interviene allora Antigone ad

⁵⁴ Una ripresa di questa situazione scenica si avrà con un effetto patetico più intenso al v. 846, dove Edipo cerca di nuovo il contatto con Antigone attraverso il tendere le mani per congiungerle a quelle della figlia, ma stavolta invano: Antigone non può più farlo, è troppo lontana, trascinata via dalle guardie di Creonte.

⁵⁵ È la danza orientale, il Περσικὸν ὄρχημα (cf. Xen. An. VI 1, 10), che Polluce IV 100 descrive come «vigorosa» (σύντονον), ma al contempo «molle» (ύγρόν), e con quest'ultima valenza è sicuramente intesa in Ar. *Thesm.* 1175; cf. anche Pher. fr. 80 K.-A. ὀκλάξ καθημένη. L'accovacciarsi, indicato dal

assicurare il proprio aiuto al padre, con battute in gliconei, le sequenze connotanti la sua partecipazione al canto del sistema strofico.

In particolare, i vv. 199-201 contengono un'accurata indicazione dei gesti compiuti ora da Edipo, cioè descriverebbero – a mio avviso – il modo in cui Edipo si mette a sedere: il sintagma βάσει βάσιν ἄρμωσαι (v. 199), più che indicare un invito ad accordare i passi in relazione ad un movimento sincronico dei due personaggi, potrebbe essere inteso nel senso di “affianca, accosta, congiungi un piede all'altro”⁵⁶, riferendosi all'allineamento dei piedi, che dà stabilità ed equilibrio necessari per poi sedersi. Ad intendere in questo modo il sintagma potrebbe rivelarsi utile il confronto con Eur. *Hipp.* 1189 ἀρβύλαισιν ἀρμόσας πόδα: Ippolito, alla guida del carro, ha i piedi infilati negli appositi incavi, che offrivano all'auriga un saldo appoggio, per tenere meglio l'equilibrio nella sua posizione diritta (e cf. anche lo scolio *ad locum*: τὰς τοῦ ἄρματος περὶ τὴν ἄντυγα, ἔνθα τὴν στάσιν ἔχει ὁ ἠνίοχος). Così, dopo aver allineato i piedi vicino al βῆμα roccioso, Edipo appoggerebbe il busto reclinato a metà sul braccio di Antigone, che ne accompagna il movimento fino alla seduta. Una volta sedutosi, Edipo si abbandona ad una dolente esclamazione (v. 202), veicolata dal ferecrateo, naturale clausola ai gliconei di Antigone, ma anche raffinato passaggio ai gliconei del Coro (e si noti la medesima base spondaica del v. 202 in vv. 203s.).

Conclusosi così il secondo ‘atto’ di questa parodo, prende ora l'avvio il dialogo informativo con le domande incalzanti del Coro, poste a fine antistrofe, alle quali Edipo risponderà nell'epodo, in un dialogo concitato che si tramuta in sticomitia lirica, intensificata dall'*antilabé*.

7. Il canto dell'epodo

Della singolare morfologia di questo epodo si è già detto; resta da vedere come le si conformi la partitura metrica. La sezione del dialogo è caratterizzata da un andamento ritmico molto vario, con cui si manifesta la forte tensione emozionale. L'apertura presenta moduli metrici utilizzati precedentemente, che garantiscono continuità con il

termine ὀκλάζω, è anche una delle posture assunte dai satiri nella scena di ricerca degli *Ichneutai*, dove ricorre il medesimo costrutto con aggettivo e verbo al participio (fr. 314 Radt, v. 96 διπλοῦς ὀκλάζων).

⁵⁶ Cf. l'interpretazione di JEBB (1900³, 43): «bring the other (*i.e.* foot) up beside it, and then (supported by my arm) sit down»; Jebb cita a confronto Eur. *Or.* 233 ἢ καπὶ γαίης ἀρμόσαι πόδας θέλεις, dove, tuttavia, ἀρμόζω indica solo il contatto senza alcuna idea di connessione (così DI BENEDETTO 1965, 50). Un'analogia con la scena dell'*Edipo* potrebbe trovarsi nel fatto che anche qui una fanciulla, Elettra, stando in piedi aiuta un familiare, il fratello Oreste che giace sul lettino, a mettersi seduto e a poggiare i piedi a terra, sorreggendolo con affettuosa premura: sembrerebbe implicita l'idea dell'allineamento dei piedi a terra, per poi potersi alzare, come, del resto, è naturale. Per il diverso modo di intendere il testo, col significato di «accorda il tuo passo al mio passo» (RODIGHERO 1998) o «seguimi passo passo» (Cerri in AVEZZÙ-GUIDORIZZI 2008), si veda la discussione in Guidorizzi in AVEZZÙ-GUIDORIZZI (2008, 236); originale risulta l'interpretazione data dallo scolio al v. 197, il quale spiega βάσει con τῆ καθέδρα.

sistema strofico; si susseguono, infatti, dimetro giambico, con il primo monometro realizzato da dattilo e giambo⁵⁷ (un'immediata replica di Edipo alla battuta del Coro al v. 205), dimetro giambico acefalo (*vel* cretico-giambo), la serie enoplio-prosodiaco, già impiegata nel dialogo tra Edipo e il Coro (vv. 180s. = 195s.), infine la cellula bacchiaca, nella sua funzione di passaggio slittante⁵⁸. In particolare, si noti che il prosodiaco ricorre nel medesimo schema di v. 181 = 196, ma con uno scambio significativo di esecutore (lì il Coro, qui Edipo), e il baccheo del termine ματεύων si configura come una raffinata eco dei segmenti bacchiaci inseriti nella prima coppia strofica; la tessera ματεύων, così enfatizzata, richiama l'altrettanto enfatico – in cesura pentemimere – (μή ...) ματεύσης di OT 1061, nell'intervento con cui Giocasta, consapevole ormai della tremenda verità, scongiura Edipo di desistere dal cercare le prove della sua origine: ora è Edipo che, consapevole della natura tremenda della propria identità, scongiura il Coro (e si noti la triplice negazione μή μή ... μηδ' ...) di non indagare oltre.

Al v. 212, connotato dalla triplice *antilabé*, viene introdotta l'omogenea pericope di ionici *a minore* strutturati in due coppie, la prima con dimetri di forma completa, la seconda con dimetri di forma catalettica: il metro ionico è circoscritto allo scambio di battute in cui il Coro cerca di vincere la resistenza di Edipo nel rispondere alle sue domande. L'elemento indifferente e la catalessi segnano la sicura fine di verso e la conclusione della prima parte, dove il tono agitato trova riflesso nella varietà metrico-ritmica e nella struttura 'irregolare' dello scambio dialogico. Dal v. 216 il dialogo assume la forma di una serrata sticomitia⁵⁹: all'alternanza delle battute corrisponde

⁵⁷ Il particolare schema di questa sequenza (- ~ ~ ~ - ~ ~ - ~ -) ha indotto a correggere il testo tràdito ἀπόπτολις in ἀπόπολις (così Ebeling, seguito dalla maggior parte degli editori), in modo da ottenere un 'regolare' dimetro giambico (- ~ ~ ~ ~ ~ - ~ -). Tuttavia, la correzione non sembra essere necessaria. Innanzitutto, ἀπόπτολις, diversamente da ἀπόπολις, è termine ben attestato in Sofocle (OT 1000, riferito proprio ad Edipo; *Tr.* 647). Poi, la lettura metrica con ἀπόπτολις darebbe luogo al segmento iniziale - ~ ~ ~ - nel quale è riconoscibile la cellula giambica che ai vv. 216, 218, 220, 222, 253 si accompagna ai dattili, come peculiare motivo metrico (vd. *infra*); in particolare, si noti l'effetto di *Ringkomposition* proprio con la sequenza del v. 253, penultima della parodo. Pertanto, pur mantenendo il testo tràdito, si potrebbe ugualmente considerare la sequenza un dimetro giambico (cf. KRAUS 1957, 172), nel cui schema il 'gioco' delle sostituzioni – dattilo e anapesto rispettivamente in prima e terza sede (per dimetro giambico con anapesto in terza sede cf. *Phil.* 141 = 156) – evidenzia l'emozionalità della risposta di Edipo. Plausibile sul piano metrico la lettura alternativa della sequenza come cretico-docmio (cf. Lomiento in AVEZZÙ-GUIDORIZZI 2008, 290).

⁵⁸ Per una diversa interpretazione della struttura del v. 211 (- ~ ~ ~ - ~ ~ - ~ -) come trimetro ionico *a maggiore* brachicataletto (*vel* ionico *a maggiore*-itifallico) si veda Lomiento in AVEZZÙ-GUIDORIZZI (2008, 390).

⁵⁹ Per il v. 217 si pone il problema dell'attribuzione, se ad Antigone, sulla base della tradizione manoscritta, o al Coro, secondo la gran parte dei recenti editori, che accolgono la proposta della MERIDOR (1972). Questi i principali motivi addotti dalla Meridor per assegnare il v. 217 al Coro: il ritmo crescente del dialogo tra i due interlocutori sarebbe impropriamente interrotto dalla battuta di Antigone; sia al v. 213 sia al v. 225 l'apostrofe di Edipo alla figlia è seguita dall'immediata replica del Coro; nel rivolgersi ad Edipo Antigone usa di preferenza l'affettuoso πάτερ e mai, come in questo caso, un brusco imperativo. A ciò aggiungerei un fattore di tipo scenico: il silenzio della fanciulla durante questa parte concitata del dialogo contribuisce a dare rilievo drammatico al momento in cui esso viene

l'alternanza delle sequenze metriche, vale a dire di dimetro dattilico-giambo e dimetro anapestico catalettico, ripetute in coppia per quattro volte; il monometro giambico, realizzato da dattilo e giambo (- ~ ~ ~ -: cf. v. 207), svolge la funzione di attenuare la *metabolé* ritmica tra dattili e anapesti e per la sua peculiarità si configura come una sorta di *Leitmotiv* metrico-musicale, ripetuto nella pregnante tessera εἰ θεὸς ἄγιοι, che conclude la serie dattilica della monodia di Antigone (v. 253)⁶⁰: è qui ben visibile un fenomeno tipico dello stile lirico di Sofocle, cioè il collegare dattili e giambi attraverso l'*incipit* dattilico della sequenza giambica, con cui si addolcisce il passaggio al nuovo ritmo (cf. per es. *El.* 162s. = 182s. e 211s. = 231s.)⁶¹.

La ripresa dell'*antilabé* nei vv. 220-22 sottolinea l'intensificarsi del *pathos*, proprio quando Edipo rivela la propria identità, provocando la reazione del Coro; l'esecuzione in *antilabé* introduce un'efficace variante al ripetersi regolare del 'distico' (dimetro dattilico-giambo e dimetro anapestico catalettico) usato con i medesimi schemi metrici nella precedente pericope (vv. 216-19). Nelle sequenze anapestiche dei vv. 221, 223 e, oltre, anche al v. 225 il ricorrere dello iato in concomitanza con la catalessi rafforza la pausa nel canto ed evidenzia l'articolazione 'binaria' su cui è impostata la partitura metrica dell'intero dialogo.

Al v. 224, in luogo dell'attesa struttura dimetro dattilico-giambo, viene introdotto un dimetro anapestico dal prevalente carattere spondaico (- - - - ~ ~ - -; cf. v. 145, v. 174 e, oltre, v. 226), che ben veicola l'espressione di lamento distribuita in tre segmenti tra il Coro ed Edipo; questa sequenza determina una modulata variazione metrico-ritmica, dando vita alla serie alternata di due coppie formate da dimetro anapestico e dimetro anapestico catalettico, in sostituzione di quella precedente, costituita da quattro coppie di dimetro dattilico-giambo e dimetro anapestico catalettico. Posta alla fine del dialogo, l'omogenea pericope anapestica, anche nella sua articolazione strutturale, riconduce in una sorta di *Ringkomposition* al sistema strofico-epirrematico, del quale riecheggia, oltre al metro, alcuni elementi formali e tematici: in particolare, il rivolgersi

inaspettatamente ed efficacemente interrotto dalla monodia, posta in modo insolito alla fine della sezione lirica. E in silenzio Antigone assisterà anche al dialogo lirico dei vv. 510-48, dove riprende l'incalzante interrogatorio del Coro ad Edipo (ma qui ella non viene chiamata in causa).

⁶⁰ Sulla sequenza costituita da dimetro dattilico e monometro giambico, con dattilo in prima sede, si veda la discussione in STINTON (1990, 11-15). Più consueta è l'unione di tetrametro dattilico e dimetro giambico, anche in questo caso con la prima sede realizzata dal dattilo; si tratta di una struttura metrica che in Sofocle ricorre con crescente frequenza nelle ultime tragedie (*Elettra*, *Filottete* ed *Edipo a Colono*): cf. RAVEN (1965, 228-32).

⁶¹ Cf. MARTINELLI (1997², 178); lo schema - ~ ~ - ~ ~ - ~ ~ - può anche essere interpretato come *hemiepes*-cretico, tenendo conto della dieresi tra le due sequenze ai vv. 216, 218 e 222: così POHLSANDER (1964, 71), DAWE (1996³, 94), Lomiento in AVEZZÙ-GUIDORIZZI (2008, 390). Tuttavia, l'andamento dattilico di questa parte dell'epodo e l'inizio in dattilo del giambo - 'marchio' della lirica sofoclea - farebbero preferire una lettura dello schema come dattilo-monometro giambico; in più, l'avvio del v. 216 con il modulo di stampo epico ὄμοι ἐγώ, τί πάθω (cf. *Il.* XI 404, *Od.* V 404) doveva costituire un chiaro segnale anche per la ripresa dell'analoga forma metrica dattilica. Con precisa connotazione semantica l'*hemiepes* ricorre al v. 237 associato all'apostrofe di Antigone al Coro.

di Edipo alla figlia – θύγατερ – con un'inquieta interrogativa (v. 225 ~ v. 170), il richiamo alla promessa del Coro a non cacciar via Edipo dal paese (v. 227 ~ vv. 176s.).

La marcata *metabolé* ritmica dagli anapesti ai dattili segna l'avvio dell'intervento finale del Coro, che consiste in una serie compatta di sei tetrametri dattilici, interrotta da un dimetro dattilico e conclusa efficacemente dal dimetro giambico catalettico, con un riecheggiamento dello schema dimetro dattilico-giambico dei vv. 216ss. In questa serie tutti i *cola* dattilici e la clausola giambica sono legati tra loro in sinafia ritmica, ritmico-prosodica e verbale, fenomeno che consente di preservare il flusso olodattilico della sezione, secondo un uso attestato anche in altre serie dattiliche della lirica sofoclea⁶², fino alla chiusura evidenziata dal cambio di ritmo e dalla catalessi. Il fatto che i *cola* dei vv. 229-33 sarebbero gli unici tetrametri dattilici in Sofocle legati dalla sinafia verbale ha destato qualche perplessità circa questa disposizione colometrica⁶³. Ma l'assetto del testo in tetrametri dattilici, chiusi da dimetro dattilico e dimetro giambico catalettico, sarebbe, a mio avviso, ben giustificato per motivi metrici e drammatici. Come già accennato, l'uso in serie del tetrametro dattilico nella forma di sequenza fortemente individualizzata o di *colon* è frequente nella lirica tragica, soprattutto del periodo tardo, grazie all'influsso della nuova musica. Una testimonianza dell'affermarsi di questo stile metrico potrebbe essere il lungo e 'mostruoso' sistema di *cola* dattilici legati in sinafia verbale, che Aristofane introduce come parodia del ditirambo di argomento simpotico-culinario (ma più in generale della contemporanea poesia ditirambica) nel finale delle *Ecclesiazuse* (vv. 1169-76); e tuttavia non è da escludere l'intento parodico anche nei confronti del brano sofocleo, la cui analoga articolazione è più breve di un solo dimetro⁶⁴. In questa sezione della parodo il ritmo dattilico, introdotto nel precedente

⁶² Cf. per es. *OT* 155-58 = 163-67, *El.* 130-34 = 146-50, 166-70 = 187-90, 236-38, e ancora *OC* 243-49 (vd. *infra*) e 1673-76 = 1700-1703. Il legame di queste serie di dattili in sinafia con una sequenza che inizia con un elemento libero si configura come un aspetto peculiare della lirica sofoclea (cf. MARTINELLI 1997², 177). In merito alle sequenze dattiliche di *OC* 228-35, ROSSI (1978) ritiene che esse costituiscano, proprio in virtù della pur rara sinafia verbale, «un lungo *pnigos* dattilico di ventisei dattili» (p. 803); diversamente, PRETAGOSTINI (2001, 85-89) considera tale pericope un sistema strutturato non per *metra*, ma per *cola*, in cui la sequenza del tetrametro dattilico (alcmanio) è facilmente riconoscibile e isolabile per la sua fisionomia fortemente individualizzata. Una discussione approfondita (con puntuale disamina della storia degli studi sull'argomento) circa la natura della sequenza dattilica acataletta in *biceps desinens*, è svolta da TESSIER (2011, 97-117).

⁶³ Un'alternativa, basata sulla colometria dei codici, sarebbe quella di articolare i vv. 229-35 in sequenze anapestiche (così Lomiento in AVEZZÙ-GUIDORIZZI 2008, 391). Tuttavia, mi sento di condividere l'interpretazione di Guidorizzi in AVEZZÙ-GUIDORIZZI (2008, 238), il quale, a proposito dell'intervento cantato del Coro e di quello di Antigone (vv. 228-53), parla di «una serie dattilica [...] che sottolinea liricamente l'ansia e la tensione del momento; il metro è costituito da una sequenza di alcmanni usati κατὰ στίχον, secondo un uso ampiamente documentato nel teatro attico»; e qui lo studioso rinvia a GENTILI-LOMIENTO (2003, 101), dove alla n. 29, tra gli esempi di questo uso, è citato anche *OC* 229-36. Poco oltre (p. 239), Guidorizzi afferma giustamente che il canto di Antigone (vv. 243-53), riprendendo le sequenze dattiliche del Coro, vuole «proseguire e completare in armonia il ritmo, senza contrasti».

⁶⁴ Così PARKER (1997, 51 e 552). Interessante il caso di Eur. *Hyps.* fr. I ii 9-13 e I ii 11-17 Bond, una coppia strofica articolata in tetrametri dattilici chiusi da itifallico: alle sequenze della strofe, legate in

dialogo per brevi segmenti in *metabolé* con gli anapesti, assume ora una valenza semantica specifica nell'enfatizzare il tono delle parole del Coro: in esse «proprio come nel responso di un oracolo, la sentenza morale si alterna con un ordine»⁶⁵. Alla pericope dattilica del Coro fa eco quella eseguita da Antigone nella monodia (vv. 243-52): con la ripresa del ritmo dattilico viene messo in atto il tentativo da parte della fanciulla di entrare in sintonia con il Coro così da rendere più efficace la preghiera. Il contatto avviene gradualmente e non solo a livello metrico-ritmico, ma – si deve supporre – anche a livello drammaturgico con Antigone che si pone in primo piano, avanzando nello spazio dell'orchestra fino ad incrociare lo sguardo dei coreuti (vv. 244s.) e a rivolgersi forse direttamente al corifeo (uso della seconda persona singolare ai vv. 250-54), per sostenere con più veemenza la propria supplica.

Il canto inizia in modo solenne, con l'*hemiepes* – isolato dall'elemento indifferente –, che veicola l'apostrofe al Coro, secondo un modulo tipico della poesia cultuale⁶⁶; l'epiteto stesso (αἰδόφρονες) rivolto ai coreuti, richiamando il concetto di αἰδώς, ha una notevole carica religiosa e cultuale, così da conferire maggiore forza persuasiva alla ἐλεεινολογία di Antigone⁶⁷. L'assolo prosegue con una pericope di ritmo eolico, formata da due gliconei in sinafia, di cui il secondo con base dattilica e *cholis* finale⁶⁸, e da un ipponatteo, in funzione di clausola del breve sistema omoritmico. Le sequenze eoliche erano state già eseguite dal Coro nella prima coppia strofica, e, limitatamente al gliconeo, utilizzate nella seconda coppia strofica dalla stessa Antigone e poi dal Coro; mancano nel fitto dialogo tra il Coro ed Edipo nella prima parte dell'epodo: attraverso il loro recupero all'inizio della monodia Antigone avvia gradatamente quella ricerca di sintonizzazione con il Coro su base metrico-ritmica, che toccherà il culmine con la ripresa del tema dattilico dei vv. 228-35; al contempo, il ritmo eolico potrebbe essere di nuovo associato all'azione scenica della fanciulla che qui avanza verso il Coro. Pertanto, è la prima sequenza dattilica (tetrametro) ad introdurre il motivo specifico della supplica (v. 241 ἵκετεύομεν, dopo una forte

sinafia ritmica e ritmico-prosodica, corrispondono nell'antistrofe sequenze che presentano sempre sinafia verbale.

⁶⁵ UNTERSTEINER (1929, 66).

⁶⁶ Cf. Ar. *Nub.* 275 = 298, dove l'*hemiepes*, circoscritto dallo iato, avvia con l'epiclesi il canto solenne del Coro delle Nuvole, impostato sui moduli tradizionali dell'inno arcaico, ma con evidente distorsione parodica.

⁶⁷ Cf. Guidorizzi in AVEZZÙ-GUIDORIZZI (2008, 239s.).

⁶⁸ L'interpretazione di questo *colon* come gliconeo con base dattilica (o 'ibiceo': cf. v. 119 = 151 e v. 1245) sarebbe determinata prevalentemente dal contesto metrico in cui esso è inserito; la lettura alternativa di *hemiepes*-spondeo (così, ad esempio, DAWE 1996³, 92) ne evidenzia comunque una ricercata ambiguità. Gliconei con base dattilica sono ben attestati soprattutto nell'ultimo Euripide (cf. per es. *Tr.* 1297, *El.* 151, 155, 456, 459, *IT* 1092, 1098, 1144, *IA* 169, 759) e il ricorso a questa sequenza potrebbe essere qui considerato un segno dell'influsso della nuova lirica euripidea. Al proposito è significativa la ripresa in serie di questo tipo di gliconeo in Ar. *Thesm.* 1136ss. per l'inno cletico del Coro ad Atena e alle due dee delle Tesmoforie, ma qui, secondo la DALE (1968², 166), si tratterebbe di veri e propri ibicei.

incisione, in fine di *colon*). Il tetrametro dattilico è in sinafia con la struttura formata da coriambo-cretico, che è ripetuta anche al v. 249, sempre in sinafia ritmica con il tetrametro dattilico: si noti il raffinato passaggio slittante costituito dall'*incipit* del coriambo (- ~ ~), corrispondente all'apostrofe ᾠ ξένοι (cf. v. 237 e anche v. 207). L'unità metrico-ritmica così realizzata (tetrametro dattilico-coriambo-cretico) incornicia, con la simmetrica e assonante supplica al Coro (v. 241 ἴκετεύομεν ~ v. 248 ἔτε νεύσατε entrambi in fine di tetrametro), la sezione di sei tetrametri dattilici dei vv. 243-48; ora, non sembra casuale che la sequenza coriambo-cretico, alquanto rara nella lirica drammatica⁶⁹, venga usata come clausola nel sistema dattilico delle *Ecclesiazuse*, sopra citato, fornendo così un ulteriore indizio relativo alla probabile ripresa parodica dello stile metrico di questo *astrophon*.

Dopo lo scarto ritmico del *colon* coriambo-cretico il canto si avvia al termine con una nuova serie di tetrametri dattilici (tre) conclusa dal monometro giambico (vv. 250-53), che nella prima sede presenta il dattilo con un'evidente funzione modulante (vd. *supra*); in questa preghiera finale, altamente patetica, notevoli sono gli effetti retorici e metrico-ritmici: in particolare, la *Ringkomposition* con il v. 243 attraverso il verbo poetico ἄντομαι – il dattilo isolato alla fine della sequenza –, l'omoteleuto e la *climax* ascendente del v. 251, dove ciascun membro della frase risulta ben scandito dalla corrispondenza con un singolo dattilo, in una sorta di riecheggiamento del precedente ἄντομαι (vv. 243s.), l'unità di 'misura' della supplica (cf. Eur. *Suppl.* 279, in analogo contesto, ἄντομαι come *incipit* di sequenza dattilica; così anche in *OC* 244). La forte pausa per iato alla fine del monometro giambico del v. 253 crea attesa per la battuta finale ἐκφυγεῖν δύνατο – un itifallico in funzione di clausola⁷⁰ –, che con grande vigore espressivo completa la morale enunciata da Antigone come perorazione per la sua supplica.

Pertanto Antigone chiude questa lunga parodo amebaica dal variegato registro performativo e metrico-ritmico, così come ne aveva messo in moto l'azione, con l'annuncio dell'arrivo del Coro. Una parodo amebaica non è in se stessa una rarità, ma lo è una parodo amebaica fortemente drammatizzata, con tre 'interpreti' che cantano, dialogano, agiscono nello spazio teatrale con movimenti ben rimarcati dalle parole.

Innanzitutto, il Coro: nella scena di ricerca, nel dirigere i passi dei personaggi, infine nell'interrogatorio cui sottopone Edipo ribadisce lo stretto rapporto con l'attore,

⁶⁹ Cf. Eur. *Ion* 1083 = 1099; Ar. *Thesm.* 1016; in Eur. *Hel.* 1341 = 1357 si ha anche lo schema inverso, cretico-coriambo. La sequenza sembra, invece, essere prediletta da Pindaro (cf. ad es. *Ol.* I 7, *Pyth.* V 10, X 15, *Nem.* VII 17).

⁷⁰ In tragedia, l'itifallico di clausola è attestato soprattutto in Euripide: cf. *Alc.* 596, *Med.* 138, 634, 995, *Heracl.* 776, *Andr.* 1019, *Suppl.* 78, 625, 810, 924, 1158, *Her.* 117, 388, *Ion* 218, *Tr.* 839, *El.* 1189, 1212, *IT* 1136, *Hel.* 1150. La sua presenza, dopo la chiusa giambica ai dattili, preferita, invece, da Sofocle, richiama pertanto lo stile lirico euripideo. In *OC* 254 l'incisione tra i due termini trisillabici, rispettivamente della misura di cretico e baccheo, conferisce alla sequenza carattere di ricercata ambiguità.

secondo un modulo peculiare della drammaturgia più antica; il recupero di questa forma teatrale arcaica si combina con un'insolita e complessa struttura dell'intera sezione, la cui parte lirica è caratterizzata da un'espressiva polimetria, secondo lo stile della nuova musica, così da conseguire maggiori effetti emozionali.

Dopo il Coro, gli attori: Edipo e Antigone, il vecchio cieco e la figlia amorevole che ne guida i passi incerti in un cammino faticoso dal sacro boschetto delle Eumenidi allo spazio accessibile; qui Edipo, una volta sistematosi sul sedile di roccia, risponderà alle domande incalzanti del Coro, in uno scambio dialogico di grande intensità. Ma l'ultima parola spetta ad Antigone ed è parola cantata in un assolo, teso a conquistare la *sympatheia* del Coro.

Così trascorre velocemente e non felicemente ogni vita, sia quella degli eroi, sia quella degli umili. Del resto non fu Sofocle a pronunciare proprio nell'*Edipo a Colono* quel detto sublime (poi inconsciamente ripreso da Freud): «non essere mai nati vince ogni guadagno; ma una volta venuti alla luce, tornare presto là donde si venne è senz'altro il rimedio migliore»?

referimenti bibliografici

AVEZZÙ-GUIDORIZZI 2008

G. Avezzù-G. Guidorizzi (a cura di), *Sofocle. Edipo a Colono*, traduzione di G. Cerri, appendice metrica a cura di L. Lomiento, Milano.

BACHTIN 1982²

M.M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. Torino.

BARRETT 1964

W.S. Barrett (ed.), *Euripides. Hippolytos*, Oxford.

BATTEZZATO 1995

L. Battezzato, *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa.

BELARDINELLI 2005

A.M. Belardinelli, *La parodo del Coro nelle tragedie greche: alcune riflessioni sui movimenti scenici*, «SemRom» VIII/1 13-43.

BONANNO 1990

M.G. Bonanno, *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma.

BROWN 1977

S.G. Brown, *A Contextual Analysis of Tragic Meter: The Anapest*, in J.H. D'Arms-J.W. Eadie (eds.), *Ancient and Modern: Essays in Honor of Gerald F. Else*, Ann Arbor, 45-77.

CALDER III 2005

W.M. Calder III, *Theatrokratia. Collected Papers on the Politics and Staging of Greco-Roman Tragedy*, ed. by R. Scott Smith, Hildesheim-Zürich-New York.

CERBO 2003

E. Cerbo, *Un 'inconsueto' amebeo lirico tra Filottete e il Coro: a proposito di Soph. Phil. 1081-1217*, in R. Nicolai (a cura di), *RHYSMOS. Studi di poesia, metrica e musica greca offerti dagli allievi a Luigi Enrico Rossi per i suoi settant'anni*, Roma, 211-26.

CERBO in corso di stampa

E. Cerbo, *Il corale 'ibrido' della καλλίνικος ᾠδή nell'Elettra di Euripide (vv. 859-879)*, «SemRom» n.s. I/2 131-52.

CERRI 2007

G. Cerri, *Nuovi generi corali nell' Edipo a Colono di Sofocle*, in F. Perusino-M. Colantonio (a cura di), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica*, Pisa, 159-81.

DALE 1968²

A.M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge.

DALE 1981

A.M. Dale, *Metrical Analyses of Tragic Choruses II: Aeolo-Choriambic*, «BICS» Suppl. XXI/2.

DAWE 1996³

R.D. Dawe (ed.), *Sophoclis Oedipus Coloneus*, Stuttgart.

DE FALCO 1928

V. De Falco, *La tecnica corale di Sofocle*, Napoli.

DHUGA 2005

U.S. Dhuga, *Choral Identity in Sophocles' Oedipus Coloneus*, «AJPh» CXXXVI 333-62.

DHUGA 2010

U.S. Dhuga, *Choral Identity and the Chorus of Elders in Greek Tragedy*, Lanham.

DI BENEDETTO 1965

V. Di Benedetto (a cura di), *Euripidis Orestes*, Firenze.

DI BENEDETTO 1983

V. Di Benedetto, *Sofocle*, Firenze.

DI BENEDETTO-MEDDA 1997

V. Di Benedetto-E. Medda, *La tragedia sulla scena*, Torino.

DI MARCO 2009²

M. Di Marco, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma.

EDMUNDS 1996

L. Edmunds, *Theatrical Space and Historical Place in Sophocles' Oedipus at Colonus*, Lanham.

FRAENKEL 1962

E. Fraenkel, *Beobachtungen zu Aristophanes*, Roma.

GENTILI-LOMIENTO 2003

B. Gentili-L. Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano.

JEBB 1900³

R.C. Jebb (ed.), *Sophocles. The Plays and Fragments, II: The Oedipus Coloneus*, Cambridge.

JOUANNA 2007

J. Jouanna, *Sophocle*, Paris.

KAIMIO 1970

M. Kaimio, *The chorus of Greek drama within the light of the person and number used*, Helsinki.

KRAUS 1957

W. Kraus, *Strophengestaltung in der griechischen Tragödie, I: Aischylos und Sophokles*, Wien.

LLOYD-JONES-WILSON 1990

H. Lloyd-Jones-N.G. Wilson (eds.), *Sophoclis Fabulae*, Oxford.

MALTESE 1982

E.V. Maltese (a cura di), *Sofocle. Ichneutae*, Firenze.

MARTINELLI 1997²

M.C. Martinelli, *Gli strumenti del poeta*, Bologna.

MERIDOR 1972

R. Meridor, *Sophocles O.C. 217, «CQ» XXII 229-30*.

OLSON 2004

S.D. Olson (ed.), *Aristophanes. Acharnians*, Oxford.

PARKER 1997

L.P.E. Parker, *The Songs of Aristophanes*, Oxford.

PERROTTA 1935

G. Perrotta, *Sofocle*, Messina-Firenze.

PERUSINO 1968

F. Perusino, *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia greca*, Roma.

PÖHLMANN 1989

E. Pöhlmann, *Scene di ricerca e di inseguimento nel teatro attico del quinto e quarto secolo. La tecnica teatrale delle Eumenidi, dell'Aiace, degli Acaresi e del Reso*, in L. De Finis (a cura di), *Scena e spettacolo nell'antichità*, Firenze, 89-109.

POHLSANDER 1964

H.A. Pohlsander, *Metrical Studies in the Lyric of Sophocles*, Leiden.

PRETAGOSTINI 2011

R. Pretagostini, *Scritti di metrica*, a cura di M.S. Celentano, Roma.

RAVEN 1965

D.S. Raven, *Metrical development in Sophocles' Lyrics*, «AJPh» LXXXVI 225-39.

RODIGHERO 1998

A. Rodighiero (a cura di), *Sofocle. Edipo a Colono*, introduzione di G. Serra, Venezia.

RODIGHERO 2011

A. Rodighiero, *The sense of place: Oedipus at Colonus, 'political' geography and the defense of a way of life*, in A. Markantonatos-B. Zimmermann (eds.), *Crisis on Stage. Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, Berlin-New York, 55-80.

ROSSI 1978

L.E. Rossi, *La sinafia*, in E. Livrea-G.A. Privitera (a cura di), *Studi in onore di Anthos Ardizzoni*, Roma, 789-821.

RUIJGH 2006

C.J. Ruijgh, *The Use of the Demonstratives ὅδε, οὗτος and (ἐ)κεῖνος*, in I.J.F. De Jong-A. Rijksbaron (eds.), *Sophocles and the Greek Language. Aspects of Diction, Syntax and Pragmatics*, Leiden-Boston, 151-61.

SCOTT 1984

W.C. Scott, *The Splitting of Choral Lyric in Aeschylus' Oresteia*, «AJPh» CV 150-65.

SCOTT 1996

W.C. Scott, *Musical Design in Sophoclean Theater*, Hannover-London.

STINTON 1990

T.C.W. Stinton, *Collected Papers on Greek Tragedy*, Oxford.

TAPLIN 1977

O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford.

TAPLIN 1984-1985

O. Taplin, *Lyric Dialogue and Dramatic Construction in Later Sophocles*, «Dioniso» LV 115-22.

TESSIER 2011

A. Tessier, *Vom Melos zum Stichos. Il verso melico greco nella filologia tedesca d'inizio Ottocento*, Trieste.

UNTERSTEINER 1929

M. Untersteiner (a cura di), *Sofocle. Edipo a Colono*, Torino.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1921

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Berlin.

ZAGAGI 1999

N. Zagagi, *Comic Patterns in Sophocles' Ichneutae*, in J. Griffin (ed.), *Sophocles Revisited. Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford, 177-218.

ZANATTA 2010

E. Zanatta, *Antilabai meliche in Eschilo, Sofocle ed Euripide*, Tesi di Laurea Magistrale, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Padova.

APPENDICE

Soph. OC 117-254

	Xo.	ὄρα· τίς ἄρ' ἦν; ποῦ ναίει;	str. a	υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	ia mol
		ποῦ κυρεῖ ἐκτόπιος συθείς, ὁ πάντων,		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	glyc ba
120		ὁ πάντων ἀκορέστατος;		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ Hant	glyc
		[λεύσσαι ἄντ' οὐκ] προσδέρκου, προσφθέγγου,		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	mol mol
		προσπεύθου πανταχῶ.		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	mol cr
		πλανάτας,		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	ba
		πλανάτας τις ὁ πρέσβυς, οὐδ'		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	glyc
125		ἔγχωρος· προσέβα γὰρ οὐκ		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	glyc
		ἄν ποτ' ἀστιβὲς ἄλσος ἐς		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	glyc
		τᾶνδ' ἀμαιομακετᾶν κορᾶν,		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	glyc
		ἃς τρέμομεν λέγειν,		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	emiascl
		καὶ παραμειβόμεσθ' ἀδέρκτως,		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	emiascl ba
130		ἀφώνως, ἀλόγως τὸ τᾶς		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	glyc
		εὐφήμου στόμα φροντίδος		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	glyc
		ιέντες· τὰ δὲ νῦν τιν' ἦκειν		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	hipp
		λόγος οὐδὲν ἄζονθ',		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	reiz
135		ὄν ἐγὼ λεύσσω περὶ πᾶν οὐπω		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	2an
		δύναμαι τέμενος		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	an
		γνώμαι ποῦ μοί ποτε ναίει.		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ H	2an^
	Oi.	ὄδ' ἐκεῖνος ἐγὼ· φωνῆ γὰρ ὄρῳ,		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	2an
140		τὸ φατιζόμενον.		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	an
	Xo.	ἰὼ ἰὼ,			ex. metr.
		δεινὸς μὲν ὄρῳ, δεινὸς δὲ κλύειν.		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	2an
	Oi.	μή μ', ἰκετεύω, προσίδητ' ἄνομον.		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	2an
	Xo.	Ζεῦ ἀλεξήτορ, τίς ποθ' ὁ πρέσβυς;		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	2an
	Oi.	οὐ πάνυ μοίρας εὐδαιμονίσαι		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	2an
145		πρώτης, ὃ τῆσδ' ἔφοροι χώρας.		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	2an
		δηλῶ δ' οὐ γὰρ ἄν ὃδ' ἀλλοτρίοις		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	2an
		ὄμμασιν εἶρπον,		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	an
		κάπι σμικροῖς μέγας ὄρμουν.		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	2an^
	150 Xo.	ἐή, ἀλαῶν ὀμμάτων	ant. a	υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	ia cr
		ἄρα καὶ ἦσθα φυτάλμιος; δυσαίων		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	glyc ba
		μακραίων θ', ὅσ' ἐπεικάσαι.		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ H	glyc
		ἀλλ' οὐ μὰν ἔν γ' ἐμοὶ		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	mol cr
		προσθήσεις τάσδ' ἀράς.		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	mol cr
155		περᾶς γὰρ,		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	ba
		περᾶς· ἀλλ' ἵνα τῷδ' ἐν ἀ-		υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	glyc

	φθέγκτω μὴ προπέσης νάπει	-----	glyc
	ποιάεντι, κάθυδρος οὔ	-----	glyc
	κρατῆρ μειλιχίων ποτῶν	-----	glyc
160	ῥεύματι συντρέχει·	-----	emiascl
	τῶν, ξένε πάμμορ' – εὔ φύλαξαι –	-----	emiascl ba
	μετάσταθ', ἀπόβαθι. πολ-	-----	glyc
	λὰ κέλευθος ἐρατύει·	-----	glyc
	κλύεις, ᾧ πολύμοχθ' ἀλᾶτα;	-----	hipp
165	λόγον εἰ τίν' οἴσεις	-----	reiz
	πρὸς ἐμὴν λέσχαν, ἀβάτων ἀποβάς,	-----	2an
	ἵνα πᾶσι νόμος	-----	an
	φώνει· πρόσθεν δ' ἀπερύκου.	----- H ^{str}	2an [^]
170	Οἱ. θύγατερ, ποῖ τις φροντίδος ἔλθη;	----- H	2an
	Αν. ᾧ πάτερ, ἀστοῖς ἴσα χρὴ μελετᾶν	-----	2an
	εἴκοντας ἃ δεῖ ἀκούοντας.	-----	2an
	Οἱ. πρόσθιγέ νύν μου. Αν. ψαύω καὶ δῆ.	----- H	2an
	Οἱ. ᾧ ξεῖνοι, μὴ δῆτ' ἀδικηθῶ	-----	2an
175	σοὶ πιστεύσας [καὶ] μεταναστάς.	-----	2an [^]
	Χο. οὐ τοι μήποτε σ' ἐκ τῶνδ' ἐδράνων, str. b	-----	2an
	ᾧ γέρον, ἄκοντά τις ἄξει.	----- H	2an [^]
	Οἱ. ἔτ' οὖν [ἔτι προβῶ]; Χο. ἔτι βαῖνε πόρσω	----- H	enh
180	Οἱ. ἔτι; <Χο.> προβίβαζε, κούρα,	-----	enh
	πόρσω· σὺ γὰρ αἴεις.	-----	pros~tel
	<Αν. ----->		
	Οἱ. -----		
	Αν. ----->		
	ἔπεο μάν, ἔπε' ᾧδ' ἀμαυ-	-----	glyc
	ρῶ κῶλω, πάτερ, ᾧ σ' ἄγω.	-----	glyc
	<Οἱ. ----->		
	Χο. τόλμα ξεῖνος ἐπὶ ξένας,	-----	glyc
185	ᾧ τλάμων, ὅ τι καὶ πόλις	-----	glyc
	τέτροφεν ἄφιλον ἀποστρυγεῖν	-----	2ia
	καὶ τὸ φίλον σέβεσθαι.	----- H	arist
	Οἱ. ἄγε νυν σύ με, παῖς,	-----	an
	ἵν' ἂν εὐσεβίας ἐπιβαίνοντες	-----	2an
190	τὸ μὲν εἴποιμεν, τὸ δ' ἀκούσαιμεν,	-----	2an
	καὶ μὴ χρεῖα πολεμῶμεν.	-----	2an [^]
	Χο. αὐτοῦ· μηκέτι τοῦδ' ἀντιπέτρου ant. b	-----	2an
	βήματος ἔξω πόδα κλίνης.	----- H ^{str}	2an [^]
	Οἱ. οὕτως; Χο. ἄλις, ὡς ἀκούεις.	----- H ^{str}	enh

195	Οι. ἦ ἐσθῶ; Χο. λέχριός γ' ἐπ' ἄκρου λάου βραχὺς ὀκλάσας. Αν. πάτερ, ἐμὸν τόδ' ἐν ἡσύχῳ... <Οι.> ἰὼ μοί μοι. Αν. βάσει βάσιν ἄρμοσαι,	---○○--- ---○○--- ○○○○○○○○ ^H ○○○○○○	enh pros~tel glyc ex. metr. tel
200	γεραὸν ἐς χέρα σῶμα σὸν προκλίνας φιλίαν ἐμάν. Οι. ὦμοι δύσφρονος ἄτας. Χο. ὦ τλάμων, ὅτε νῦν χαλᾶς, αὔδασον, τίς ἔφυς βροτῶν;	○○○○○○○○ ○○○○○○○○ ---○○--- ---○○---	glyc glyc pher glyc
205	τίς ὁ πολύπωνος ἄγη; τίν' ἄν σοῦ πατρίδ' ἐκφυθοίμαν;	○○○○○○○○○○ ---○○--- ^{Hstr}	2ia arist
	Οι. ὦ ξένοι, ἀπόπτολις· ἀλλὰ μή... Χο. τί τόδ' ἀπεννέπεις, γέρον;	ep. ---○○○○○○○○	2ia ^2ia (vel cr ia)
210	Οι. μὴ μὴ μ' ἀνέρη τίς εἰμι, μηδ' ἐξετάσης πέρα ματεύων. Χο. τί τόδ'; Οι. αἰνὰ φύσις. Χο. αὔδα. Οι. τέκνον, ὦμοι, τί γεγώνω; Χο. τίνος εἶ σπέρματος, <ὦ>	---○○○○○○ ---○○○○○○ ○○○○○○○○ ○○○○○○○○ ○○○○○○○○	enh pros ba 2ion 2ion 2ion^
215	ξένε, φώνει, πατρόθεν; Οι. ὦμοι ἐγὼ, τί πάθω, τέκνον ἐμόν; Χο. λέγ', ἐπεῖπερ ἐπ' ἔσχατα βαίνεις. Οι. ἀλλ', ἐρῶ· οὐ γὰρ ἔχω κατακρυφάν. Χο. μακρὰ μέλλεται· ἀλλὰ τάχυνε.	○○○○○○○○ [≠] ---○○○○○○○○ ○○○○○○○○ ○○○○○○○○ [≠]	2ion^ 2da ia 2an^ 2da ia 2an^
220	Οι. Λαΐου ἴστε τιν' [ἀπόγονον]... Χο. ὦ· ἰοῦ ἰοῦ. Οι. τό τε Λαβδακιδᾶν γένος; Χο. ὦ Ζεῦ. Οι. ἄθλιον Οἰδιπόδαν; Χο. σὺ γὰρ ὄδ' εἶ; Οι. δέος ἴσχετε μηδὲν ὅσ' αὐδῶ. Χο. ἰὼ, ὦ ὦ. Οι. δύσμορος. Χο. ὦ ὦ.	---○○○○○○○○ ○○○○○○○○ ^H ---○○○○○○○○ ○○○○○○○○ ^H ---○○○○○○	2da ia 2an^ 2da ia 2an^ 2an
225	Οι. θύγατερ, τί ποτ' αὐτίκα κύρσει; Χο. ἔξω πόρσω βαίνετε χώρας. Οι. ἂ δ' ὑπέσχεο ποῖ καταθήσεις; Χο. οὐδενὶ μοιριδίᾳ τίσις ἔρχεται	○○○○○○○○ ^H ---○○○○○○ ○○○○○○○○ ---○○○○○○○○	2an^ 2an 2an^ 4da
230	ὦν προπάθη τὸ τίνειν· ἀπάτα δ' ἀπά- ταις ἐτέραις ἐτέρα παραβαλλομέ- να πόνον, οὐ χάριν, αντιδίδωσιν ἔ- χειν. σὺ δὲ τῶνδ' ἐδράνων πάλιν ἔκτοπος αὔθις ἄφορμος ἐμᾶς χθονὸς ἔκθορε,	---○○○○○○○○ ---○○○○○○○○ ---○○○○○○○○ ---○○○○○○○○ ---○○○○○○○○	4da 4da 4da 4da 4da
235	μή τι πέρα χρέος ἐμᾶ πόλει προσάψης. Αν. ὦ ξένοι αἰδόφρονες, ἀλλ' ἐπεὶ γεραὸν πατέρα τόνδ' ἐμὸν οὐκ ἀνέτλατ' ἔργων	---○○○○○○ ○○○○○○○○ ---○○○○○○ [≠] ---○○○○○○ ---○○○○○○	2da 2ia^ hem glyc glyc

